VIVIANE PRASS GALVÃO

MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS, DE BERTOLT BRECHT: HISTORICIZAÇÃO E DIALÉTICA EM TRÊS TEMPOS

CURITIBA

2015

VIVIANE PRASS GALVÃO

MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS, DE BERTOLT BRECHT: HISTORICIZAÇÃO E DIALÉTICA EM TRÊS TEMPOS

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Profª Drª Verônica Daniel Kobs

CURITIBA

2015

TERMO DE APROVAÇÃO

VIVIANE PRASS GALVÃO

***MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS*, DE BERTOLT BRECHT: HISTORICIZAÇÃO E DIALÉTICA EM TRÊS TEMPOS**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (Orientadora – UNIANDRADE)

Prof. Dr. Hugo Daniel Mengarelli (UFPR)

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Curitiba, 25 de fevereiro de 2015

Apenas quando somos instruídos pela realidade

é que podemos mudá-la.

(Bertolt Brecht)

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ato de amor, de reconhecimento. Ainda que as palavras não expressem suficientemente a magnitude cunhada ao sentimento de gratidão, faço uso delas para demonstrar a todos que, de alguma maneira, estiveram presentes durante este percurso acadêmico.

Primeiramente, agradeço a Deus pela oportunidade de vivenciar e compartilhar as experiências humanas neste paraíso tão especial, o planeta Terra.

Às pessoas mais importantes da minha vida: mãe, esposo e filho.

A minha mãe Silvia, por ser um exemplo de garra, determinação e vitória. Seus exemplos de superação e de acreditar que sempre conseguimos ir muito além do que estimamos me fizeram acreditar nesse sonho que hoje realizo, considerando ela a principal responsável por essa realização na minha vida.

Ao meu filho amado, Felipe, que soube ser forte, paciente e amoroso nos momentos em que não pude estar presente, em que me dediquei aos momentos de estudo.

Ao meu esposo Rubens, pelo amor, incentivo e apoio incondicional aos meus projetos, em todos os momentos da minha vida.

Aos Professores do Mestrado, pelo conhecimento, aprendizado e pela condução às novas perspectivas acerca dos estudos literários.

A minha colega do Mestrado, Gislaine, pelo compartilhamento de dúvidas, alegrias e conquistas.

Às Professoras Doutoras Anna e Sigrid, pelo carinho e dedicação durante as aulas, tornando-as prazerosas e interessantes.

À minha orientadora, Professora Dra. Verônica, pelo incentivo, disponibilidade, e pela constante preocupação durante a elaboração deste trabalho.

Aos professores Otto e Hugo, pela colaboração, por terem emprestado seus conhecimentos e pela disponibilidade em participarem da banca.

Às queridas amigas Vivian, Raquel e Thailise. Ter a amizade e o apoio de vocês neste momento tão importante da minha vida foi de imprescindível valor para que eu pudesse concluir mais esta etapa.

SUMÁRIO

RESUMO ..... **vi**
ABSTRACT ..... **vii**
LISTA DE FIGURAS ..... **viii**
LISTA DE TABELAS ..... **ix**
INTRODUÇÃO **1**
1. BRECHT, EXPERIÊNCIAS E INFLUÊNCIAS **7**
1.1 O TEATRO BRECHTIANO 16
1.1.1 Cunho didático das peças de Brecht **25**
1.1.2 O Épico Brechtiano **29**
1.1.3 Distanciamento, uma nova técnica da arte de representar **38**
1.2 HISTORICIZAÇÃO E DIALÉTICA 43
2. PROCESSO HISTÓRICO ALEMÃO E A INSPIRAÇÃO PARA COMPOR *MÃE CORAGEM* **51**
2.1 REPÚBLICA DE WEIMAR, CONTEXTO MARCANTE EM MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS 57
2.2 A GUERRA COMO INSPIRAÇÃO: MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS X GUERRA DOS TRINTAS ANOS 62
2.3 MÃE CORAGEM: DO TEXTO AO ESPETÁCULO 69
2.4 O PROCESSO DE HISTORICIZAÇÃO E DIALÉTICA EM MÃE CORAGEM 72
2.5 A CEGUEIRA E SUAS ADVERTÊNCIAS 84
3. HISTÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA E SEUS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS PARALELOS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970 ..... **93**
3.1 BRECHT E O CONTEXTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO 103
3.2. *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS* EM CENÁRIO BRASILEIRO 110
CONCLUSÃO **117**
REFERÊNCIAS **122**
ANEXO A: REVISTA **129**
ANEXO B: NOTAS DO *DIÁRIO DE TRABALHO* DE BERTOLT BRECHT NO PERÍODO EM QUE A PEÇA *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS* TEVE SUA ESTREIA NA ALEMANHA **132**
ANEXO C: ARTIGO SOBRE A PEÇA ENCENADA PELA CIA. BERLINER ENSEMBLE, NO BRASIL **136**
ANEXO D: DECLARAÇÃO E ENTREVISTA DE RENATO SBARDELOTTO **138**
ANEXO E: MATERIAL CEDIDO POR RENATO SBARDELOTTO **140**

RESUMO

O texto de Bertolt Brecht, *Mãe Coragem e seus filhos*, de 1939, exprime, a partir de uma perspectiva histórico-social, o pensamento de que, para Anna Fierling, “a amiga guerra também será sua inimiga” (MONTEIRO, 2012, p. 1). O contexto prende-se à questão do caráter mercantil da guerra e seus beneficiários, bem como às formas de opressão econômica e social vivenciada pelos personagens da peça. O presente trabalho traz uma análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão vivida, em três tempos históricos diferentes: o momento histórico em que a peça foi ambientada, que foi a Guerra dos 30 anos; a época de sua estreia na Alemanha, que foi um período histórico crucial, de passagem e transformação do modelo capitalista de produção, em meio às duas grandes guerras mundiais; e o momento histórico em que *Mãe Coragem e seus filhos* foi encenada no Brasil, quando a ditadura militar estava prestes a tomar conta do país. A proposta brechtiana, por meio dos recursos de estranhamento, é levar o público ao choque, mostrando como questões econômicas movem as guerras, que são anunciadas como “santas”, sacrificando o povo, que sofre privações terríveis, perdas, fome e desespero, trazendo a dialética para esse contexto. Brecht foi criador de uma nova maneira de produzir e entender o fazer teatral, de modo que foi possível levar aos palcos a reflexão sobre a situação do homem, num mundo dividido em classes. Nesse sentido, este trabalho pretende discutir as determinantes que regem aspectos sociais dentro das relações humanas problematizadas por Brecht, no texto analisado, e que pouco mudaram em diferentes tempos históricos. Os aportes teóricos para a realização deste trabalho são: as concepções trazidas por Anatol Rosenfeld sobre o Teatro Épico, que está ligado ao marxismo e ao cunho didático; as perspectivas históricas e dialéticas contidas no teatro de Brecht, embasadas em Gerd Bornheim; e o estudo de Fernando Peixoto, que traz as diferentes abordagens políticas e culturais que foram utilizadas no teatro brechtiano, consolidando-o mundialmente como obra atual e universal.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. *Mãe Coragem e Seus Filhos*. Dialética. História. Aspecto social.

ABSTRACT

The text of Bertolt Brecht, Mother Courage and Her Children, 1939, words, from a socio-historical perspective, the thought that, for Anna Fierling, "her friend war will also be his enemy" (Monteiro, 2012, p . 1). The context concerns the question of the commodity character of the war and their beneficiaries, as well as forms of economic and social oppression experienced by the characters in the play. This paper presents an analysis of the ethical and social behavior of the individual in the face of repression lived in three different historical periods: the historical moment in which the piece was acclimated, it was the War of 30 years; the time of its debut in Germany, which was a crucial historical period of transition and transformation of the capitalist mode of production, among the two world wars; and the historical moment in which Mother Courage and Her Children was staged in Brazil, when the military dictatorship was about to take over the country. The Brechtian proposal by the strangeness of resources, is to get the public to shock, showing how economic issues move the wars that are advertised as "holy", sacrificing the people, suffering terrible hardship, loss, hunger and despair, bringing the dialectic for that context. Brecht was creator of a new way to produce and understand the theatrical make, so it was possible to take to the stage to reflect on the situation of man in a world divided into classes. Thus, this paper discusses the determinants governing social aspects in human relations problematized by Brecht, in the analyzed text, and little changed in different historical times. The theoretical support for this work are: the concepts brought by Anatol Rosenfeld on the Epic Theater, which is connected to Marxism and didactic; the historical and dialectical perspective contained in the theater of Brecht, supported in Gerd Bornheim; and the study of Fernando Peixoto, who brings the different political and cultural approaches that have been used in the Brechtian theater, consolidating the world as current and universal work.

Keywords: Bertolt Brecht. Mother Courage and Her Children. Dialectic. History. Social aspect.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - 54
FIGURA 2 - 71
FIGURA 3 - 77
FIGURA 4 - 79
FIGURA 5 - 84
FIGURA 6 - 89
FIGURA 7 - 108
FIGURA 8 - 110

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 31

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo primeiro comparar e relacionar três tempos que estão interligados pela peça *Mãe coragem e seus filhos,* escrita por Brecht. A peça é inspirada pela Guerra dos 30 anos, que foi a primeira guerra que envolveu, além de aspectos nacionalistas e territoriais, também o capitalismo. Em segundo lugar vem o contexto vivido por Brecht em meio à República de Weimar, Segunda Guerra Mundial e ao Nazismo alemão. O terceiro contexto a ser discutido é a chegada de *Mãe coragem e seus filhos* ao Brasil, no exato momento em que o país passava pelo período de Pré-Ditadura Militar.

O que esses três momentos têm em comum? O lucro causado pelas guerras de um lado e o massacre das classes mais populares de outro (não só massacre físico, mas social e financeiro).

Os objetivos secundários da pesquisa são: apresentar a biografia de Bertolt Brecht, bem como seus métodos e técnicas na elaboração de suas peças, contextualizar histórica e socialmente cada momento abordado e ao final relacioná-los ao momento vivido pelo Brasil, na Ditadura Militar. Com isso se traz à tona uma história que, ainda que baseada em fatos, não é absolutamente factual, mas uma série de opiniões aceitas. Logo, isso se confronta com o conceito vigente no século XIX, de que a história consiste na compilação de um número máximo de fatos irrefutáveis.

A partir de estudos acadêmicos sobre o teatro e mais precisamente sobre o teatro brechitiano**,** pode-se perceber que o dramaturgo teve, em sua época, uma atitude revolucionária e reflexiva sobre a sociedade e seus acontecimentos e se colocou à disposição da classe dominada como artista, por meio do teatro, a

apresentar tais problemas e levar as massas a refletir sobre os acontecimentos e suas possíveis soluções, mas sem nunca dar respostas prontas, pois era artista por natureza e queria levar as pessoas a pensar sobre sua existência e papel na sociedade.

A isso podem ser relacionadas as práticas de Brecht junto à educação, já que, como ele mesmo comenta, essa parece ter um papel de contenção e não de expansão de ideias e opiniões. Sua forma de fazer teatro, em algumas peças, como a analisada neste trabalho, é chamada de “didática”, pois permite ao espectador momentos de aprendizagem ao assistir à peça. Segundo Brecht:

> O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar, mas como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se, portanto. E, com tudo isto, o teatro perdia a sua função de entretenimento? [...] É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. É preciso defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante.
>
> O que podemos dizer é que a posição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre deverá existir. (BRECHT, 1978, p.48-49)

O caráter primário da educação é levar a pensar, a solucionar problemas. Sendo assim, Brecht não acreditava que o teatro, mesmo sendo didático, deixasse de ser divertido, teoria que ele aplica também à educação. Ainda segundo o dramaturgo:

> Além disso, o proveito da instrução encontra-se muito limitado por fatores que estão fora do alcance da vontade do estudante. Temos o desemprego, contra o qual não há sabedoria que valha. Temos a divisão de trabalho, que inutiliza e impossibilita

> uma cultura geral. A instrução está muitas vezes na mão de quem já não progride por esforço algum. Raramente a cultura dá acesso ao Poder, mas existe uma cultura que só se consegue adquirir através do Poder.
>
> A instrução desempenha para as diferentes camadas da população um papel muito diverso. Há camadas que são incapazes de conceber uma melhoria de situação: a situação em que se encontram parece-lhes suficientemente boa para si. Aconteça o que acontecer ao petróleo, dele recebem lucros. (BRECHT, 1978, p. 49-50)

Observando os comentários de Brecht, vê-se sua forma de pensar a respeito da educação, que não se dá somente no espaço escolar, mas também por meio do teatro, como era sua proposta. Assim, na educação, o teatro deve proporcionar a mudança de opinião e a constante evolução do indivíduo, que deve passar de passivo a ativo na sociedade. “O problema não é a nossa falta de conhecimento, mas a falta de um agente capaz de fazer o que o conhecimento nos diz necessário fazer, e urgentemente.” (BAUMAN, 2001). O pensamento de Bauman enfatiza estarmos vivendo em uma sociedade líquida, onde não se solidifica uma consciência sobre os problemas que assolam o mundo e a necessidade de mudarmos essa situação, o que dificulta pensarmos em educação nesse contexto. Isso se dá, infelizmente, como o próprio Brecht afirma, pelo fato de a educação nem sempre ser eficaz e acabar chegando de formas diferentes às diversas camadas da sociedade. Essa discussão ainda é atual e é isso que torna a vida e a obra desse autor tão importantes na contemporaneidade.

Na análise dos contextos que fazem parte de *Mãe coragem e seus filhos*, muitos podem fazer um questionamento: É possível comparar e relacionar três tempos, na peça escrita por Brecht? Para procurar responder a esse questionamento, a presente pesquisa foi divida em três capítulos, que delineiam

cronologicamente a vida, obra, em especial a peça *Mãe Coragem e seus Filhos*, e relacionam essa peça com diferentes tempos, no intuito de demonstrar a interdependência deles e a atualidade da obra de Brecht.

O primeiro capítulo é intitulado “Brecht, experiências e influências” e trata da biografia do autor, bem como apresenta sua forma de pensar e refletir a sociedade, seu contato com o teatro e o aprimoramento de suas técnicas. Além disso, relatam-se os fatos e as questões políticas que levaram o dramaturgo a pensar em uma forma abrangente e eficaz de levar as pessoas a perceberem que é possível mudar as situações vividas na sociedade.

Pelo fato de ter nascido na Alemanha, de ter viajado muito e de ter se exilado em outros países, os estudos do dramaturgo não se restringem a aspectos geográficos e culturais de um local específico. Atualmente a obra de Brecht é 7rrmundialmente e ainda é usada como arma política e revolucionária, nos meios esquerdistas de várias sociedades.

O segundo capítulo, intitulado “Processo histórico Alemão e a inspiração para compor Mãe Coragem”, trata de contextualizar historicamente os períodos e acontecimentos que influenciaram Brecht a escrever suas obras, em especial *Mãe Coragem e seus Filhos*. A inspiração para escrever essa peça veio da Guerra dos 30 anos, que leva o dramaturgo a refletir sobre as questões econômicas, políticas e religiosas, relacionando o período entre guerras e mostrando o quanto essa prejudica sobretudo as camadas mais humildes da sociedade. Essa situação seria vivenciada pelo autor na Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Durante a primeira, Brecht ainda era um estudante, porém se aproximou das vítimas, ao prestar serviços médicos, já que era estudante da área. Após a Primeira Guerra, o autor vivenciou a

República de Weimar, período em que as grandes massas ouviram promessas de igualdade e democracia, que não ocorriam enquanto a liderança era monárquica. Porém Brecht percebeu que a república nada mais era do que uma forma secundária de controle da população, assim como anteriormente havia acontecido. A República de Weimar só teve fim após a crise global de 1929, o que contribuiu para a ascensão de Hitler ao poder.

Com o início do Regime Nazista (1933) Brecht teve que deixar o país, pois sua obra era uma constante ameaça à supremacia nazista. Mesmo exilado, ele continuou sua obra e foi nesse período que escreveu *Mãe Coragem e seus Filhos,* na Dinamarca. Quando finalmente pôde voltar para a Alemanha, então dividida, o autor continuou sua obra até o fim de sua vida e sua arte se expandiu mundialmente, chegando inclusive ao Brasil, momento que é analisado e discutido no terceiro capítulo.

O terceiro capítulo, “História, política brasileira e seus movimentos artísticos paralelos nas década de 1960 e 1970”, trata da chegada da peça *Mãe Coragem e seus Filhos* ao Brasil. A peça chegou no momento de Pré- Ditadura Militar, momento bem adequado para o tema abordado na peça, que não trata somente da guerra em seu sentido literal, mas que expõe a discussão sobre a passividade popular decorrente do momento histórico. Assim como Brecht, muitos intelectuais brasileiros foram exilados e até torturados. O único caminho de possível expressão nessa época era a arte, que utilizava a música, as artes visuais e o teatro, braço usado pelo dramaturgo para atingir seus objetivos.

Em solo brasileiro a peça ganhou representações nos anos de 1960 e não obteve boa crítica, pois o diretor Alberto D’Aversa não foi fiel aos métodos de Brecht,

por achar que tanto os atores como o público não estariam preparados para as técnicas do alemão. Mesmo assim, continuou a encenar a peça, para mostrar a importância da obra de Brecht e sua abordagem esquerdista, que se mostrava bastante relevante, perante o regime militar no Brasil.

Sendo assim, a presente pesquisa traça um paralelo artístico e histórico, tendo um eixo comum, a peça *Mãe Coragem e seus Filhos,* a partir da qual o leitor passa a conhecer a obra do artista, além de refletir sobra a sua própria existência e sobre seu papel na sociedade.

1. BRECHT, EXPERIÊNCIAS E INFLUÊNCIAS

Brecht nasceu em Augsburg, no dia 10 de fevereiro de 1898. Era filho do Sr. Berthold Brecht, um próspero diretor de uma fábrica de papel[1], que se preocupava com sua reputação e prosperidade nos negócios. Sophie Brezing, mãe de Brecht, batizou seu filho em religião protestante, com o nome de Eugen Friederich Bertholt Brecht, o qual mais tarde, em meio a lembranças patrióticas, veio a modificar seu nome para somente Bertolt Brecht e passou a assinar “b.b.” (com letras minúsculas), em suas correspondências.

No início do século XX, a Alemanha passava por progressos econômicos, industriais e tecnológicos, fazendo com que ao mesmo tempo a classe trabalhadora crescesse e o movimento socialista alemão se expandisse. Monopólios se formaram, devido à concentração do capital industrial com o capital bancário. Sendo assim, o país ostentava uma oligarquia financeira enquanto a situação da classe operária tornava-se cada vez mais difícil (PEIXOTO, 1974).

Brecht iniciou seus estudos na escola primária e era considerado um aluno rebelde, porém esperto; contestava com seus textos tudo aquilo que os professores julgavam honroso para o momento de vitórias do militarismo alemão na I Guerra Mundial. Certa ocasião, quase foi expulso, quando um professor de literatura pediu aos alunos uma redação sobre o tema “Doce e honroso é morrer pela pátria”[2]. Desde menino, demonstrava sua indignação com aqueles que eram a favor da

[1] “Filho de um industrial, nascido para ocupar seu lugar na produção ao lado dos patrões, Brecht não fabricará papel, mas, sim, palavras para preencher papéis. Palavras que serão armas contra sua própria classe, tendo optado pelo lado dos operários, tornando-se o mais expressivo poeta deste século.” (PEIXOTO, 1974, p. 19)

[2] “Entre outras coisas escreveu: A Máxima de que é doce e honroso morrer pela pátria pode ser valorizada apenas como propaganda tendenciosa. Despedir-se da vida, na cama ou no campo de batalha, é geralmente difícil para os jovens na flor da idade. Apenas os imbecis podem levar tão longe a vaidade de falar sobre o pequeno salto através da porta escura. E isto também só enquanto acreditarem que estão bastante distantes da hora final.” (BRECHT, citado em PEIXOTO, 1974, p. 20)

guerra e fazia questão de expressar um profundo sentido pacifista em seus trabalhos colegiais. Segundo Peixoto, Brecht afirmava que na escola os alunos aprendiam apenas o necessário para nela permanecerem:

> A arte de enganar, esconder conhecimentos que não possuíam, assimilar rapidamente os lugares-comuns, estarem sempre prontos a denunciar os companheiros aos superiores, etc. Diz ainda que na escola aprendia-se também outras matérias: por exemplo as diferenças sociais. Os filhos dos burgueses eram mais bem tratados que os dos operários. E menciona ainda outro aprendizado (que utilizaria em seu teatro): um certo professor não fornecia soluções para os problemas – "*limitava-se a colocar o problema com força. Dava as imagens da realidade, deixando a nós a tarefa de tirar as conclusões. O procedimento é incomparavelmente mais fecundo".* (PEIXOTO, 1974, p. 22)

Foi na adolescência que o poeta dramaturgo iniciou suas publicações. Era um momento em que aumentavam as contradições entre Inglaterra e Alemanha, pois a divisão do mundo impunha-se necessária para a expansão no capitalismo. Em 1871, apoiado no militarismo, Bismarck havia conseguido a unificação alemã. O partido nazista surge em 1920, período em que o nacionalismo, que pregava o orgulho de ser alemão, a exaltação ao exército e o respeito pela autoridade, está em alta no país.

Brecht era considerado tímido e reservado. Seus poemas já se destacavam, sendo que o tema central era a guerra. Um exemplo é *Moritat* (Moralidade), que "narra assassinatos e execuções, numa estridente linguagem marcada pelo sentimentalismo lacrimoso e por um horror" (PEIXOTO, 1974, p. 21). Era por meio do teatro que os alemães expressavam suas aflições, esperanças e seus descontentamentos, que, por vezes, eram reprimidos na vida real.

Brecht tinha dezesseis anos quando a Alemanha declarou guerra à Rússia, em 1914, período em que o autor era um patriota que havia acabado de entrar para a faculdade de Medicina. Na época, ele atuava como enfermeiro, em um Hospital Militar de Augsburg, e foi nesse momento que o espírito de guerreiro tomou conta dele, diante das experiências horríveis que vivenciou.

Ao fim da guerra Brecht foi a Munique, onde pretendia voltar aos seus estudos de Medicina. Foi nessa cidade que Brecht se tornou um boêmio. Frequentava bares e cabarés, cantava, tocava violão, declamava poesias e escrevia músicas, até que se tornou amigo de Karl Valentin, uma figura histórica da Alemanha, considerado um dos grandes nomes da cultura e da arte popular. Nessa época, foi contratado como músico e iniciou suas participações com os movimentos de esquerda e com o sindicalismo.

Brecht começou a questionar os mitos patriotas veiculados na Alemanha em período de guerra e foi em busca de seu teatro, propondo algo diferente, que pudesse tocar a criticidade, pois, entre 1918 e 1923, era um período em que a sociedade estava muito mal organizada e precisava ser transformada, porém ele mesmo considerava seus conhecimentos políticos escassos.

Em 1924, Brecht foi a Berlim, onde aprofundou sua autocrítica. O autor acreditava que o teatro deveria atender às exigências das pessoas, proporcionando-lhes prazer, lazer e ao mesmo tempo ajudando-as a enxergar a realidade, sem idealizações retóricas. Segundo Brecht, as obras de arte devem ser úteis, uma análise sobre o comportamento ético diante das repressões, um estudo sobre o relacionamento do homem frente ao sistema econômico-político em que vive, condicionado pelo poder capitalista.

Em seus primeiros anos como escritor, Brecht já demonstrava estar longe de ser um pacifista “idílico”. Segundo ele, para assegurarmos a paz não é necessário aceitarmos tudo o que nos é imposto, deixando que a falsa “ordem” sancione graves injustiças impostas pelos donos do poder, que pretendem impedir manifestações de revolta, por meio de ideais pacifistas.

A cada obra que Brecht escrevia, sempre fazia uma reflexão crítica que correspondia a uma etapa precisa da sua trajetória no mundo, pois o dramaturgo alemão viveu em um momento histórico preciso – República de Weimar – tendo a influência da Escola de Frankfurt[3] em suas práticas.

> Theor Adorno, Walter Benjamim, Hebert Marcuse e Horkheimer são alguns dos homens da célebre Escola de Frankfurt que influenciou Brecht pela sua prática de crítica constante. Benjamim foi o primeiro grande crítico das obras de Brecht. Hans Eisler, um dos músicos que trabalhou Brecht, colaborou intimamente com Adorno. Desconhecer a influência da escola de Frankfurt, em Brecht, equivale a não entender, completamente, a problemática brechtiana que assume, quase sempre, uma posição crítica face às diversas práticas ditas marxistas. Daí o ser Brecht alcunhado de esquerdista pelos reformistas. (SERIO, 1976, p. 9)

Ao se aproximar dos trinta anos, Brecht se acercou do marxismo, pois encontrou nos escritos de Marx um conjunto de armas para serem usadas na luta contra o capitalismo. “Nosso autor, que era um combatente, encontrou nos escritos de Marx um arsenal, um excelente conjunto de armas a serem usadas sem qualquer sacralização na luta contra o capitalismo” (KONDER, 1987, p. 40).

A situação da Alemanha era cada vez mais decadente, entre 1929 e 1932: a produção industrial caía, o desemprego crescia e a inflação aumentava. Brecht se

[3] “Foi durante a República de Weimar, entre o Ocidente que perdeu o comboio da revolução Socialista e o Leste que a traiu, entre o totalitarismo fascista e a sociedade mercantil unidimensional, que desenvolveu a Teoria Crítica denominada Escola de Frankfurt – uma alternativa que tanto recusa a leitura estalinista de Marx como o compromisso com a ordem burguesa.” (SERIO, 1976, p. 9)

preocupava com a atual situação do país e passou a colaborar com o Partido Comunista. Segundo Konder (1987), por um lado ele se preservava como artista da rebeldia anárquica e por outro ele se entrosava com certa disciplina, juntamente com aqueles que se moviam na perspectiva estratégica da revolução.

Hitler assumiu o poder em 30 de janeiro de 1933. Em fevereiro, o terrorismo cultural e as prisões em massa de esquerdistas, intelectuais e militantes comunistas já estavam acontecendo.

Foi após a tomada do poder pelos nazistas que o marxismo de Brecht se acentuou, diante das condições materiais e econômicas no processo histórico. As lutas de classes não tinham forças e eram representadas de forma sutil.

No dia 28 de fevereiro de 1933, Brecht e sua família partiram para o exílio e lá ficaram até 1948, fugindo de sua pátria, por causa da perseguição nazista. Nessa época, em que Hitler já tem plenos poderes, queimam tudo o que encontram de Brecht e ele perde sua cidadania. Foi um período em que o autor chegou a um doloroso amadurecimento e reconheceu a complexidade do quadro social político vigente na época. Ele acompanhava, apreensivo, a evolução da guerra e seu pensamento crítico-reflexivo ganhava força. Segundo Brecht, a guerra era a melhor escola de dialética, permitindo que se debatesse sobre o que estava acontecendo historicamente e permitindo que se defendesse um posicionamento ou se contrapusesse a ele.

Exilado, Brecht passou a morar na Dinamarca, onde reunia um círculo de amizades a sua volta, e começou a ficar muito ativo nos movimentos teatrais amadores da esquerda dinamarquesa. Nesse período, escreveu *Mãe Coragem* e outras oito peças, que, segundo o autor, transformavam *“*o debate político abstrato

em sua própria espécie de realidade dramática*”* (ESSLIN, 1979, p. 86). Eram peças agudamente dialéticas, dotadas de uma visão socialista, que, conforme o dramaturgo alemão servia como referência para aprofundar a visão crítica da sociedade capitalista.

Em 10 de maio de 1933, os nazistas organizaram a queima de livros e de tudo o que encontram de Brecht. Muitos escritores dedicaram suas obras ao ataque do Nazismo da época e encontravam-se exilados, mas nem todos tinham a mesma força de Brecht em permanecer fiéis aos ideais de justiça e liberdade. O exílio cortou a ligação direta do dramaturgo com o teatro e a realidade alemã, mas isso não intimidou Brecht, que compunha suas peças e seus poemas, escritos com ódio e que, na sua maior parte, não puderam ser publicados na época, mas que clandestinamente repercutiram em território alemão.

Brecht escreve poemas ridicularizando a República de Weimar, apresenta sua revolta contra os que suportam passivamente a opressão e lamenta a triste figura da sua pátria no mundo.

A II Guerra Mundial inicia-se em 1 de setembro de 1939, época nada fácil para um escritor, que, embora exilado e prisioneiro da língua, não se calou e conseguiu editar e representar algumas de suas obras, trabalhando com Helene Weigel, em grupos dramáticos amadores e profissionais.

Em 1948, Brecht retorna à Alemanha, mesmo sabendo que iria enfrentar grandes dificuldades e, pagando um preço alto pela opção, resolveu encará-las.

> [...] por um lado, dispunha de prestígio e o usava na luta contra as pressões burocráticas; por outro, se via, às vezes, enredado numa teia de envolvimentos que, em nome da causa do socialismo, procuravam ligá-lo as práticas autoritárias, de manipulação antidemocrática. (KONDER, 1987, p. 44)

Brecht vivenciou inúmeras experiências durante a Alemanha nazista e, no campo da luta, no exílio e na extinta Alemanha Oriental, deixou-nos exemplos de vida, revelando-nos como o indivíduo pode se permitir estar aberto à realidade, ao traçar um caminho junto à participação social e política, visto que é um ser que faz parte de uma comunidade e, sem dúvida, se dispõe ao compromisso de lutar para modificar os destinos dessa comunidade.

Brecht sabia das dificuldades da vida na União Soviética e, com seu jeito circunspecto, tomou cuidado para se precaver contra os piores perigos e garantir-se, enquanto vivia na Alemanha Oriental.

> E, assim, no mesmo momento em que se mudou para Alemanha Oriental, colocou os registros de direitos autorais de suas obras nas mãos de um editor da Alemanha Ocidental, Peter Suhrkamp, seu velho amigo e colaborador da Mahagonny, que se havia tornado um dos principais editores da Alemanha Ocidental. Isso não só coloca Brecht fora do campo da Alemanha Oriental como também lhe fornecia uma fonte de divisas ocidentais, o que o tornava até certo ponto, independente de seus patronos orientais. (ESSLIN, 1979, p. 99)

Esse período em que Brecht permaneceu na Alemanha Oriental veio a calhar, pois as autoridades consideravam o estilo vangardista do teatro dele muito útil para fins de propaganda no Ocidente. Com isso, davam-lhe dinheiro oriental para montar suas peças e ele podia viajar e ser consagrado pelos ocidentais.

Em sua passagem pelos EUA, Brecht deixou os encenadores e críticos ingleses exageradamente impressionados com as noções de estranheza, alienação e distanciamento. Eles interpretaram as obras do dramaturgo aproveitando delas o que lhes parecia mais extravagante, deixando de lado os aspectos menos alemães, menos ortodoxamente estalinistas e tornando as peças mais próximas de suas

tradições e de seus modos de pensar. Isso ocorria nem tanto por uma questão de "método", mas simplesmente por falta de tempo, dinheiro e convicção, o que colocava a Inglaterra em desvantagem.

Brecht ficou em exílio na Califórnia por seis ano, período em que o fumante de charutos, que usava calças largas e pronunciava o inglês com um sotaque alemão fortíssimo, fez inúmeras tentativas para ser roteirista de Hollywood, trabalhando em mais de 50 roteiros e esboços.

> A razão pela qual muitos deles acabaram não sendo desenvolvidos pode certamente estar na compreensão míope de Hollywood a respeito do que realmente faz um bom filme. Para outros, contudo, ideias como as de Brecht de transformar o *Manifesto Comunista* em um filme épico esbarravam acima de tudo na ligação consideravelmente tênue do dramaturgo alemão com a realidade norte-americana. (TOSOVAC, 2006, p.1)

Hollywood naquela época já era o que é hoje: um grande comércio, onde o dinheiro prevalece sobre os sonhos. Não era um bom negócio trazer o épico para dentro do sistema capitalista e era justamente o contrário disso que Hollywood oferecia ao público, romances e aventuras que pairavam sobre a alienação.

Segundo Tasovac (2006), muitos imigrantes alemães nos EUA participaram como atores, produtores, roteiristas ou diretores em aproximadamente 30% dos 180 filmes antinazistas feitos no país, entre 1939 e 1946. Mas apenas um roteiro escrito por Brecht acabou realmente nas telas de Hollywood.

Ainda nos EUA, Brecht trabalha com um dos mais experientes roteiristas de Hollywood, John Wexley, em *Os Carrascos Também Morrem*, de 1943, filme dirigido por Fritz Lang. Tasovac (2006) relata que Brecht foi um gênio incompreendido durante os difíceis anos de exílio norte-americano. O dramaturgo descreveu em

inúmeras páginas sobre a frustração com seu trabalho, relatando que a Associação de Roteiristas norte-americana trazia embaraços ao que ele propunha em seu roteiro, não o deixando trazer à tona o que realmente queria: "Todo dia, para ganhar meu pão, vou para o mercado onde se vendem mentiras" (BRECHT, citado em TASOVAC, 2006, p. 2).

Já na Inglaterra, Brecht teve mais espaço para seus trabalhos e era visto como um “cavalheiro literário que chegava ao teatro para salvá-lo de seus males” (WILLET, 1967, p. 280). Ainda segundo Willet, essa visão inglesa facilitava o trabalho do dramaturgo alemão, abrindo caminho para suas “peças pretensiosas”, nas quais ele conseguia expor seus ideais, impedindo que fossem meramente literárias.

> Evidentemente Brecht não obteve a receita exata para o problema inglês, como não conseguiu para a situação inversa dos países comunistas, onde os padrões estéticos e oficiais e uma interpretação oficial da sociedade tornaram, até agora, ainda mais difícil do que os artistas sentissem os estímulos e problemas peculiares da nossa época. [...] qualquer artista inglês que recapture essa força nos nossos próprios termos pode abrir uma brecha na atual e insípida respeitabilidade das artes da Inglaterra, deixando entrar alguma nova luz. (WILLET, 1967, p. 284-285)

Independentemente dos países por onde Brecht passou ou do período em que lá permaneceu, o que ele fazia era o uso da aplicação do materialismo histórico para responder aos anseios do momento. Aplicava teorias marxistas ao teatro, no qual reformulava tudo, com o objetivo de discutir as relações que estavam ali, colocadas naquele momento. Para ele, o teatro não devia ser apenas um teatro digestivo, mas tinha que ter uma função educativa.

> Toda a obra de Brecht virá a ser a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo. A reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes. A análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão. O estudo do relacionamento entre os homens, condicionado pela situação econômico-política em que vivem. Uma ânsia pelo pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes. A busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível, a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos. (PEIXOTO, 1979, p. 19)

Em janeiro de 1949, é inaugurada a companhia de teatro *Berliner Ensemble,* fundada por Bertolt Brecht, e essa passa a ser considerada uma grande referência histórica do teatro contemporâneo, respeitada até os dias de hoje. Nesse período, Brecht tornou-se diretor da companhia, escrevendo não apenas textos teatrais, mas também teóricos, que estavam sempre voltados para a importância de transformar a linguagem do teatro, da música e literatura da época. Nessa condição, o dramaturgo pode dar uma aplicabilidade a tudo aquilo que desenvolveu durante o exílio, fazendo valer as teorias que havia escrito.

Brecht trabalhou na República Democrática Alemã até seus últimos dias de vida. Durante um ensaio de *Galileu Galilei,* sentiu-se mal e veio a falecer, vítima de um ataque cardíaco, no dia 14 de agosto de 1956, com 58 anos de idade.

1.1 O TEATRO BRECHTIANO

O teatro de Brecht foi um momento especial da cena alemã, contribuindo de maneira revolucionária para o futuro do teatro. Sua preocupação era, antes de tudo, tornar o teatro útil, pois para ele o teatro é capaz de dar conta da complexidade do real, fazendo uso de uma abordagem global; é um instrumento passível de transformação.

Foi no período de 1923 a 1930 que a Alemanha aparentava estar em um momento de “equilíbrio”, o que, na verdade, não se estendia a todos, pois o desemprego e a pobreza ainda assolavam a população em geral. Nessa época, Brecht inicia seus estudos sobre a ciência política e econômica, modificando seu caminho para o teatro épico, o qual ele nunca acreditou que pudesse ter afirmações teóricas definitivas, tanto que, por achar o termo “épico” insatisfatório, mudou-o para “dialético”.

Para Brecht, a encenação por si só não tem valor; é apenas um elo entre o texto e a prática cênica e só adquire um sentido como arma histórica e política (PAVIS, 2011 p. 18). O dramaturgo criticava os estilos do seu tempo e era contra o naturalismo[4], pois, segundo ele, esse era impertinente. Além disso, Brecht considerava que e o expressionismo[5] não valorizava a história, dando valor à expressão e à análise do artista sobre a realidade propriamente dita. O expressionismo defendia a liberdade individual, o primado da subjectividade, o irracionalismo, o arrebatamento e os temas proibidos Ele também não era a favor do formalismo, que, por sua vez, traz a função da imagem e não avança na história; nem do simbolismo, que valoriza os símbolos por trás da realidade e acaba perdendo-a de vista. Preocupado com tais defeitos, o autor trouxe uma nova visão para o teatro, visão essa que buscava mudar radicalmente a função da encenação e a maneira como o público viesse a entender sua prática.

[4] “Historicamente, o naturalismo é um movimento artístico que por volta de 1880-1890, preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da experiência humana; por extensão, estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade.” (PAVIS, 2011, p. 34)

[5] “Essa tendência artística foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de confuso (transformou-se mesmo tudo isso em princípios) e estava cheia de protestos (sobretudo do da impotência). Esse protesto dirigia-se contra as formas de representação artística, numa altura em que também o que era representado suscitava protestos. O protesto foi ruidoso e pouco claro.” (BRECHT, citado em MACHADO, 1998, p. 239-240)

A partir dessa linha de pensamento seguida por Brecht, podemos citar aqui Glauber Rocha, um dos cineastas mais importantes de sua época, pela agitação cultural que provocava, já que era dono de uma escrita impactante e também trabalhava a descontinuidade e a Verfremdung no cinema**.** Com o Cinema Novo, o diretor brasileiro se preocupou em fazer com que sua arte pudesse servir como instrumento que levasse o público a não se alienar frente à situação social nacional. Em “A Estética da Fome” (1965), Glauber Rocha traça uma relação entre a fome e a ação política, enfatizando que o cinema deveria se preocupar em expressar a miséria, a “fome”, sendo essa um fenômeno estrutural e social do país.

Entende-se, então, que Glauber Rocha, quando trouxe ao cinema essa nova forma, com produções influenciadas por uma linha de pensamento comprometida com a realidade nacional, objetivou tornar a arte uma motivação, para que houvesse mudanças estruturais da sociedade. Do mesmo modo agia Brecht, que trazia em suas obras uma maneira de conscientização por meio da reflexão e, para isso, ele levava para o palco a realidade social. Ao público cabia a reflexão crítica, no momento em que era tirado de sua situação de conformidade frente às situações, fossem elas sócio-econômicas, políticas ou religiosas.

Segundo Rosenfeld, “o teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial” (ROSENFELD, 1965, p. 145). Para Brecht a importância do desenvolvimento do teatro épico está ligada ao marxismo, que constitui uma ampla visão de mundo/ *Weltanschauung*, e ao cunho didático, que tem como intenção trazer ao público a reflexão sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la.

> [...] o nome de Brecht [...] é indissociável, sim, do marxismo, o que, aliás, constitui parte essencial de sua força. O exame de sua obra, todavia, além de revelar o mais heterodoxo e inventivo dos marxismos, mostra algo como um levantamento enciclopédico do mal-estar do capitalismo. Esta é a matriz geradora de temas e formas de sua obra, de modo algum o referendamento do stalinismo. O presente recuo do mundo socialista, aliás, apenas torna esse fato cada vez mais visível para qualquer leitor de boa fé. (PASTA JUNIOR, 1995, p. 62)

O comentário de Pasta Junior reafirma as tendências marxistas de Brecht, em contraposição ao capitalismo, o que de certa forma explica o caráter crítico de suas peças.

Segundo Patrice Pavis (2011), o teatro brechtiano[6] faz uso de um método de análise crítica da realidade e se baseia na teoria marxista do conhecimento, segundo a qual o homem tem a capacidade de compreender o mundo e aplicar seus conhecimentos para transformar a sociedade na qual ele vive. Sendo assim, reafirmamos o principal objetivo do teatro brechtiano, que é o de levar o espectador a questionar a sua própria realidade. Brecht acreditava que o mundo poderia ser resgatado no teatro, considerava o real historicamente maleável e acreditava que a arte deveria acompanhar a história (OLIVEIRA, 2006, p. 6)

Ao pensarmos na trajetória histórica do teatro, vimos um desenvolvimento de técnicas e do modo de pensar sobre a dramaturgia até se chegar aos tempos de Brecht. Segundo Aristóteles, a arte de imitar é uma prerrogativa do próprio homem. Mas Quintiliano (40–96) afirmava que o ator comove o público porque, em primeiro lugar, comove a si mesmo. E Denis Diderot (1713–1784), dezessete séculos depois,

[6] "Faz referência a uma política dos signos: palco e texto são local de uma prática de todas as pessoas de teatro que significam a realidade mediante um sistema de signos ao mesmo tempo estéticos (anconrados num material ou numa arte da cena) e políticos (que criticam a realidade em vez de imitá-la passivamente)." (PAVIS, 2011, p. 34)

em seu ensaio *Paradoxo sobre o comediante* (1830), dizia que um grande interprete só precisa de autocontrole para exprimir os sentimentos que não sente.

A discussão prosseguiu com Jacker Copeau (1879–1949), Louis Jouvet (1887–1951), Jean Vilar (1912-1971), entre outros, que relacionavam a interpretação com a sensibilidade, controlada por ela mesma ou pelo cérebro. Contudo, na prática, a questão foi geralmente resolvida pelos próprios atores (AMARAL, 1976, p. 19-29).

Somente com Konstantin Stanislavski (1863–1938) começou a se dar destaque à técnica valorizada então como único meio capaz de estabelecer total intimidade entre ator e personagem. Bertolt Brecht, porém, colocando seu teatro a serviço da desmistificação, exigia em primeiro lugar que o ator mostrasse o personagem, e não apenas o representasse. Era preciso confessar publicamente que o teatro também não passa de teatro – disfarce, fingimento, jogo e sonho.

Amaral (1967) afirma que essa noção não era a que se encontrava nos poetas trágicos gregos, que sempre procuraram imprimir à representação teatral o caráter de solenidade religiosa, integrada no festival dionisíaco. No entanto, de acordo com a convenção, logo após a apresentação da triologia trágica, o mesmo ator era obrigado a colocar em cena uma forma burlesca de espetáculo, o drama satírico, no qual se esboçavam os traços de irrelevância e licenciosidade da comédia. Com essa, a plateia conseguiu um primeiro e verdadeiro contato com o distanciamento.

Bertolt Brecht renovou os padrões estéticos estabelecidos pela poética aristotélica. Instaurou uma nova poética: sua teoria do teatro épico ou dialético é a síntese de estéticas diversas: expressionismo, teatro popular dos cabarés/ *sketches*

(Karl Valentin[7]) e cervejarias, o teatro de rua e circo, teatro *agit-prop* (Piscator[8]), teatro chinês, teatro medieval, teatro elisabetano e teatro grego.

A orientação marxista (projeto socialista) caracteriza claramente a obra de Brecht. A dialética marxista é a base das provocações brechtianas: as teorias do capital e valor de troca, de Karl Marx, são introduzidas em seus textos, por meio da sátira e da paródia. Dessa forma, Brecht faz uma recontextualização lúdica das principais ideias de Marx.

Para atingir seu objetivo, Brecht aplica sua marca na representação cênica, por meio do "efeito do estranhamento/distanciamento"[9], que propunha instigar o espectador para uma atitude crítica; para ele, o teatro poderia ser um meio de educar, provocando no espectador uma ação reflexiva e crítica diante de questões cotidianas. Para que ocorra tal efeito[10], os recursos cênicos ficam à mostra do público, com ausência de tapadeiras; permite-se que o espectador enxergue maquinários, refletores e veja todo o funcionamento técnico do espetáculo.

O "efeito do distanciamento" é um termo usado por Brecht que "consiste em tornar estranho e, portanto, criticável o que era muito familiar, com ajuda de processos artísticos que denunciam a maneira habitual de representar um objeto depois de percebê-lo" (PAVIS, 2013, p. 416). Esse olhar distante do espectador frente à cena faz com que o público crie um olhar objetivo e crítico, sob uma nova e estranha perspectiva, delineando assim, consequentemente, uma nova compreensão da situação humana.

---

[7] Autor, comediante e produtor de grande influência na cultura alemã.
[8] Produtor e diretor teatral que juntamente com Brecht foi um dos expoentes do teatro épico.
[9] Fr: *distancion*; Ingl.:*alienation effect*; Al.: *Verfremdungseffeekt*; Esp.: *distanciamento*.
[10] Características do efeito do distanciamento apresentadas em seminário pelos alunos durante a aula de Teoria do Teatro ministradas pela Profª. Dra. Anna Stegh Camati no curso de mestrado em Teoria Literária - Uniandrade.

Em Brecht temos uma obra aberta, que se preocupa em apresentar uma noção ligada à prática cênica, que está incumbida de demonstrar a fabricação dos signos e crítica marxista do mundo. Esslin (1979) afirma que Brecht tinha como exigência uma interpretação crítica, relacionada à rejeição da empatia, e essa era a base de uma grande interpretação. O dramaturgo alemão condenava a ideia de que os atores devessem sentir emoções ou ter uma sensibilidade acima da média, pois seu teatro tinha por objetivo provocar a indignação da plateia, a insatisfação e a compreensão das contradições.

Brecht escreve, em 1948, o *Kleines Organon für das Theater*, que, juntamente com outras obras, sistematiza sua estética teatral e é digna de atenção até os dias atuais, devido a sua importância e à repercussão junto a atores, diretores, dramaturgos e espectadores das mais diferentes convicções artísticas e políticas. Brecht será sempre uma referência de extrema importância no fazer dramatúrgico. Gerd Bordinheim (1995) diz que “de Brecht, discute-se tudo. Os seres e os não seres. Discute-se até mesmo, e principalmente, a própria validade de seu teatro, quer-se saber se ele continua ou não tendo razão de ser” (BORDINHEIM, citado em BELLO, 2010, p. 1).

Não se deve pensar no teatro de Brecht isolando-o do marxismo, pois um aspecto somente ligado ao estético-formal estaria longe da natureza e da essência de sua obra. Brecht trouxe ao teatro uma função significativa, que engloba o desenvolvimento social. Ele possibilitou que o público tomasse a frente de maneira crítica e permitiu o desmascaramento dos fatos sociais, possibilitando a dialética e a liberdade de expressão artística.

Brecht tinha algumas metas a serem alcançadas pelo teatro, que, segundo ele, deveria ser feito de maneira que atingisse a massa, que conquistasse, tendo como característica uma dramaturgia que elencasse os fenômenos sociais com uma interpretação realista dos clássicos.

Bertolt Brecht era totalmente contrário à estratificação e elitização da arte, uma vez que essa não pode ser separada dos interesses que regem a humanidade, pois, em uma sociedade separada por classes, tais interesses serão defendidos pela luta entre elas e, justamente por isso, Brecht levantava a bandeira da luta de classe como categoria poética.

> [...] as artes são como que "biologicamente" necessárias à mudança social, eu gostaria de sugerir que, em suas próprias contradições, a arte pós-modernista (assim como o teatro épico de Brecht) pode ser capaz de dramatizar e até de provocar a mudança a partir de dentro. Não é que o mundo modernista fosse "um mundo que precisava ser reparado" e o mundo pós-modernista esteja "além dos reparos" (A.Wilde 1981, 131). O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. (HUTCHEON, 1991, p. 24)

Sendo assim a arte faz em si um ciclo onde influencia e é influenciada, quebrando paradigmas colocados pela sociedade, sempre se mostrando como intermediador de ciclos e costumes.

Brecht era avesso à arte pela arte, isso porque era contra a ordem social tradicional, que visava a explorações e privilégios absurdos, para a qual a burguesia não era universal, mas, sim, mais uma classe dominadora. Devido a isso, o autor não aceitava fazer uma arte teatral de apoio, que servisse como manutenção da sociedade, criando um reflexo anatematizador. Segundo o dramaturgo, a entrega

passiva do espectador à cena, separada de sua realidade pessoal, tornava-o um indivíduo alienado, sem observação crítica e julgadora. O que se buscava, então, eram o distanciamento e a aproximação, que formavam um processo em que o espectador se distanciava para poder se aproximar, trazendo a reflexão, o contraponto, o pensar: “Espere aí. Por que isso está acontecendo?” Portanto, esse teatro é muito mais do que dialético; é paradoxal.

Por essa razão, o teatro brechtiano tem por característica o engajamento na construção do socialismo e traz uma função estética que ultrapassa o tradicional estudo do belo, permitindo que ocorra uma diversidade de emoções e sentimentos suscitados no homem. Partindo desse pressuposto, Bello afirma: “Entendo que Bertolt Brecht confere ao teatro uma evidente função social: quer que ele critique e elucide as condições sociais, por um lado, e que, por outro lado, seja um espaço de discussão e experimento de caminhos alternativos” (BELLO, 1997, p.16).

Outra característica marcada nas obras de Brecht era a sua busca em reformular temas já abordados pela dramaturgia e representá-los como novo material de reflexão, tanto que, em suas obras, podemos encontrar as mais diversas épocas históricas do Ocidente, na Antiguidade grega e na romana, na Renascença, na Guerra dos Trinta Anos, no século do Iluminismo, na atualidade e também no contexto asiático. Da distância temporal e espacial do modelo, Brecht buscava uma atualização teatral, via estranhamento/distanciamento, ou seja, fazendo uso de técnicas teatrais que induzissem à reflexão racional sobre a proposta contida na obra.

> Qualquer coisa que se decida finalmente sobre Brecht, é preciso ao menos assinalar o acordo de seu pensamento com os grandes temas progressistas de nossa época: a saber, que os males dos homens estão entre as mãos dos próprios

> homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; [...]que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; [...] que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação. (BARTHES, 1970, p.130-131)

Conforme as palavras de Barthes, percebe-se que Brecht atravessou décadas sem perder sua atualidade. Na revolução proposta pelo teatro do dramaturgo alemão, encontrava-se um desafio aos hábitos e gostos arraigados no público, que já estava domesticado por uma moral secular, às próprias leis e ao uso condicionado das mesmas técnicas teatrais de sempre, algo que, na concepção do autor, nada acrescentava para a criticidade de uma sociedade pensante.

1.1.1 Cunho didático das peças de Brecht

Brecht era um autor que buscava direcionar seus espectadores, leitores e a sociedade como um todo para os fatos sociais e econômicos que estavam acontecendo na atualidade, levando-os a repensar sobre tais fatos, para que pudessem, quem sabe, transformar aquilo que já estava dado como acabado e estabelecido pelas classes dominantes. Para alcançar tais objetivos, fazia-se uso dos palcos como “um espaço”, afinal, só o palco não é uma ação; ele serve para a peça (essa sim é uma ação) didática.

Brecht usava os palcos para abordar temas como lutas sociais, guerras, inflação, família e religião. Segundo Brecht (1978, p. 49), o teatro didático é um método moderno de ensino, em que o conhecimento é mediado por meio desse recurso, que pode ir além da diversão, de modo que o aprender venha de forma agradável e útil ao espectador. O teatro trouxe a possibilidade não somente de

diversão, mas também de modificação do mundo, indo muito além do caráter ilusório, fortalecendo-se com uma característica alegre e combativa, e é isso que Rosenfeld confirma:

> Êsse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde... (ROSENFELD, 1965, p. 148)

O que se pretende é elevar a emoção ao raciocínio, transformar emoções críticas ou contrárias em uma intervenção transformadora, trazendo ao público a possibilidade de desmistificar conceitos pré-estabelecidos, fazendo com que a plateia perceba que tais desgraças ou acontecimentos não são eternos, mas sim históricos, e que podem ser superados.

Brecht procurava, então, aproveitar o que era tido como fonte de prazer e transformá-lo em fonte de ensinamentos. O que ele queria era modificar determinadas instituições de estâncias de recreio em órgãos de instrução.

O dramaturgo alemão discute as peças didáticas durante toda a sua vida de atividade teórica. Inclusive, dedicou artigos específicos para tratar do assunto, como *Para as peças didáticas (Zu den Lehrstücken)* e outros títulos escritos entre 1930 e 1956. Tais textos comentam as encenações e teorizam os conceitos das peças didáticas.

> As peças didáticas têm um lugar determinado no teatro de Brecht e caracterizam-se como seu momento mais radical ao reunirem a experimentação prática dos textos como modelos de ação com a discussão teórica do papel do teatro e de seus principais elementos em uma sociedade do futuro, a sociedade comunista. Brecht

> está interessado em intervir diretamente em seu público, em experimentar uma dramaturgia que se insira na luta de classes como mecanismo emancipatório. [...] Brecht defendia também que a existência desse tipo de teatro dependia do desenvolvimento de meios técnicos e específicos aliado a um forte movimento social de discussão dos problemas nacionais. (TEIXEIRA, 2003, p. 47)

Percebe-se, então, que, a partir do teatro didático, é possível visualizar se tal acontecimento (histórico, político ou social) ocorreria ou não de determinada forma, permitindo ainda exibir as outras possibilidades. A forma que prevalece sempre se refere à época vigente; o registro de determinado comportamento ocorre porque aquela circunstância permite que seja assim. As pessoas são, em certa medida, produtos do meio, que institui determinados condicionamentos, do mesmo modo que a população pode influenciar a realidade. Posteriormente, ocorre uma retomada à dialética, em que o sujeito reflete, contextualiza e ressignifica aquilo que já estava posto, de modo que essa nova significação passa a influenciar a realidade.

Bornheim (1992, p.182) defende a ideia de que a especificidade das peças didáticas não estaria relativamente ligada ao exercício da pedagogia, mas ao uso do teatro como meio didático. As peças caracterizam-se como moldes de ação e sua finalização fica por responsabilidade do encaminhamento dado pelo grupo que a utiliza.

A especificidade da teoria e da prática das peças didáticas constitui-se em permitir que o próprio teatro entre em discussão, além de direcionar para um teatro do futuro. Embora Brecht não tenha dado foco a essa prática pedagógica, desenvolveu, por meio da proposta da peça didática, uma metodologia de trabalho pedagógico, educacional e didático, que teria, além da diversão, também uma função instrutiva no tocante a certas ideias morais e políticas.

Ingrid Koudela traz estudos que esclarecem o lugar das peças didáticas nas obras de Brecht. A referida autora afirma que o dramaturgo fundamenta a teoria das peças didáticas em dois conceitos: o modelo e a ação *Handlungsmuster*[11] e o ato artístico *kollektive Kunstakt*[12], trazendo a visão de que o exercício de leitura com os textos permite que os leitores tornem-se seus atores, podendo revezar os papeis entre si e também seus autores, uma vez que a característica do modelo permite que isso ocorra, podendo, portanto, ser alterado também: "[...] se entendermos os textos das Peças Didáticas como dispositivos para experimentos, então eles devem ser suscetíveis de modificações, quando novas questões ou pontos de vista são gerados" (KOUDELA, 1991, p. 185).

Segundo Lehmann (2007), a peça didática é originária de um novo pensar teatral, que possibilita fazer da forma algo efetivo, com conteúdo. Essa prática utiliza modelos de ação que fazem uma decomposição do diálogo, trazendo ao gesto uma ênfase maior, tendo assim a função de condensar em si a consciência da representação.

Lehmann (2009) aponta as peças didáticas de Brecht como obras que ainda não foram suficientemente exploradas:

> O modelo de peça didática dentro da linha principal da pesquisa de Brecht é menosprezado como caminho errado, um modelo de como o teatro pode ser político, enquanto quebra a sua forma institucionalizada. Entre didática-épica e arte de acontecer, o modelo da peça didática pode ser uma provocação do exercício de teatro, comunicação e sociedade, porque ele abre a fábula radicalmente ao decurso do processo teatral e, justamente em virtude da sua abstração, permite uma real

[11] "[...] os textos das peças funcionam como modelos para experimentos que investigam, através da imitação e da improvisação, as relações entre os homens e que, portanto, são sugestões para exercícios artísticos coletivos." (TEIXEIRA, 2003, p. 50)

[12]" [...] pode ser definido como um acontecimento teatral que se interessa fundamentalmente a quem dele participa, porque contribui para o autoconhecimento daqueles que se dedicam ao experimento." (TEIXEIRA, 2003, p. 50)

> colaboração, não apenas como ficção do tipo “vamos público, procurem vocês mesmo o final”. No contexto desta imprevisibilidade, a língua corporal do teatro e o gestual social, ganham novos significados. (LEHMANN, 2009, p.227 -228)

O referido autor parte do pressuposto de que o entendimento do trabalho com as peças didáticas, sendo um modelo de ação, não tem a obrigação de visar à transmissão de uma doutrina, mas sim de aproveitar o que ela tem de melhor e utilizá-la como experiência.

Percebe-se, então, que, quando pensamos na peça didática pelo seu lado teórico-prático, ela vai além da produção e recepção, tornando-se funcional, especialmente a quem é participante e não tão somente ao espectador. O perfil ideal era de um espectador que viesse para o teatro e sentisse além da emoção, que se visse como ator da própria realidade, tendo a capacidade de criticar e mudar o mundo. Assim, Brecht traz técnicas que permitem um choque por meio do efeito estranhamento/distanciamento, viabilizando a construção de um sujeito ativo, com um olhar crítico e complexo diante da realidade, determinando novos discursos e originando mudanças na sociedade em que está inserido.

1.1.2 O Épico Brechtiano

Brecht começou a desenvolver sua nova concepção sobre o teatro épico em meados de 1926. A partir desse momento, tal palavra era encontrada constantemente nos escritos do autor alemão, cujo foco era mostrar a abrangência do adjetivo. Bornheim (1992) afirma que Brecht declarava que a direção de um espetáculo deveria ser sóbria, trabalhando os conteúdos de modo objetivo, e que o ator deveria trabalhar de modo frio, objetivo e clássico. Em relação a isso, merece destaque esta passagem da entrevista de Brecht a Guillemin: “O drama épico vai

parecer desinteressante (frio) para aqueles que não estão acostumados a ver as situações como problemas ou que não amam (ou temem) as perguntas” (BRECHT, citado em BORNHEIM, 1992, p. 137).

Em um de seus ensaios, escritos ainda na década de 1920, momento em que o dramaturgo interessava-se pelo épico e julgava que não era fácil definir tal concepção, ele afirma:

> [...] não é possível expor os princípios do teatro épico com meia dúzia de palavras. Ainda precisam ser elaborados em pormenor, neles se incluído a representação pelo ator, a técnica de encenação, a dramaturgia, a música de cena, o uso de filme, etc. O ponto essencial do teatro épico é talvez, apelar menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em lugar de compartilhar de uma experiência, o espectador tem de enfrentar as coisas. Ao mesmo tempo, seria totalmente errado provar e negar emoção nesse gênero de teatro. (BRECHT, citado em WILLETT, 1967, p. 216)

Pressupõe-se, dessa forma, que o teatro épico, por meio de uma tentativa ampla e de um teatro moderno, traz aos palcos questões e discussões vitais, com o propósito de conduzir a uma reflexão, trabalhando o social de modo que o espectador perceba que faz parte do contexto histórico, analise e entenda que pode colaborar para mudar a situação vigente. Bertolt Brecht afirmava que no teatro épico o essencial talvez não fosse o apelo e os sentimentos; era a razão que deveria predominar.

Francimara Teixeira (2003) afirma que o que Brecht queria com suas peças épicas era evitar que o espectador pensasse linearmente. A autora afirma que a inserção de letreiros e a projeção de títulos trazem ao espectador uma visão complexa e o submetem a refletir sobre a ação. Assim sendo, o teatro épico possibilita, em meio de sua ação, em saltos e curvas, que o público pratique um

pensamento não linear. Os títulos e letreiros à mostra, durante o espetáculo, permitem que ocorram os saltos, apresentando as cenas individualmente, trazendo um caráter histórico.

O teatro épico era um movimento necessário, que deveria expandir-se, sendo uma tendência da época, considerado de extrema importância e que deveria também passar por um momento de transformação, em consonância com o momento histórico. Pretendia-se fazer uma completa troca de funções de seus elementos, possibilitando que o teatro passasse por uma transformação que permitisse que o espectador entrasse em harmonia com o caráter literário da peça, preparando e informando, assumindo uma atitude científica, caracterizando-se como um espectador moderno.

A diferença entre as formas dramática e épica estava na estrutura e na maneira como a peça era apresentada ao público. O teatro épico é diferenciado da forma dramática convencional, porque privilegia uma linguagem direta ao espectador, na qual o ator é o narrador**.** Os elementos narrativos são incorporados nas representações dramáticas, “na medida que o ator , como porta voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandonando o espaço e o tempo fictícios da ação” (ROSENFELD, 1965, p. 162) . O ator utiliza o gesto social, analisando as contradições da personagem e as suas prováveis mudanças, que possibilitam acentuar a diferença entre o seu comportamento e o que ele representa. Isso traz ao espectador um distanciamento em relação à história narrada e, consequentemente, facilita uma possível tomada de consciência crítica.

> Ao distanciar-se do personagem, o ator, narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve revelar a “sua” opinião sobre este último; deve “admirar-se ante as contradições inerentes às diversas atitudes” do personagem

> (*Pequeno Organon, p. 64).* Assim, o desempenho torna-se também em tomada de posição do “ator”, nem sempre, aliás, em favor do personagem. O ponto de vista assumido pelo ator é o da crítica social. (ROSENFELD, 1965, p. 163)

Segundo Rosenfeld (1997), Brecht não se coloca contra as formas dramáticas existentes, mas sim faz uso delas de maneira renovada, aplicando um tratamento épico aos temas, de maneira que fique mais fácil de abordá-los e oferecê-los de forma crítica a um público que necessitava ser formado. A forma épica em Brecht é o resultado de um processo histórico que vai além da escrita dramática moderna e que determina que seja analisada a relação de necessidade entre forma e conteúdo.

Nesse formato do teatro épico, os recursos cênicos ficam à mostra do público para desfazer a ilusão[13]; esses não apoiam a ação, apenas a comentam, sendo estilizados e reduzidos, permitindo assim entrar em conflito com a ação e parodiá-la.

Rosenfeld (1965, p.149-150) traz um esquema que compara a forma dramática e a forma épica de teatro e afirma que tais diferenças não representam oposições absolutas, mas sim alguns assentamentos:

[13] “O teatro que Brecht conheceu, o teatro burguês, também é – como ele percebeu – um substituto para o entorpecente. Sua missão como pensador foi a de arrancar o teatro dessa condição e restituir-lhe um sentido efetivo. Sua missão como artista, a de fazer a realidade dessa ideia.” (MACIEL, citado em BRECHT, 1967, p. 4).

Forma dramática do teatro	*Forma épica do teatro*
atuando	narrando
envolve o espectador numa ação cênica	torna o espectador em observador mas
gasta-lhe a atividade	desperta a sua atividade
possibilita-lhe emoções	força-o a tomar decisões
vivência	concepção do mundo
o espectador é colocado dentro de algo (identificação; nota do autor)	é pôsto em face de algo
sugestão	argumento
os sentimentos são conservados	são impelidos a atos de conhecimento
o espectador identifica-se, convive	o espectador permanece em face de, estuda
o homem é pressuposto como conhecido	o homem é objeto de pesquisa
o homem imutável	o homem mutável que vive mudando
tensão visando ao desfecho	tensão visando ao desenvolvimento
uma cena pela outra (encadeamento; nota do autor)	cada cena por si
crescimento (organismo; nota do autor)	montagem
acontecer linear	em curvas
necessidade evolutiva	saltos
o homem como ser fixo	o homem como processo
o pensar determina o ser	o ser social determina o pensar
emoção	raciocínio

Tabela 1 - Tabela que compara a forma dramática e a forma épica de teatro

(ROSENFELD 1965, p.149-150)

Segundo Bornheim (1992), desde o aparecimento desse esquema, ele apresenta dicotomias e coloca algumas considerações que julga importantes, já que tal esquema não deve ser considerado como uma verdade definitiva e acabada, mas deve ser utilizado como ponto de partida, pois está longe de ser completo. Segundo o referido autor, o esquema não apresenta a diversão que é tão fortemente colocada como função do teatro. Ao contrário, traz uma ideia de compromisso efetivo do espectador com a sociedade.

Em sua teoria do teatro épico, Brecht apresenta detalhadamente como deve ser o trabalho do ator, ao desempenhar sua atuação, para que se consiga atingir a representação épica, do que resulta o alcance do efeito do distanciamento. Brecht

(1978, p. 33) afirma que um ator da cena épica “deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento”.

Ainda segundo o papel do ator nas interpretações épicas, Bornheim (1992, p. 261) afirma que o ator do teatro épico deve ter um olhar crítico sobre a realidade “e mais ainda, tal crítica deve fazer-se no presente do trabalho artístico do ator – e é dentro desse contexto que surge o cultivo do distanciamento”. Os textos que os atores encenam devem ser tratados com um trabalho teatral intenso antes dos ensaios, de modo que esses atores entendam que sua função é muito mais do que decorar frases. Faz-se necessário que eles assumam um papel de contestação diante dos fatos narrados.

> A ideia é que toda frase, todo gesto, se transforme numa decisão, que a situação fique sobre controle, já no sentido de impedir a transformação total do ator no personagem. Evidentemente, a transformação deverá ir até certo ponto: as falas são as do personagem, e do personagem é o comportamento, que devem ser levados tão longe quanto permite o conhecimento humano. Mas o ator não deve transmitir a ideia de que se tenha transformado e propiciar assim a identificação. Para contornar isso, o ator deve “sublinhar o elemento técnico e conservar a atitude de quem está propondo algo”. (BORNHEIM, 1992, p. 261- 262)

Esse ator se identifica com o personagem; ele o conhece bem, a ponto de conseguir se distanciar dele mesmo, pois não há distanciamento sem identificação. O que ocorre é que durante a peça há o momento do êxtase por parte do público, em que esse se sente totalmente envolvido com a cena, até que se rompe a “4º parede”. É nesse instante que o público entende o que está acontecendo, volta a si, permitindo-se a criticidade. Ator e espectador se distanciam, propiciando um olhar crítico para a situação abordada na peça, pois a atitude desempenhada pelo ator traz uma perspectiva precisa da crítica social, até que essa “4º parede” sobe

novamente e esse processo se repete por várias vezes durante a peça. Hugo Daniel Mengarelli explica como ocorre esse processo, do *Thaumastós e* do Verfremdung[14]:

> [...] para as propostas da quebra do ilusionismo poderíamos pensá-lo como estranhamento/distanciamento – porque justamente, esse ato encerra um fremd, estranho, esse que provoca o *thaumastós*, o assombroso da surpresa que vem, mas não só para originar um *distanzierung,* distanciamento, e, sim uma *"annäherung",* aproximação do sujeito a estrutura do discurso. Seria a *Verfremdung* então aquilo estranho que me distancia, que provoca um *distanzierung*, distanciamento no enunciado e, simultaneamente, aquilo estranho que me aproxima, origina uma *annäherung*, aproximação da enunciação, da estrutura discursiva. (MENGARELLI, 2014, p. 48-49)

Para Brecht, a emoção é um fator determinante para o teatro épico, podendo desenvolver o senso crítico, ao mesmo tempo em que traz uma ressignificação sobre os aspectos histórico–sociais. Para alcançar tais objetivos, o autor fez uso de inúmeros procedimentos cênicos, como o efeito do estranhamento/distanciamento, recursos cênico-musicais, o ator como narrador, recursos cênicos e cênico-literários, promovendo assim a encenação dialética, permitindo que se identifiquem com familiaridade da situação habitual, para que possa ocorrer o estranhamento/distanciamento, levando o espectador ao processo da incompreensibilidade, até que surja a compreensão, dentro de uma perspectiva social.

[14] "Existem muitas formas de traduzir *Verfremdung*, seja como estranhamento, ou como distanciamento, ou mesmo o grande equívoco de traduzi-lo por alienação. No instituto Goethe de Curitiba me deram a seguinte tradução:" Trata-se de um estranhamento que provoca um distanciamento". Por isso, entendo que o melhor seria traduzi-lo: estranhamento-distanciamento." (MENGARELLI, 2014, p. 49)

Uma vez que o espírito crítico do público está aflorado, isso não exime a possibilidade de provocar a emoção e o teatro pode ser caracterizado como um meio de diversão. Willett (1967) afirma que o teatro épico passou a ser considerado como entretenimento por Brecht, após a escrita da peça *Vida de Galileu* (1938-1939). Foi a partir daí que Bertolt Brecht começou a interpretar suas obras com mais termos científicos que políticos. Suas ideias foram registradas no ensaio *Pequeno Organon para o teatro* (1948), que foi considerado por alguns críticos e teóricos como uma plataforma da teoria do teatro épico.

A emoção e diversão, então, são reações que estão relacionadas à satisfação estética e que são aceitas por Brecht:

> O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com esse sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno. (BRECHT, 1978, p.100)

Essa emoção à qual o dramaturgo alemão se refere está relacionada à reflexão, por meio da visão moderna e científica da modernidade, pois uma das preocupações de Brecht era defender o teatro épico, para que não se tornasse algo “profundamente desagradável, tristonho e fatigante” (BRECHT, 1978, p. 49).

Conforme Barthes (2007), o teatro épico cria um instrumento dramático, fomentando e investigando a significação social do seu texto, trazendo a seu público algo que necessitava ser resolvido. Esse teatro não tinha a intenção de proporcionar uma vivência artística coletiva, nem de transmitir as mesmas sensações ao público, mas sim de dividi-lo, e fazê-lo estranhar a ação, o texto e a si mesmo, em conjunto com o teor exposto para ser analisado.

O teatro épico reconfigura a função do texto, fazendo dele um mecanismo que objetiva a mudança da atividade teatral, deixando de incentivar uma estrutura de conformação e trazendo uma nova perspectiva entre artista e obra. Para o dramaturgo, esse teatro “[...] liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura” (BRECHT, citado em BENJAMIN, 1994, p.79). O teatro pode ir muito além, alcançar um público que se interesse por diversas artes, política, ou qualquer assunto que esteja envolvido em cena. A amplitute pela qual ele caminha atravessa horizontes e derruba barreiras, atingindo, por vezes, todo e qualquer público, por mais distante que esteja de tal arte.

Brecht visava estabelecer uma função nova para o épico,–diferentemente de seu colega de trabalho, Piscator, que tratava épico e político como sinônimos. Brecht via o elemento épico como algo muito mais abrangente, com técnicas teatrais que abarcavam não tão somente o político, mas também a globalidade do fenômeno teatral (BORNHEIM, 1992 p. 138).

O teatro épico foi denominado por Brecht como teatro “não aristotélico”, pois o dramaturgo era oposto a certos pressupostos da poética de Aristóteles. Uma das oposições é a da identificação do espectador com o herói. O que Brecht acreditava era que quanto mais distante, mais o espectador assumia um papel analítico diante dos acontecimentos narrados nas cenas. Por meio do distanciamento, o espectador sai da zona de conforto e põe-se em reflexão, produzindo assim o efeito contrário à empatia. Na explicação de Rosenfeld (1965), se nós nos identificamos com coisas habituais, que ocorrem durante a peça, não as vemos com o olhar épico da distância, ficando permanentemente envolvidos com uma situação que, ao nosso

ver, parece habitual, e, nos casos em que não ocorre o distanciamento, não acionamos o nosso juízo crítico.

A metodologia de Brecht defende o teatro épico, trazendo a relação entre arte e função social em discussão, implicando a materialidade e o sentido político, levando os espectadores a fruir a moral específica da época e emanando um interesse em poder substituir um mundo contraditório por um mundo mais harmonioso.

1.1.3 Distanciamento, uma nova técnica da arte de representar

Brecht queria trazer para o teatro a possibilidade de o espectador desenvolver uma atitude analítica e crítica com o desenrolar dos acontecimentos, com um domínio da realidade, em oposição à noção do realismo, firmando um tema-chave de Marx, que é o tema da desnaturalização e demonstração do caráter social da realidade.

Alguns recursos literários permitem que a estrutura épica sirva ao distanciamento, como, por exemplo, “a presença de um personagem que comenta a cena, que faz o papel de narrador, a presença de outros comentários, como cartazes, citações, projeções cinematográficas, etc.” (RODRIGUES, 1983, p. 131). Tais recursos são suficientes para constituir um estilo narrativo e amplamente ficcional.

A paródia também é um dos recursos literários distanciadores, pois é um jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo. Nele, o cômico é transportado muitas vezes ao paradoxal e extremamente crítico, por não fazer

referência direta à realidade. Segundo Linda Hutcheon em seu livro *Teoria da paródia* (1989):

> Tal como o Verfremdungseffekt, de Brecht, a paródia trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa actividade hermenêutica participativa. Claro que há muitas maneiras de conseguir isto da agressão à sedução. Por outras palavras, conseguir que sintamos que estamos a participar activamente na geração do sentido não é garantia de liberdade; os manipuladores que nos fazem sentir no controle não se acham menos presentes apesar da sua cuidadosa dissimulação. (HUTCHEON, 1989, p. 117)

Na paródia, a crítica surge com a inversão do texto-base e, por isso, ela pode ser utilizada como uma maneira de formar um diálogo criativo e desmistificador, sendo possível apresentar a eloquência vazia daqueles que a usam com o sentido de ocultar a diferença de classes.

A ironia também é um recurso crítico distanciador. Brecht usou-a abundantemente na peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), na qual sugere um acontecimento histórico grandioso, que é a Guerra dos Trinta Anos e a ligação irônica com os prejuízos pessoais de uma vendedora ambulante.

Ainda segundo Hutcheon (1989), a ironia sinaliza e avalia de forma a destacar determinada situação de maneira negativa. Para isso multiplica elogios para ocultar a censura. A ironia consiste também na utilização de uma palavra com o sentido contrário àquele que normalmente ela teria. Usa-se tal recurso como estratégia do emissor para com o texto em si, atitude que permite e exige a interpretação e avaliação do receptor.

O riso, de um modo geral, pode ser caracterizado como um fator do distanciamento, pois se ri do que não infere em nossas emoções mais intensas. O riso pode ser causado por situações cômicas ou elementos da fala. Não se acha graça de um trágico acidente, mesmo que as circunstâncias que o causaram sejam

cômicas, porém isso pode ocorrer no chamado “humor negro[15]”, quando se ri de alguém que cai ingenuamente, devido a algum obstáculo que tenha em seu caminho. Brecht utiliza abundantemente o chiste (colisão das palavras que causam um efeito cômico) ou o paradoxo (contradição lógica), pois isso torna o espectador distanciado, devido ao exagero.

Rosenfeld observa que os recursos cênico-musicais são uma das principais formas de distanciamento, pois, por meio das canções, que não apresentam uma relação direta com a cena, mas que assumem uma função de interromper a sequência de ações, o espectador tem a oportunidade de fazer uma análise crítica naquele momento. “Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória” (ROSENFELD, 1965, p. 161).

Com a música, é possível trazer a denúncia. O ator/cantor consegue, por meio dela, representar gestos essenciais, que conotam a análise crítica, permitindo que o espectador assuma um posicionamento político e adote uma atitude política relacionada ao tema e à música, levando o espectador à reflexão.

Se relacionarmos isso à realidade vivida no Brasil durante a Ditadura Militar percebe-se que a música é um importante recurso de manifesto político, principalmente por meio do uso de metáforas.

Segundo Brecht, na técnica do distanciamento, o ator deve trabalhar demoradamente “como um leitor que lê para si próprio” (BRECHT, 1978, p. 81), realizar inúmeros ensaios e evitar uma configuração simplista provida do aspecto

[15] “Enfoca a desfiguração, a mutilação e a morte, temas lúgubres que versam sobre o sofrimento humano, mas mesmo assim nos fazem rir.” (MASSONI, 1995, p. 1)

crítico. O ator em cena representa com tanta perfeição até chegar ao limite que a condição humana lhe permite, à renúncia de uma metamorfose absoluta[16].

Outra característica aplicada a esse efeito é o ator fazer uso da terceira pessoa do passado, quando estiver representando, possibilitando-lhe uma atitude efetivamente distanciada.

> O objetivo do distanciamento é distanciar o "gesto social" subjacente a todos os acontecimentos. Por "gesto social" deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época. (BRECHT, 1978, p. 84)

A perspectiva adotada é "crítico-social", realçando todo o enquadramento social possível e fazendo o ator levar o espectador, dentro de sua classe social, a julgar as condições vigentes. Aí o ator adota uma caracterização histórica para acontecimentos da atualidade, permitindo uma distância idêntica à que é adotada por um historiador.

Segundo Bello (1997) o estranhamento brechtiano implica também historicização e isso se dá em dois sentidos: "passados" e "passageiros". Mostrados dessa forma, as acepções oferecem prova de que as condições humanas são mutáveis e, portanto, modificáveis. Trazidas ao tempo presente do espectador, mantêm os acontecimentos historicizados e isso cria nele a consciência de que as circunstâncias em que vive também não são de eterna duração, como é de conveniência dos detentores do poder.

---

[16] "Se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação. Mas, ao fazer a citação, terá, evidentemente, de dar-nos todos os matizes de sua expressão, todo seu aspecto plástico humano e concreto; identicamente, o gesto que exibe aparecerá como uma cópia e deverá ter, em absoluto, o caráter material de um gesto humano." (BRECHT, 1978, p. 82)

O efeito de estranhamento (*Verfremdung*) é uma técnica utilizada com o objetivo de trazer entendimento às inúmeras abordagens existentes entre texto, ator e espectador, na poética brechtiana. O teatro épico é uma ferramenta metodológica e crítica, utilizada com o intuito de experimentar o texto a partir do conceito de modelo de ação. O estranhamento é um recurso que o teatro épico utiliza para distanciar a plateia dos acontecimentos ali representados. Seu emprego é fundamental para que não se institua entre palco e público nenhum tipo de magia e hipnose:

> Distanciar é cortar o circuíto entre o ator e seu próprio *pathos*, mas é também e essencialmente restabelecer um novo circuíto entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais a si mesmo na peça. [...] O distanciamento não é uma forma (e é precisamente o que fazem dele todos os que querem desacreditá-lo); é a relação de uma forma com um conteúdo. Para distanciar é necessário um ponto de apoio: o sentido. (BARTHES, 2007, p. 240-241).

Com o efeito do estranhamento, o ator cria rupturas, colocando outro olhar no público, porque apresenta seu comportamento. Esse ator se envolve com o personagem de maneira que o espectador também se envolve, até que acontece a "quebra", e esse ator volta como narrador, questionando ou levando o público a questionar sobre determinada cena. Vejamos detalhadamente como ocorre esse efeito, segundo Hugo Mengarelli:

> Ainda que se trate de duas coisas diferentes, há uma grande aproximação entre o Verfremdung, estranhamento – distanciamento, e o Thaumastós, maravilhoso. Sempre se entendeu o primeiro como aquilo que surpreende, só que vai além as surpresa: atinge a ruptura do discurso e com isso a alegoria é quebrada. No segundo, a surpresa se mantém dentro da alegoria e nos desloca radicalmente de

> posição, nos choca, mas nos conservamos no mundo diegético. (MENGARELLI, 2014, p, 84)

Brecht tem uma visão de mundo, segundo a qual a forma de divertimento mais produtiva é aquela em que se assume uma atitude crítica em face das crônicas que narram as instabilidades do convívio social, ou seja, do homem em sociedade.

Rodrigues (1983) comenta que, nos anos 1920, o formalista russo Skloski também ofereceu uma reflexão sobre o efeito do estranhamento/ distanciamento. Segundo ele, “a imagem criadora desautomatiza nossa percepção, gasta pelo cotidiano, oferecendo-nos uma visão” (SKLOSKI, citado em RODRIGUES, 1983, p. 130). O efeito de distanciamento aplicado por Brecht apresenta, de certa maneira, o pensamento expresso por Sklovski, mas vai além, é mais radical. Isso ocorre porque, ao trazer o estranhamento para as relações inter-sociais, as quais se configuram como familiares e consequentemente naturais e imutáveis, o público sentiria a necessidade de fazer alguma interferência.

No teatro épico, o efeito do distanciamento era aplicado com o principal objetivo de dar um caráter histórico aos acontecimentos, a fim de utilizar métodos de representação que tomem como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação que a sociedade atravessa, buscando exercer a crítica social. Visa também às possibilidades, sentindo a necessidade de uma nova perspectiva, apresentando assim um relato histórico das reformas que podem ser efetuadas.

1.2 HISTORICIZAÇÃO E DIALÉTICA

Brecht é um dos fundamentais dramaturgos do século XX, um “intelectual marxista da sociedade capitalista” (PEIXOTO, 1974, p.14), sendo atuante como

crítico e fomentador de mudanças dentro da realidade em que vivia. Ele aprofundou e problematizou as questões revolucionárias e políticas, fazendo uso da arte para despertar a conscientização e politização por meio de reproduções de cruciais paradoxos da história da sociedade, como guerras, revoluções e sistemas de governo. A ação do teatro de Brecht é relativamente histórica, representada por meio de uma ação historicizada, que não repousa sobre os conflitos[17] gerados por questões políticas, sociais ou religiosas, e sim é marcada pelo espírito de oposição, resistência e contradição do referido autor.

Segundo Brecht, o comportamento do ser humano não é algo imutável e se reveste de determinadas particularidades que são apresentadas no decorrer da história, sempre sujeito à crítica da época subsequente, feita a partir de outras perspectivas.

> Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é pura e simplesmente imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta no discurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época, subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. (BRECHT, 1978, p. 84)

Sendo assim, a historicização consiste em representar a peça do ponto de vista da época atual, porém com situações, personagens e conflitos que são relativamente históricos, que podem representar personagens atuais, mesmo estando localizados em tempos históricos diferentes. Um exemplo é o conto de

[17] “Uma dramaturgia materialista (como a de Brecht) só não separará os conflitos fictícios das contradições sociais do público, como remeterá os primeiros nos segundos: tudo se relaciona com o conflito, com a colisão, com a luta não pode, em absoluto, ser tratado sem a dialética materialista” (BRECHT, citado em PAVIS, 2011, p. 69)

Jorge L. Borges, *Peirre Mernad, autor do Quixote*, que traz a possibilidade de fazer a leitura da obra em tempos diferentes e de modo que ela se encaixa em cada um deles, assim como as de Brecht, que permanecem e se atualizam conforme o tempo passa, mantendo-se atuais. Brecht já via, naquela época, em 1920, o que estava acontecendo com o mundo e trazia isso em suas obras, sob uma perspectiva reflexiva.

Brecht reescreveu suas obras até morrer, tinha um juízo crítico sobre suas criações, estava sempre recriando e reescrevendo seus textos. Por meio de suas ações e atitudes, é possível perceber que seus pensamentos eram ágeis, por vezes contraditórios e circunstanciais ao mesmo tempo, o que, aliás, é um traço marcante da dialética.

Bornheim diz que a dialética conjuga o movimento progressivo com um regressivo, pretendendo alcançar a própria estrutura da realidade, e que “Hegel pretende que a volta ao início alcance o fundamento desse início, porque só assim poderá haver a autêntica síntese” (BORNHEIM, 1977, p. 52). Para que tal síntese venha ocorrer faz-se necessária a identificação, porque assim, juntamente com a contradição, haverá um elemento impulsionador, que permitirá atingir a revelação do fundamento.

Assim como Hegel, Brecht não propunha diretamente as soluções, mas trazia ao público subsídios que o conduzissem a raciocinar e compreender a “verdade”. Para isso, o dramaturgo testava propostas, experimentava teorias, abandonava ou aprofundava-as. Isso dependia da resposta que o público daria (algo quase sempre imprevisível), porém com uma intenção bem definida pelo

dramaturgo. Assim, o autor vivia de tentativas e erros, resultados de incansáveis estudos e reformulações.

Brecht ofereceu ao teatro uma visão vinculada ao seu tempo, que atravessava duas guerras mundiais, trazendo um novo sentido da arte como fenômeno unitário, no qual o conteúdo e a forma se entrosam em uma unidade dialética, evidenciando a importância que a linguagem da dramaturgia empresta ao texto, na necessidade de atualizá-la, em função das modificações históricas (BORNHEIM, 1987, p.46). Em outras palavras, cada tempo histórico tem suas necessidades e adaptações e com o teatro não poderia ser diferente.

Em se tratando da dialética, segundo Bornheim (1977), é necessário conhecer a dialética materialista, que trata, em sua maioria, de questões ligadas às relações sociais, à política, economia e história.

Costa (1998, p.219) cita que, partindo do pressuposto de Marx, todos que estão envolvidos em determinada situação de crise agem feito “tontos”, pois isso se torna automático e não é possível entender o que se passa, quando se está dentro do problema em si. Ele acrescenta ainda que Brecht expõe em seus trabalhos várias relações pressupostas pela crise (trabalhistas e comerciais), com o intuito de neles estabelecer a percepção social .

Brecht entende a historicização como um meio de ligar o teatro – obra de ficção – aos processos da realidade, ou seja, para ele a história devia desempenhar um papel de intervenção e de provocação, via teatro, na vida em sociedade. A ficção teatral permitirá que o espectador se identifique com a cena, até o momento em que cai a 4ª parede e aquilo que parecia definitivo e imutável, em relação aos fenômenos sociais, é excluído, e passa a ser entendido. Além disso, é necessário que o

conhecimento gerado resulte em tomada de atitude em face dos mesmos fenômenos. Para tanto, Brecht abordava situações familiares, que, em suma, tinham a intenção de provocar no espectador a mudança de atitude.

Historicizar, segundo Bello (1997), significa, introduzir a dialética marxista como base teórica do teatro – uma instituição social. Em outras palavras, Brecht queria seu teatro como um instrumento de esclarecimento, de formação de consciência para a mudança da prática social. Por isso mesmo é ficção política, revolucionária e, claro, de visão e instrução marxista.

> Na procura por valores de oposição aqueles então vigentes, escreveu literatura da atualidade em trajes históricos. Além dessa, são dignos de menção os escritores de orientação marxista, ligados ao conceito de materialismo histórico. Para eles apenas o marxismo teria condições de historicizar completamente a vida social e política do homem. Encarar historicamente, pesquisá-las, este seria o método adequado, ao qual também a arte reverencia, na consecução “de um mundo habitável”, usando as palavras de Brecht. (BELLO, 1997, p. 66)

Ainda segundo Bello (1977, p. 66), os fatos sociais podem ser fundamentados objetivamente, portanto, são explicáveis e, por serem explicáveis, são passíveis de mudança. A perspectiva histórica submete os seres humanos às condições e circunstâncias sociais. Essas são os fatores que determinam o fato de ser humano. O ator, no palco, é o instrumento para demonstração das condições e circunstâncias aceitas pelo ser humano. Tais condições são históricas. Historicizar – que para Brecht é uma técnica de demonstração – deve deixar claro que, por meio do discurso, fora das quatro paredes da sala teatral, a história é algo passageiro e mutável, pois depende de quem a está contando, dos seus pontos de vista e da maneira como se compreende o que lhe foi passado.

> A confrontação do conceito de neutralidade desenvolvido no discurso de Roland Barthes sobre o neutro mostra a dificuldade a neutralidade ser usada no seu sentido original, a saber, “ nenhum dos dois”, e a tendência de se deslocar no sentido da neutralidade para o problema de sua legitimidade. Essa dificuldade e esse deslocamento têm como origem a preponderância e a valorização do conflito na cultura ocidental, o que influencia o discurso da história e conduz a formulação de conceitos que constituem um verdadeiro impasse para a ideia de neutralidade. (KEMPINSKA, 2009, p. 219)

O historiador enfoca o período histórico que estuda com olhos de quem vive em outro, o presente, e estuda os problemas do passado como chave para o conhecimento dos da atualidade. Por essa razão, não incorre em uma pura e simples pragmática visão dos fatos. Segundo Raymundo Faoro:

> Para compreensão, por meio e além da representação literária haveria a necessidade de distorcer as linhas e filtrar as sombras, seja por critérios racionalistas, com a disciplina dos fatos a padrões esquemáticos, seja via de apreensão intuitiva, mística, de transposição depurada da concepção do mundo ao plano dos acontecimentos ditos reais. (FAORO, 1981, p. 263)

Os fatos históricos devem ser apurados à luz da teoria sociológica e histórica, para que assim se dê lugar à objetividade ao em vez da subjetividade. Para tanto, o trabalho de pesquisa em história deve se dar de forma científica, utilizando várias fontes e deixando de lado a visão superficial dos fatos e o ficcionismo, que por vezes são proporcionados pela literatura. A reconstituição do passado na mente do historiador depende, contudo, de evidência empírica. Assim visto, os fatos da história nunca chegam a nós “puros”, porquanto envolvem a experiência do historiador e são refratados pela mente de quem os registrou.

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminisciência, tal como ela relampeja no momento

> de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. (BENJAMIN, 1987, p. 222)

A história, então, como a literatura, que não dispõe de uma linguagem transparente, está forçada à diversidade interpretativa, e esta passa a ser tomada como algo que o historiador deveria tentar neutralizar pelo combate às interpretações opostas.

Jameson (1999, p. 35) expõe que Brecht apresenta um modo de estranhamento do que é novo, por meio da recuperação do passado, admitindo uma relação dialética entre razão e emoção e assumindo o aspecto problemático da historicidade.

A pedagogia dialética de Brecht está fundamentada pela criação de técnicas de análise sobre realidade social, a fim de trazer o conhecimento. Koudela (1996, p.17) afirma que o trabalho com a peça didática faz uso de duas ferramentas principais, o “modelo de ação” e o “estranhamento”, que são aplicadas por meio de improvisações e jogos. Brecht afirma:

> [...] estranhar significa, pois, historicizar, representar processos e pessoas como históricos, portanto, transitórios. O mesmo pode acontecer com contemporâneos. Também as suas atitudes podem ser representadas como temporais, históricas, transitórias. (BRECHT, citado em KOUDELA, 1996, p. 18)

Percebe-se, assim, que a compreensão do tema proposto estaria relacionada à historicização, em que não ocorre o processo de identificação, devido às técnicas de estranhamento utilizadas. Objetiva-se, assim, a construção do

conhecimento que integra um cunho de caráter político transformador, que visa à conscientização do público ali presente.

De acordo com Brecht, por meio do estudo e conhecimento, é possível chegar a uma compreensão dialética, em que o público consiga alcançar o progresso intelectual e comece a enxergar algumas questões implicitamente impostas e tidas como verdades absolutas. Assim, historicizando e refletindo, defende-se um teatro produtivo, que atende às necessidades, indo em busca da emancipação das classes.

2. PROCESSO HISTÓRICO ALEMÃO E A INSPIRAÇÃO PARA COMPOR *MÃE CORAGEM*

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, o império alemão não resistiu e iniciou-se ali uma república democrática. Foi em 11 de novembro de 1918 que a Nova República Alemã, social–democrata, pôs fim à guerra, sendo então preparada uma nova constituição para o novo estado, em fevereiro de 1919, nascendo assim a República de Weimar.

A jovem república passou por muitas ameaças internas, pressões políticas e também por uma forte crise econômica, pois a Alemanha acumulou uma imensa dívida durante a Guerra, enquanto financiava despesas militares, com empréstimos a curto prazo, deixando ainda pior a situação do país. A população sofria com tal desastre econômico e culpava a República por isso, criando então movimentos, com a intenção de derrubá-la.

Durante o período de 1924 a 1929, a situação econômica da Alemanha melhorou. Nessa época, capitalistas estrangeiros norte-americanos investiam no país, devido às altas taxas de juros e ao baixo custo de mão de obra. Porém, em 1929, iniciou-se a Grande Depressão[18], deixando transparecer a fraqueza da Repúbica de Weimar.

Com a grande crise econômica, os alemães deixaram de acreditar na democracia, dando margem ao Partido Nazista, que visava à derrubada da República[19].

---

[18] O *crash* da bolsa de Nova Iorque marcou o início dos 12 anos da Grande Depressão pela qual a sociedade alemã passou, tendo início em 1929, com muitos desempregos, quedas nas taxas de vendas de produtos e, consequentemente, com o fechamento de inúmeras empresas comerciais e industriais. Esse período durou até a Segunda Guerra Mundial, sendo que na Alemanha permaneceu até a ascensão do Nazismo.

[19] Aporte teórico fundamentado por Flavio de Campos (2005, p. 472–485).

O Nazismo, nessa época, atraía aqueles que estavam desiludidos, fazendo com que veteranos de guerra, amargurados, idealistas, desempregados e uma classe que almejava por mudança votassem em Hitler, nem tanto por ser a favor de suas ideias, mas sim por ele ser adversário da República de Weimar, pois o que os alemães esperavam era o fim da República que tanto detestavam.

> O Nazismo não era uma ideologia irracional; o nazismo trabalhava, mais que outras ideologias, o componente irracional das pessoas. E o fazia de uma forma absolutamente racional, premeditada e planejada, desde os desfiles, rigorosamente coreografados, os discursos de Hitler, em que uma iluminação colocada atrás dava a ilusão de que o sol elevava, as bandeiras e estandartes colocados nas ruas dando uma aparência de festa e compondo os elementos cenográficos de um ritual que reforçava a comunhão social, etc. Estes aspectos do nazismo são tão centrais na compreensão da adesão das pessoas quando a análise dos seus conteúdos políticos. (CYTRYNOWICZ, citado em COGGIOLA,1995, p. 211)

Em julho de 1932, os Nazistas conquistaram 230 cadeiras do parlamento em uma eleição, na qual receberam 37% dos votos. Adolf Hitler foi nomeado chanceler, mas jamais pretendeu governar conforme a constituição e operou rapidamente para obter poderes ditatoriais.

Em fevereiro de 1933, Hitler aproveitou-se do incêndio de Reichastag[20] para pressionar o presidente Hildenburg a assinar um decreto de emergência que suspendia a maioria dos direitos civis garantidos pela Constituição, alegando que o estado estava ameaçado pela subversão interna. Aproveitou-se também desses poderes de emergência para prender, sem processo, os deputados comunistas e os social–democratas. Além disso, Hitler forçou o parlamento a aprovar, em março de 1933, uma lei que permitia ao chanceler legislar de modo independente. Iniciava-se

[20] Prédio do Parlamento da Alemanha.

aí a ditadura nazista, período em que todas as instituições políticas, econômicas e toda a cultura foram submetidas à vontade do partido, com fidelidade e submissão total.

Foi nesse período que Bertolt Brecht deixou o país, pois já tinha ideia do que iria acontecer, quando o partido de Hitler tomasse o poder e começasse a colocar em prática suas ameaças.

Era um período decadente para aqueles que não concordavam com o regime. Konder (1996, p.13) afirma que Brecht dizia que “o exilado é sempre um ser que incomoda: com sua simples presença, mesmo sem agir ou sem falar, ele torna visível um problema grave, que as outras criaturas não têm prazer algum de enxergar”.

Inúmeros escritores alemães sofreram com momentos em que tinham de morar como trânsfugas, em países estrangeiros, onde dependiam da ajuda dos outros e passavam a dificuldade de ter que se comunicar em um país onde não compreendiam a língua falada, dependendo de tradutores que nem sempre eram confiáveis. Sofriam a cada dia um tipo de angústia e incertezas. Inclusive, muitos deles não suportaram e faleceram, devido à onda de repressão imposta pelo nazismo: Kurt Tocholsky, Walter Benjamin, Stefan Zweig, Klaus Mann, Walter Hasenclever, Ernst Toller, Egon Friedel, Theodor Lessing, Rudolf Hilferding, entre outros. Brecht resistiu, durante um período de quinze anos, mudando de um país para outro, constantemente.

Campos (2005) relata que o importante para aquela época era reforçar o movimento democrata, fortificar os combatentes, restaurar a autoconfiança dos que estavam desacreditados, para que ganhassem forças frente ao nazifascismo. Brecht

permanecia junto aos comunistas, na esperança de que juntos tivessem forças no combate, afinal sabia que os revolucionários eram seres humanos e que podiam vir a fraquejar.

Brecht nunca perdeu as esperanças. Ele alimentava ilusões compensatórias de que algum dia voltaria a sua pátria, de que lá encontraria tudo como havia deixado e de que sua vida voltaria ao normal. Porém, o contexto histórico-político era outro e a cada ano as coisas pioravam. As tropas do general Franco destruíram a república espanhola. Hitler e Mussolini se fortaleciam, permitindo que o nazifascismo desencadeasse uma conflagração mundial (CAMPOS, 2005, p. 472-475).

O intelectual de esquerda buscava reunir, em todos os níveis, a consciência contra a guerra que estava por vir. E, mesmo não estando livre, conseguia, com seus poemas, lançar farpas contra o inimigo:

> Em Hitler tem algo, penso,
> que é muito estranho, obsceno:
> um bigode tão pequeno
> num focinho tão imenso. (BRECHT, 1976 p. 511)

Em exílio, Brecht reunia um círculo a sua volta e começou a ficar muito ativo, nos movimentos teatrais amadores da esquerda dinamarquesa. Nesse período, escreveu *Mãe Coragem* e outras oito peças. Era véspera da Segunda Guerra Mundial, quando a Alemanha era controlada por Hitler e dominada por uma burocracia corrupta, mas eficiente, que visava ao crescimento econômico e ao domínio territorial. Nessa época, a Alemanha já havia passado pelo seu período mais horrendo, estando em um momento econômico estável. Segundo Willet (1967),

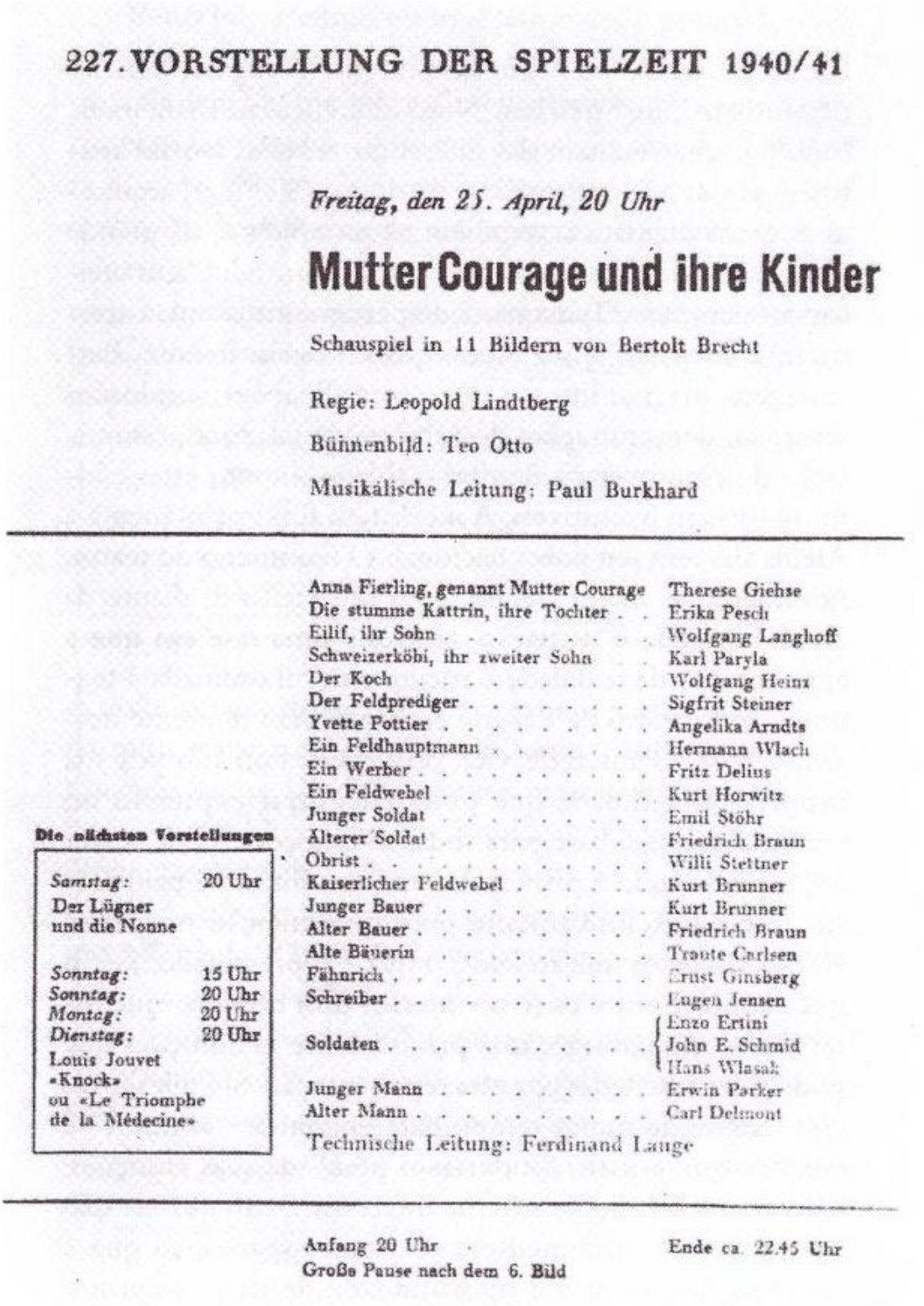
foi durante a República de Weimar que se desenvolveu a teoria crítica denominada Escola de Frankfurt, a qual influenciou Brecht, pela sua prática de crítica constante, face às diversas práticas marxistas.

> Em nossa era de perseguição racial e política, de tramoias com passaportes e permissões para trabalho, o destino do refugiado é por si mesmo, bastante duro. Mas, se esse refugiado é escritor e se vê repentinamente privado do meio de expressão de sua arte, tudo fica ainda mais duro. (ESSLIN, 1979, p. 76)

Brecht acreditava que o teatro deveria preocupar-se com a realidade e que o contexto precisava ser caracterizado segundo sua relatividade histórica. Desse modo, o período em que suas peças eram escritas vinha bem ao encontro do momento pelo qual a Alemanha estava passando.

Falando mais especificamente do período histórico em que Brecht escreveu a peça *Mãe Coragem e seus filhos,* o *que* ele queria era denunciar o sentido mercenário da guerra como cotidiano. A peça foi escrita em 1939, em uma época em que Bertolt Brecht “andava como seu personagem, por todos os países, carregando sua bagagem, vivendo o exílio imposto pelo nazismo” (PEIXOTO, 1974, p. 191).

Mãe Coragem e seus filhos estreou somente no dia 19 de abril de 1941, em Zurich, e contou com a direção de Leopold Lindtberg e cenário de Téo Otto, tendo Therese Giehse no papel título. Em 11 de janeiro de 1949, teve uma versão interpretada por Helene Weigel, que foi estreada em Berlim, e, em 11 de setembro de 1951, uma célebre versão foi encenada no Berliner Ensemble.



227. VORSTELLUNG DER SPIELZEIT 1940/41

Freitag, den 25. April, 20 Uhr

Mutter Courage und ihre Kinder

Schauspiel in 11 Bildern von Bertolt Brecht

Regie: Leopold Lindtberg

Bühnenbild: Teo Otto

Musikalische Leitung: Paul Burkhard

Anna Fierling, genannt Mutter Courage	Therese Giehse
Die stumme Kattrin, ihre Tochter	Erika Pesch
Eilif, ihr Sohn	Wolfgang Langhoff
Schweizerköbi, ihr zweiter Sohn	Karl Paryla
Der Koch	Wolfgang Heinz
Der Feldprediger	Sigfrit Steiner
Yvette Pottier	Angelika Arndts
Ein Feldhauptmann	Hermann Wlach
Ein Werber	Fritz Delius
Ein Feldwebel	Kurt Horwitz
Junger Soldat	Emil Stöhr
Älterer Soldat	Friedrich Braun
Obrist	Willi Stettner
Kaiserlicher Feldwebel	Kurt Brunner
Junger Bauer	Kurt Brunner
Alter Bauer	Friedrich Braun
Alte Bäuerin	Traute Carlsen
Fähnrich	Ernst Ginsberg
Schreiber	Eugen Jensen
Soldaten	Enzo Ertini, John E. Schmid, Hans Wlasak
Junger Mann	Erwin Parker
Alter Mann	Carl Delmont

Technische Leitung: Ferdinand Lange

Die nächsten Vorstellungen

Samstag:	20 Uhr
Der Lügner und die Nonne	
Sonntag:	15 Uhr
Sonntag:	20 Uhr
Montag:	20 Uhr
Dienstag:	20 Uhr
Louis Jouvet «Knock» ou «Le Triomphe de la Médecine»	

Anfang 20 Uhr — Ende ca. 22.45 Uhr

Große Pause nach dem 6. Bild

Figura 1 - Programa da produção, pelo Zurich Schauspielhaus, de *Mãe Coragem*, que estreou em 19 de abril de 1941. (BRECHT, 2002, p. 189).

O que parece ter levado Brecht a escrever *Mãe Coragem e seus filhos* foi a necessidade de trazer indagações teóricas confrontadas com a prática por meio das cenas que se desenrolam entre guerras sociais e religiosas.

Naquele momento histórico, a população estava cega diante do conflito entre o capitalismo e o socialismo, e Brecht atinge o público, fazendo uso de uma linguagem direta, familiar e ajustada aos personagens, dentro de uma perspectiva crítico-social, aliada às técnicas teatrais de estranhamento/distanciamento, de modo que se torna fácil para o espectador captar todo o sentido do que foi dito, no mesmo momento em que foi pronunciado. Podemos citar um trecho da peça em que o ser humano é capaz de se anular em prol da pátria; o sujeito não compreende o que realmente é a paz, entende isso de maneira equivocada e os soldados julgam que a guerra é sinônimo de ordem: “Logo se vê que há muito tempo há guerra por aqui. De onde vem a moral, pergunto eu? A Paz é uma porcaria, só a guerra é que estabelece a ordem” (BRECHT, 1991, p. 176). Por meio desse teatro, o épico, que é estritamente histórico, a plateia é lembrada de relatos de acontecimentos passados e presentes.

2.1. REPÚBLICA DE WEIMAR, CONTEXTO MARCANTE EM *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS*

A Alemanha tinha passado por um período que perturbou profundamente o modo de existência da população que foi a República de Weimar, entre 1919 e 1933, com inflação galopante, prosperidade relativa e desemprego crônico. O país estava enfraquecido e humilhado após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A democracia, que já tinha dificuldades em se manter, acabou, quando os nazistas tomaram o poder. Embora fosse um período de república, havia certa resistência a

dobrar-se a ideias novas; as mentalidades continuavam antigas, conforme o regime imperial.

O governo da República de Weimar tinha que suportar as imposições que surgiram no Tratado de Versalhes, que responsabilizava a Alemanha por causar a Primeira Guerra Mundial, prevendo perdas territoriais e, consequentemente, a diminuição da população e o fim do serviço militar obrigatório. Com isso vieram a instabilidade política e a miséria econômica, que incentivaram a mobilização de grupos ultra-nacionalistas e ultra-esquerdistas.

Embora a República de Weimar tenha sido marcada por um período de caos e desordem política e econômica, foi um dos momentos mais ricos, criativos, produtivos e de maior efervescência da Alemanha. Nessa época foi fundada a Bauhaus[21] e foram feitas as encenações das peças de Erwin Piscator e Bertolt Brecht, que, naquele momento, pensavam o teatro como um meio de conscientização e transformação política, fazendo uso de fatos e trazendo ao teatro uma forma documental.

As peças de teatro eram controladas pelo Partido Social Democrata e, infelizmente, as associações facilitavam mais a divulgação de peças clássicas, da herança cultural ou de autores consagrados, como Gerhart Hauptmann. Os partidos da direita encorajavam a montagem de peças contemporâneas, mas apenas quando serviam a sua política. Portanto, o teatro verdadeiramente novo só tinha possibilidade de encontrar um público graças às subvenções e aos mecenas. E, quando essas ajudas financeiras eram interrompidas, estava destinado ao fracasso, por falta de público.

[21] Staatliches-Bauhaus: Escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda na Alemanha.

Essa foi a experiência de Piscator, nas suas diversas tentativas, em Berlim. Seu livro de 1929, *O teatro político,* mostra em que dificuldades financeiras ele sempre se debateu. Só era sustentado por uma clientela operária ou pela pequena burguesia, quando ela era capaz de pagar.

Piscator foi um diretor teatral extraordinário, um homem-chave para a história do teatro político. Ele fez uso de recursos cênicos técnicos a favor do teatro, com combinações incríveis, desde a criação de palcos giratórios até a introdução de escadas e cadeiras rolantes. Foi nesse meio, de inúmeras criações, que Brecht se aproximou de Piscator e iniciou seu trabalho como assistente do referido diretor.

Esse trabalho em conjunto com Piscator possibilitou que Brecht redimensionasse sua concepção de teatro e permitiu que iniciasse suas atividades junto a sindicatos operários.

Além de Brecht, a Alemanha tinha muitos atores e encenadores de imenso talento. A história do teatro da época era marcada pelas realizações de Max Reinhardt, Leopold Jessnar, Karl Heins Martin, entre outros. Mas, quanto ao público, embora fosse socialmente muito mais diversificado que o dos concertos, não se ampliou suficientemente e não tinha renovado seus hábitos. Quase todo o teatro amador da província era regionalista, da gente da terra, que se encontrava nas mãos dos nacionalistas ou dos nazistas. Quanto às peças que atraíam o maior número de espectadores, limitavam-se a dois gêneros: a comédia de bulevar e os dramas que tratavam dos problemas da atualidade.

O que Brecht buscava era colocar em discussão o tempo e as tensões da época. A exemplo disso podemos colocar a peça *Mãe Coragem e seus filhos,* em que o autor usa recursos épicos, efeitos de distanciamento, objetivando uma atitude

anti–catártica, na busca de uma reflexão crítica do espectador, visando transformar a realidade.

O dramaturgo apresenta a peça trazendo um rico material temático, que está diante de um contexto histórico contraditório, onde os personagens são esmagados pelas circunstâncias em que vivem e não se percebem como seres atuantes na sociedade. Sendo assim, por vezes, demonstram certa revolta por estarem nessa condição, porém voltam a aceitar passivamente aquele sofrimento como uma condição normal de vida. O conflito entre classes e poder chamam atenção em *Mãe Coragem e seus filhos.* Brecht coloca nos palcos personagens que sofrem com essas diferenças, deixando em evidência os conflitos sociais da Alemanha naquele momento.

A peça ambientaliza um período de guerra, traz condições em que a hierarquização da classe é dominada pelos soldados e os demais personagens sobrevivem submissos às condições que lhes são impostas nesse período, aceitando as condições em que vivem, devido a uma falsa imagem que lhes foi passada, de que a Guerra era o melhor que se tinha para resolver os problemas daquele momento.

> Mãe Coragem – Vencido, quem? As vitórias e as derrotas dos graúdos lá de cima, nem sempre coincidem com as dos pequenos, cá embaixo, de jeito nenhum. Existem casos, até em que a desgraça dos debaixo chega a ser um sucesso para os de cima: eles só perdem a honra, e mais nada. (BRECHT, 1991, p. 204)

Os personagens sofrem degradações e continuam cegos diante da situação, ou até chegam a perceber a desigualdade e injustiça sociais, mas sentem-se incapazes de ir à luta por mudanças.

Brecht pretendia mostrar, por meio do que parecia tão natural, aquilo que não era tão óbvio, o que estava escondido nas entrelinhas, levando o espectador a perceber a divisão de classes, a opressão, fazendo surgir, aos olhos do espectador/jogador[22], o estranhamento, que, dentre as estratégias de Brecht, era apresentar no prólogo os explorados na sua totalidade, utilizando o *gestus* de maneira dialética, para confrontar as atitudes sociais de cada personagem com suas consequências. O *gestus*[23] tem uma função importante dentro do texto, pois é a sua composição que coloca as contradições das relações sociais que o autor pretende apresentar.

Ao escrever *Mãe Coragem e seus filhos*, Brecht, além dos temas sociais, religiosos e econômicos, busca que o público/atuante jogue de forma que compreenda a sua verdadeira função dentro do jogo, que venha a se perceber como um ser social e que com isso altere as relações sociais da época.

Além das técnicas já mencionadas, como o efeito do distanciamento e o *gestus*, cumpre salientar que essas são fundamentais na dramaturgia brechtiana, mas desempenham papel específico em *Mãe Coragem e seus filhos.* Por meio da dialética, o autor mostra, ao encenar a desumanidade, que, na sociedade em que vivemos, a alienação está deixando que o poder esmague a massa socialmente mais enfraquecida, garantindo cada vez mais força para a classe dominante.

---

[22] "Para captar o jogo do ator, é preciso, na verdade como leitor, mas também como espectador, relacionar a enunciação global (o gestual, a mímica, a entonação, as qualidades da voz, o ritmo do discurso) com o texto proferido ou a situação armada." (PAVIS,2013 p. 220)

[23] "O gestus se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo o teatro): enquanto a ação, ele mostra a personagem engajada numa praxis social; enquanto o caráter , representa o conjunto de traços próprios do indivíduo. O gestus é sensível, ao mesmo tempo, no comportamento corporal do ator e em seu discurso: um texto, uma música podem, na verdade, ser gestuais se apresentarem um ritmo apropriado ao sentido do que ele está falando." (PAVIS, 2013 p. 187)

Mãe Coragem e seus filhos faz uma alusão ao período entre as duas guerras mundiais, retrata a burguesia mercantil e a indústria alemã, que enriqueciam com os conflitos da guerra, enquanto a classe trabalhadora sofria cada dia mais com declínio da situação sócio-econômica do país. “Mãe Coragem - Não admito que me falem mal da guerra. O que se diz é que ela acaba com os fracos, mas esses já estão mais do que acabados na paz também. E a guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor” (BRECHT, 1991, p. 234-235). Brecht leva ao palco uma presença dramática, que permite ao espectador estranhar-se, horrorizar-se com atitudes que a Mãe Coragem apresenta na peça, mas com as quais na verdade, ironicamente, ele se identifica, porque se deixa governar por um sistema politizado, com forte influência sobre a classe trabalhadora.

Por meio da dialética, Brecht lida com as incoerências da sociedade alemã, na República de Weimar, de uma maneira muito rica e eficaz. Em seus escritos literários, ele coloca em evidência fatos importantes daquele contexto histórico, fazendo com que atores/jogadores/atuantes tomem uma posição, ao jogar com a ação – palco – e a transformação – do mundo.

2.2 A GUERRA COMO INSPIRAÇÃO: *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS* X GUERRA DOS TRINTAS ANOS

A peça *Mãe Coragem e seus filhos* retrata a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), guerra europeia, com caráter político-religioso e capitalista, de modo que, para quem esteve dentro desse contexto, vivendo aquela situação, ficou muito difícil perceber que ela não era necessária. Sendo assim, o evento relacionou-se ao “capitalismo, que em si é uma desgraça, a fim de se reconhecer que a guerra e as

desgraças que ela produz são ruins – isto é, desnecessárias" (BRECHT, citado em EWEN, 1991, p. 339).

A Guerra dos Trinta Anos[24] constituiu-se de uma série de batalhas travadas por nações europeias, envolvendo luteranos e católicos, principalmente em território alemão, na região da Boêmia.

Antecedendo a Guerra dos Trinta Anos, batalhas religiosas já aconteciam e foram solucionadas temporariamente pela assinatura da Paz de Augsburgo, de 1555, que determinava a independência de cada reino, sendo que os súditos deveriam seguir a religião determinada pelo seu príncipe. Porém, só poderiam pertencer a uma dessas duas religiões, católica ou luterana, sem abrir precedentes para outras forças religiosas.

Contudo, surge uma nova linha religiosa, o Calvinismo, que por sua vez conquistou alguns soberanos. Seus seguidores acharam-se no direito de também exercer sua religião. Nesse cenário, o Catolicismo busca se tornar mais forte e conquistar a hegemonia europeia. Assim nasceu o projeto expansionista dos Habsburgos, idealizado por Fernando, Duque de Estiria, que fora educado pelos jesuítas.

Apesar da suposta harmonia entre as duas religiões, os governantes católicos não desistiram de lutar pela hegemonia de sua religião em toda a Europa, por meio de investidas dos Habsburgos contra protestantes. Sabendo disso, protestantes fundaram, em 1608, uma aliança defensiva protestante dos príncipes e das cidades alemãs, chamada União Evangélica. No ano seguinte, católicos

[24] "As consequências mais duradouras da guerra dos trinta anos foram o fim definitivo da antiga inspiração de uma Europa unificada, sob o domínio conjunto do papa imperador, e a formação da estrutura essencial da Europa moderna. Seu final desenhou as linhas gerais do mapa europeu, que se manteve nos mais de 300 anos que se seguiram à assinatura de paz." (BARSA, 1997, p. 181)

preocupados com a força que a religião oposta estava adquirindo fundaram a Liga Católica. Como ambas tinham caráter também militar, a guerra parecia inevitável (DEMANT, 2012, p. 148).

Várias batalhas foram travadas em diversos territórios, sempre com a aparente vantagem católica, porém, protestantes buscam auxílio em outros reinos, tornando a guerra constantemente equilibrada.

> O conflito se ampliou, alimentado pelas ambições políticas das diversas potências. A Polônia atacou a Rússia e estabeleceu uma ditadura em Moscou. A paz russo polonesa de 1634 pôs fim à ambição polonesa ao trono czarista, mas deixou a Polônia livre para retomar as hostilidades contra seu principal inimigo no báltico, a Suécia, então profundamente comprometida na Alemanha. Nesse espaço geográfico, o coração da Europa, três confissões – catolicismo, luteranismo e calvinismo – lutavam pelo predomínio, o que resultou em um emaranhado de alianças à medida que prelados e príncipes pediam ajuda a nações estrangeiras contra o dominador ou atacante de ocasião. (BARSA, 1997, p. 181)

Tanto católicos, quanto protestantes, começam a perceber um equilíbrio entre as forças de guerra, sendo que nenhuma das duas formas religiosas seria aniquilada totalmente, levando, em 1648, ao fim da guerra[25], tendo por consequência–a institucionalização de um sistema de estados independentes, sem hegemonia de religiões. A religião se torna, então, algo secundário.

Brecht, em sua constante indignação com a guerra e com a sociedade em geral, escreve diversos poemas que tendem a ridicularizar figuras históricas

[25] “As conversações de paz, iniciadas em 1644 em Münster e Osnabrück, envolviam o fim da guerra de oitenta anos entre Espanha e Países Baixos e a fase alemã da guerra dos trinta anos. O tratado de paz entre Espanha e Países Baixos foi assinado em 30 de janeiro de 1648; em 24 de outubro do mesmo ano foi assinado o tratado de paz entre o Sacro Império Romano-Germânico, os outros príncipes alemães, a França e a Suécia.” (BARSA, 1997,p 181)

importantes, evidenciando falhas e desigualdade em diversos regimes que foram vigentes na Europa, tais como o Comunismo e Nazismo.

> *Aos vacilantes*
> O que está errado, agora, no nosso discurso?
> Alguma coisa? Ou tudo?
> Com quem podemos contar?
> Somos restos da correnteza viva
> Que o rio depositou em suas margens?
> Ficaremos para trás, sem entendermos,
> Sem sermos entendidos por ninguém?
> Precisamos ter sorte?
> Isso é o que perguntas. Não esperes
> Respostas a não ser de ti mesmo. (BRECHT, citado em KONDER, 1996, p. 50)

Brecht trazia uma disposição poética a serviço da ação política e, nesse poema, menciona que o cidadão depende de outros indivíduos iguais a ele, para que juntos tomem iniciativas de coragem revolucionária, não ficando à mercê de atitudes secundárias, esperando que o mundo mude por si só, mas que venham a tomar frente na batalha e fazer acontecer essa mudança.

Em *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), Brecht traz aos palcos a Guerra dos Trinta Anos, mostrando uma Alemanha que foi deixada em ruínas por séculos, arrastando consequências tristes, representando um dos marcos mais decadentes da história do país.

> Já está durando dezessete anos a grande guerra religiosa. A Alemanha perdeu mais da metade dos seus habitantes. Violentas epidemias exterminaram os que sobreviveram à morte nas batalhas. Nas regiões outrora exuberantes campeia a fome. Lobos percorrem as cidades reduzidas a escombros. No outono de 1634, encontra-se Mãe Coragem na montanha alemã de Fichtel, longe da estrada por

> onde passa o exército sueco. Nesse ano, o inverno veio cedo e com rigor. Os negócios vão mal, o jeito é mendigar. (BRECHT, 1991, p.249)

A paz e a guerra, embora opostas, são introduzidas na peça com uma mesma lógica, de maneira que uma está ligada à outra de forma intrínseca, em que cidadãos comuns vivem em um tempo em que não têm a sobriedade para discernir a contradição existente entre as duas.

Rodrigues (2013) considera que a obra traz uma crítica aos regimes totalitários, quando Mãe Coragem faz uma relação entre o anticristo e o ditador, pois era um período de opressão sofrida pelo Nazismo e a peça incitava a comoção social e a busca pela liberdade. Vejamos este trecho, em que Mãe Coragem dá voz a essa crítica:

> Mãe Coragem - Não acredito que estejamos tão perdidos assim, mas de noite eu não consigo dormir. [...] Mas acho que ainda posso dar um jeito. Eu já lhes disse que sou contra o Anticristo, o sueco dos chifres, e o chifre esquerdo está um pouco arranhado, sim, que eu já vi. [...] Talvez a gente ainda possa dar um golpe: estamos presos, mas é como piolhos em couro cabeludo. (BRECHT, 1991, p. 204)

Mãe Coragem e seus filhos traz cenas que mostram o quanto a guerra pode ser cruel com aqueles que trabalham em troca de seu sustento. Um exemplo é quando o general pergunta a Eilif, filho soldado de Mãe Coragem, como fez para conseguir confiscar vinte bois: “*E agora meu filho Eilif, me conte com mais detalhes como foi que driblou os camponeses e acabou confiscando os vinte bois!”* (BRECHT, 1991, p. 190). Eilif conta friamente e com um tom de crueldade como foi que conseguiu os bois, referindo-se à missão que teve que cumprir como algo banal da contemporaneidade, fazendo pouco caso dos camponeses.

Na peça fica evidente que a personagem principal não faz parte da elite histórica, mas sim é representada como uma pessoa pobre, que precisa trabalhar para ganhar seu sustento. Mãe Coragem apresenta traços fortes do capitalismo e também insegurança de perder seus filhos para esse sistema. Percebe-se isso no momento em que Mãe Coragem tenta justificar o porquê de não querer que seu filho Eilif vá para a Guerra: *"Ele é apenas uma criança. Vocês querem tirá-lo de mim, para o matadouro: eu conheço vocês. Vão receber cinco florins por eles*" (BRECHT, 1991, p. 181).

Mãe Coragem narra os acontecimentos por meio de sua perspectiva, criando um ponto de vista que reforça a posição da plebe no registro histórico. Com isso o autor busca a descrição histórica que é retratada por meio dessa diferença social, de um povo que não toma nenhum posicionamento perante a classe dominante. *Mãe coragem e seus filhos,* contribui com grandes informações históricas, contrapondo-se aos homens dotados de poder, que na peça são representados por meio de generais e soldados.

Nas peças brechtianas não são os líderes que conduzem a população à bonança. Eles fazem uso de mecanismos para simular, ludibriar e explorar o povo, e em *Mãe Coragem* isso é visto quando esses mecanismos são usados de maneira ardilosa, fazendo com que aqueles que estão ali, naquela situação histórica, acreditem que se trate de uma guerra divina e não puramente civil.

> Mãe Coragem - Ele não há de ser vencido nunca, porque o povo tem confiança nele. *Séria.* Pelo que se ouvem os grandes homens falarem, a guerra é feita sempre por temor a Deus e por tudo que há de bom e bonito. Mas quando a gente vai ver mais de perto, eles não são tão idiotas assim: fazem a guerra pensando em

> tirar vantagens. Não fosse assim, arraia miúda que nem eu não tinha nada que se meter. (BRECHT, 1991, p. 201)

Nesse trecho percebe-se a falsa ordem social que foi implantada pelos líderes políticos e que leva o indivíduo a uma crença que se sobrepõe a todo e qualquer nível de consciência. Embora o cozinheiro até venha a falar que a guerra está trazendo consequências horríveis aos homens, tais fatos não são tão fortes dentro da perspectiva histórica deles, para levá-los a querer buscar outro caminho, mesmo porque a força do que impera sobre eles é muito maior.

Assim acontecia na Alemanha, naquele período entre guerras. O povo até via que tinha algo de errado com aquilo que parecia magnífico, que iria acabar com as injustiças sociais, trazendo o tempo da democracia - República de Weimar. A população percebia que as coisas não estavam acontecendo conforme se esperava, porém, embora essa consciência existisse em parte do povo, esse não tinha força suficiente para se manifestar, abrindo espaço ao grupo do Partido Nazista, que foi iludindo aqueles que não estavam satisfeitos com o sistema vigente, levando-os a mais uma falsa esperança de mudanças. Em um pequeno tempo cronológico e histórico, a população se manteve iludida por dois sistemas, que prometiam tirar a Alemanha daquela situação periclitante.

Mãe Coragem representa o sujeito que vive em meio a governos que instituem guerras e levam seu próprio povo ao declínio. A mensagem é clara. Aqueles que tentam tirar proveito da guerra, mas que não têm forças para ganhar com ela, sejam por meios sociais, econômicos ou políticos, serão aqueles que irão perecer nessas mesmas batalhas.

2.3. *MÃE CORAGEM*: DO TEXTO AO ESPETÁCULO

Em setembro de 1939, ano em que a peça foi escrita, o governo alemão estava a favor da guerra, enquanto o povo a recusava. Os governos da França e da Inglaterra não queriam a guerra, enquanto os povos desses países eram a favor, pois queriam deter Hitler (BRECHT, 2002).

O que havia era uma guerra entre Estados imperialistas: a Alemanha como agressora e fomentadora de guerras, onde o capitalismo agressivo estava contra o capitalismo defensivo; e as potências centrais, que viam a guerra como uma maneira de defender suas conquistas.

Em seu diário de trabalho, Brecht relata a seguinte passagem: “E os trabalhadores? Engoliram muita coisa em função da abolição do desemprego. *Ausência de guerra* significa desemprego, dirá o regime (e tem razão)” (BRECHT, 2002, p. 26). Esse comentário é feito no dia 19 de fevereiro de 1939, marcando a situação que a população está vivendo, em momento de antecedência à Guerra, pois muitos acreditam que essa será uma boa saída para acabar com alguns dos problemas que estão enfrentando – ledo engano.

Ainda em seu diário do ano de 1939, Brecht escreve:

> O que as pessoas se empenham em alcançar é uma democracia formal, da qual se sabe antemão que nunca se tornará política, só econômica. A ditadura do proletariado pode ser concebida como primeira forma de democracia não-formalista. A propriedade privada dos meios de produção (um dono em vez de 50 donos) é por um lado progresso histórico, mas logo se torna anacronismo, e a população é dominada pelo proprietário individual daqueles meios. Tais observações e experiências são desenvolvidas pela dialética. Está na hora de se começar a deduzir a dialética da realidade, em vez de deduzi-la da história das

> ideias, e usar exclusivamente exemplos selecionados da realidade. (BRECHT, 2002, p. 60-61)

A dialética corresponde a uma sociedade que reflete acerca da realidade, com poderosas forças produtivas, que se desenvolvem rapidamente e de maneira catastrófica, em meio a guerras e revoluções.

Tendo Brecht convicções dialéticas, idealizando que a luta de classes não deve ser confinada, mas sim travada até o fim, e mesmo estando exilado, reunia-se com seus amigos, na busca incessante de fazer algo que pudesse trazer reflexão para sociedade. Foi a partir de 1937 que o dramaturgo iniciou a escrita de várias peças, quebrando os grilhões das propagandas políticas e mostrando que, mesmo estando exilado, seu talento não havia diminuído e sim amadurecido. Eram elas: *Das Leben des Galilei (A vida de Galileu)* (1937–1938)*, Das Verhoer des Lukullus (O Julgamento de Luculos)* (1938)*, Der Gute Mensch Von Sezuan (A Alma Boa de Se-Tzuan)* (1938-1940) e *Mutter Courage und Ibre Kinder (Mãe Coragem e seus filhos) (*1938–1939).

O país estava passando por um período em que a situação já estava tão ruim que os panfletos políticos já não faziam mais tanta diferença. A guerra já era inevitável e, no verão de 1939, quando a Dinamarca não parecia mais segura, Brecht mudou-se para a Suécia. Mais tarde, o grupo de atores antinazistas, que fazia do Schauspielhaus o maior expoente do teatro alemão livre, deu a Brecht a oportunidade de estrear em Zurique, em 1941, a peça *Mãe Coragem e seus filhos* e, embora estivesse ocorrendo uma crise dramática muito profunda, a estreia foi um sucesso. Em seu diário, o dramaturgo relata: “É corajoso da parte desse teatro,

constituído principalmente de refugiados, montar uma coisa minha. Nenhum palco escandinavo teve coragem para tanto" (BRECHT, 2002, p.184).

Brecht analisa a transitoriedade dos conceitos e das observações do seu próprio tempo, e o que ele buscava com *Mãe Coragem e seus filhos* é que a peça retratasse o plano atual da consciência da maior parte da humanidade, como comprova esta citação: "Por que Coragem é uma obra realista? Adota um ponto de vista realista em nome do povo diante das ideologias: para o povo a guerra não é nem uma operação comercial; é apenas um desastre" (BRECHT, 2002, p. 185).

Brecht foi convidado para dirigir *Mãe Coragem e seus filhos*, na Berlim Oriental. A peça teve estreia em 11 de janeiro de 1949 e foi considerada um dos maiores triunfos de Brecht como diretor e autor: "Embora não oficialmente, foi assim que nasceu Berliner Enseble" (ESSLIN, 1979, p. 98).

As autoridades da Alemanha Oriental valorizavam o trabalho de Brecht e seu sucesso como dramaturgo atendia ao que ele desejava em suas produções, porém argumentavam com ele, esforçando-se para conquistá-lo para sua própria posição artística. O público de Berlim Oriental considerava *Mãe Coragem* um retrato da guerra e da ocupação russa.

Friedrich Wolf, autor da peça antinazista *Professor Mamlock,* em conversa com Brecht, demonstra que, embora se preocupasse com o mesmo objetivo, de "mudar as pessoas" - não tem o mesmo ponto de vista quando se trata de *Mãe Coragem*:

> "Como poderemos ativar nosso povo no sentido de superar a atitude fatalista que ali vemos a respeito de uma nova guerra?", perguntava Wolf; e acrescentava: "eu teria considerado *Coragem* ainda mais eficaz se suas palavras "Maldita seja a guerra!", tivessem encontrado expressão visível em ação, se ela houvesse tirado

> consequências de sua própria experiência... A resposta de Brecht foi: Se *Coragem* não aprendeu nada – na minha opinião o público pode aprender alguma coisa observando-a. (ESSLIN, 1979, p. 181)

A lição pedagógica que Brecht queria que ocorresse por parte do público era muito mais que somente assistir superficialmente à peça, pois era feito um trabalho de articulação dentro de um “nó problemático”, que deveria ser desfeito por meio de uma leitura histórica, não levando em conta somente aspectos lineares e unívocos, mas também as contradições das estruturas sociais das personagens, resgatando a reflexão crítica do público.

2.4 O PROCESSO DE HISTORICIZAÇÃO E DIALÉTICA EM *MÃE CORAGEM*

A peça teatral *Mãe Coragem e seus Filhos* (1939), de Bertolt Brecht, é uma crônica teatralizada da Guerra dos Trinta Anos, com cenas que se desenrolam na Suécia, Polônia e Alemanha, ao decorrer de doze cenas em prosa e nove canções. A peça é um drama político que retrata o destino de Anna Fierling, que tem por nome “Mãe Coragem”, uma vivandeira que faz da guerra seu ganha pão. A história acontece entre 1624 e 1636, período em que a personagem perde seus três filhos para a guerra e, no final, como sempre, arrastando sua carroça, canta um hino de louvor à guerra.

Figura 2 - Helene Weigel em *Mãe Coragem* de Brecht, espetáculo estreado no Berliner Ensemble, em 1949. Foto de Hainer Hill. (PEIXOTO, 1981, p.144)

O processo de historicização, ou seja, um fato já passado, é interpretado na atualidade, porque compõe o enredo da peça, que traz a guerra religiosa entre católicos e protestantes, entre 1624 e 1636, buscando expor as concepções da política dos dias de Hitler.

Já na primeira cena, quando Coragem apresenta seus filhos, cada um de um pai diferente, temos visão eugenista, quando a personagem cita a importância dada às condições favoráveis à manutenção e preservação da qualidade da espécie humana, usando isso como uma crítica direta ao Nazismo. Ela acha natural que os filhos não tenham saído aos pais biológicos e tragam características

comportamentais influenciadas pelos “pais” subsequentes. Isso quer dizer: a hereditariedade racial ou biológica não é determinante para a família; determinantes são as características sociais. Cada filho representa um povo: Eilif é chamado de “diabo finlandês”; o nome do outro diz tudo: Queijo Suíço; e Kattrin é só meio alemã. Esta perdeu a capacidade de falar e expressar-se livremente devido à brutalidade de soldados.

Eilif representa a ousada Finlândia, que, em 1939, busca distância tanto da Alemanha quanto da União Soviética, na esperança de safar-se; Queijo Suíço remete-nos à tradicionalmente neutra Suíça; e Kattrin é o protótipo do reprimido socialista alemão, condenado a ficar de boca fechada.

O ataque das forças de Hitler à Polônia é satirizado na conversa entre Mãe Coragem e o capelão:

> Mãe Coragem - Os poloneses aqui da Polônia não deviam ter-se intrometido. É verdade que o nosso Rei invadiu a terra deles com homens, cavalos e viaturas; mas os poloneses, em vez de se conservarem em paz, intrometeram-se na questão e atacaram o Rei, quando ele ia entrando com toda a calma. Cometeram uma agressão culposa, e o sangue há de cair sobre a cabeça deles.
>
> Capelão: Nosso Rei só visava à liberdade! O imperador tinha subjulgado a todos os poloneses tanto quanto aos alemães, e nosso rei queria libertá-los. (BRECHT, 1991, p. 200)

A historicização aqui se dá pela sátira. A fala do cínico capelão militar (aliás, os elementos bíblicos de construção do discurso são evidentes) argumenta que se trata de uma guerra santa e que, portanto, os soldados devem fazê-la sem esperar algo em troca, alfinetando a forte propaganda nazista de vitória final:

> Capelão – [...] com um sermão eu sou capaz de pôr um regimento em brios a tal ponto que o inimigo fica sendo para ele um rebanho de ovelhas! E a própria vida, para os que me escutam, ficam igual a uma meia velha e fedorenta, que eles atiram longe, pensando só na vitória final! (BRECHT, 1991, p. 231)

É assim que *a grande guerra da fé* se torna visível, pela historicização, como guerra civil. É o que tematiza o próprio nome da protagonista, *Mãe Coragem*:

> Mãe Coragem - Quem é pobre precisa ter coragem, senão está perdido. Até para sair da cama cedo e aguentar o rojão! Para lavrar um alqueire de terra, em plena guerra! E ainda por mais crianças no mundo, é prova de coragem: porque não há nenhuma perspectiva. Os pobres têm de ser carrascos uns dos outros e se matar reciprocamente, para depois se olharem cara a cara: então precisam ter muita coragem. Suportar um imperador e um papa é sinal de uma coragem tremenda, e isso custa à própria vida deles. (BRECHT, 1991, p. 230)

Todas essas insinuações são sobre a política do momento e elas remetem à história passada na Guerra dos Trinta Anos. O ofício do ator é, então, representar historicamente e para historiógrafos, de modo que um determinado sistema social seja posto em observação pela ótica de outro sistema social, mesmo que este último – o socialismo – ainda não esteja instalado. Visto da atualidade, significa que a crítica deve ser feita a partir da perspectiva do futuro. O que se entende por futuro é, concretamente, a utopia socialista. Essa utopia, para Brecht, é a superação do presente e a instalação de uma nova era, sem exploração dos *de cima* sobre os *de baixo*, uma era em que os indivíduos heróis são dispensáveis em sua tarefa sobre-humana de preencher lacunas na ordem social.

> A vantagem do marxismo é estabelecer critérios e métodos para a observação, possibilitando julgamentos concretos sobre os acontecimentos, uma visão global do processo histórico e as leis que regem sua transformação, permitindo assim certas previsões e fornecendo seguras indicações práticas. Brecht insiste que o marxismo

> promove um pensamento ativo. Capaz de interferir na realidade, na medida que esta realidade permite a intervenção social; crítica a práxis humana e se deixa criticar por ela. (PEIXOTO, 1981, p. 54)

Peixoto (1981) apresenta algo que vai ao encontro da ideia de Brecht, já que a obra infere na realidade, objetivando uma intervenção social, e isso é retratado, em *Mãe Coragem e seus filhos,* como um caráter político-religioso.

Ao decorrer da peça ocorrem conflitos de inúmeras batalhas entre exércitos protestantes e católicos, em que as massas empobrecem, adoecem, morrem de fome e, mesmo assim, os motivos de tais problemas ainda não são claros para os que vivenciam tais situações, sendo que esses são iludidos por uma ação pacifista.

> Capelão – Nada de sentimentalismos, Cozinheiro! Morrer na guerra é uma glória, e não é nenhum azar. Por que Esta é uma guerra santa. Não é uma guerra qualquer: é uma guerra muito especial, em que se luta pela defesa da fé. É uma guerra que Deus vê com agrado!
>
> Cozinheiro – Certo. Por um lado é uma guerra em que se incendeia, se chacina, se saqueia, sem esquecer as mulheres violentadas; mas, por outro lado, é diferente de todas as outras, pois é uma guerra santa, é claro. E ela também deixa a gente com sede, com isso o senhor há de concordar…(BRECHT, 1991 p. 199)

Nessa passagem, Brecht instiga o espectador a refletir sobre a ilusão que cerca aqueles que estão envolvidos e na qual a violência vai de encontro aos princípios da Igreja. Segundo Fernando Peixoto (1974), Brecht fornece dados ao espectador para que este pense acerca dos fatos apresentados, respeitando a inteligência e fazendo com que o receptor venha a ter uma visão crítica sobre o que está acontecendo.

O autor propõe, em *Mãe Coragem*, uma crítica ao que Hitler estava fazendo com a Alemanha no período do Nazismo, que, afinal, era uma Guerra Santa, não por um Deus propriamente dito, mas pelo sangue, pela raça, pois perseguia e levava a holocausto grupos minoritários como judeus, testemunhas de Jeová, eslavos, poloneses, ciganos, homossexuais, deficientes físicos e mentais.

A peça também demonstra uma função social que evidencia que com a guerra não são os humildes que fazem bons negócios e que nenhum sacrifício é o suficiente para vencê-la quando esse "sujeito humilde" está sozinho, ou seja, não trabalhando em prol dos interesses do governo. Podemos relacionar os desfechos trágicos dos filhos de Mãe Coragem com a problemática da guerra, dos soldados que voltam como aleijões, sem esperanças; às vezes, com suas medalhas, mas com a vida destruída.

Naquele momento todos se tornam cegos. Brecht mostra isso utilizando uma linguagem direta, familiar e ajustada aos personagens, de modo que dificilmente pode ser criticado por não se poder captar todo o sentido do que foi dito, no mesmo momento em que foi pronunciado. Segue aqui um trecho em que Mãe Coragem se contradiz, em meio a sua "ignorância": "Logo se vê que há muito tempo há guerra por aqui. De onde vem a moral, pergunto eu? A Paz é uma porcaria, só a guerra é que estabelece a ordem" (BRECHT, 1991, p. 176).

Brecht acreditava no ser humano acima de tudo, nas suas contradições e na capacidade de superá-las, sendo paradoxal e dialético. Na peça, a contradição também se torna aparente, quando a protagonista diz: "Maldita seja a Guerra" (BRECHT, 1991, p.234) e, em outro momento, argumenta: " – E a guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor!" (BRECHT, 1991, p.235). Essa contradição é

observada em cenas em que Mãe Coragem sofre perdas com a guerra, porém logo volta à sua alienação e chega a torcer para que a guerra não acabe, pois é aí que ela acredita que sua vida irá piorar, já que, segundo seu ponto de vista, sua fonte de renda diminuiria.

Nota-se, no decorrer da peça, que questões sociais por vezes tornam-se mais fortes e fazem com que um mesmo indivíduo mude suas atitudes, dependendo da situação na qual se encontra em determinado momento. Um exemplo pode ser observado na cena da figuração de mercado. Em certa passagem, trocam a bandeira que carregam na carroça, devido ao medo do inimigo, demonstrando a sagacidade para se proteger, mas, por outro lado, isso também mostra que aquela família tinha necessidades de sobrevivência por meio do comércio. Assim, não era possível dar-se ao luxo de tomar algum partido.

Podemos citar outra cena, em que Mãe Coragem está na frente de uma tenda de oficiais, para dar queixa de uma terrível exploração: “Fizeram em farrapos, com as espadas, tudo o que eu tinha na minha carroça, e ainda por cima arrancaram de mim quinze marcos de multa, assim sem mais nem menos” (BRECHT, 1991, p. 217). Durante essa cena, percebe-se um caráter cômico, que segue com um escrevente aconselhando a não dar queixa alguma. A princípio, Mãe Coragem demonstra indignação, mas por fim acaba desistindo de enfrentar o oficial e de prestar a queixa. É nesse momento que podemos identificar o quanto é cruel o sofrimento daqueles que se submetem ao abuso dos que estão em uma posição mais privilegiada de poder.

A peça apresenta o caráter mercenário da guerra, flagrando cenas em que Mãe Coragem fica prestes a subornar o inimigo em troca da vida de seu filho

Queijinho: “Graças a Deus que eles são tão venais! São homens que dão valor ao dinheiro! A corrupção dos homens é como a misericórdia de Deus: a única coisa com que podemos contar” (BRECHT, 1991, p. 214).

Figura 3 – Morte de Queijinho Suíço - Foto de Roger Pic
Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84200367/f4.item.r=brecht%20%20Roger%20Pic>

Mãe coragem regateou por muito tempo o valor referente à venda de sua carroça, para pagar o suborno em troca da vida de seu filho, até que o matam. Já em outro momento, para salvar sua carroça, que é sua fonte de renda, a protagonista finge não conhecer esse filho, o qual é depositado morto, a seus pés.

Mãe Coragem é a própria figura do capitalismo. Ela traz à cena uma denúncia com tamanha grandeza, porque Brecht coloca na personagem questões

que envolvem preço, oferta, distribuição, demandas, lucros, etc. A personagem, que encarava a guerra como um negócio, tinha como fonte de renda uma carroça e se valia dela para fazer suas vendas e sustentar sua família: “Gente pobre precisa de coragem, ou estão perdidos” (BRECHT, 1991, p. 230). Ela pagava juros elevadíssimos por suas mercadorias, mas, por nada entender, continuava seu comércio (BORNHEIM, 1992, p. 237). Há um momento em que o autor insere uma cena com um cartaz em que se lê: “Mãe Coragem no auge da sua carreira de vendedora ambulante” (BRECHT, 1991, p.234), porém, em seguida, veio o declínio e ela perdeu não só os seus bens, mas também seus filhos.

Já no início da peça, na primeira canção, é possível observar que Mãe Coragem encara a guerra como aquilo que ela é: um negócio. Ela canta: “[...] Mãe Coragem vem trazendo sapatos, com que eles podem melhor caminhar [...] Deixe que Mãe Coragem trate deles, com vinho para o corpo e para a alma...” (BRECHT, 1991, p. 176).

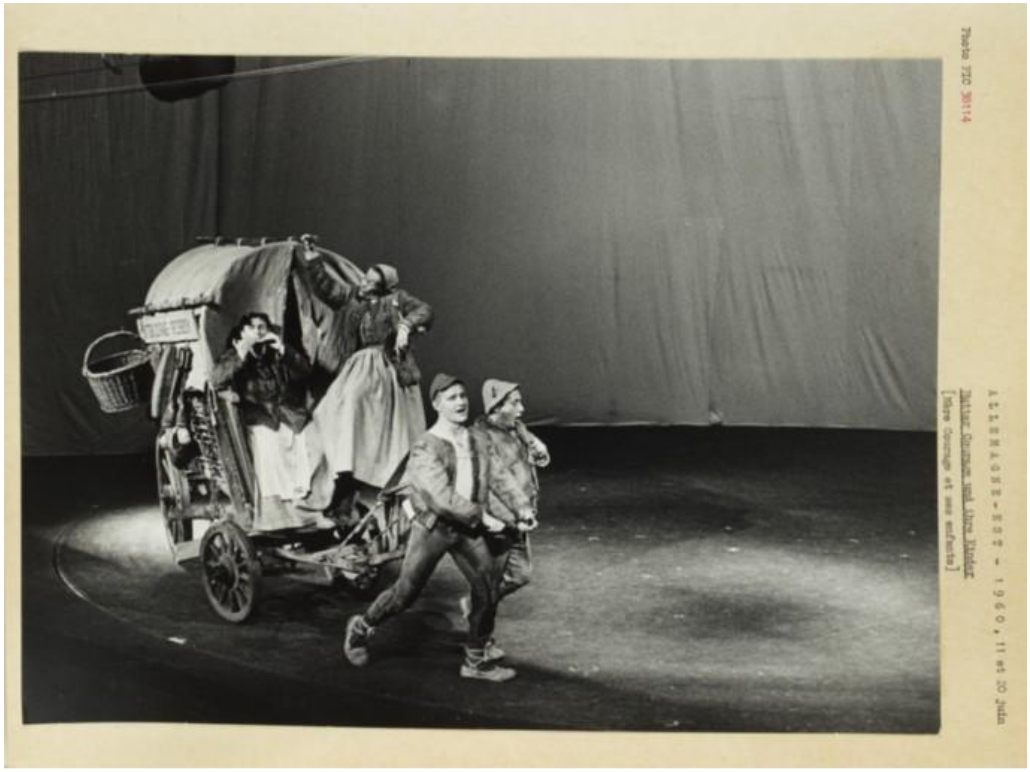

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 4 – Mãe Coragem exercendo seu ofício juntamente com seus três filhos – Foto de Roger Pic. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84200367/f5.item.r=brecht%20%20Roger%20Pic>

É nessa cena que a personagem se apresenta, de maneira alegre e bem humorada, exercendo seu ofício de vendedora. Ela oferece suas mercadorias para os soldados, utilizando sua linguagem de mascate, fazendo um discurso de abordagem dialética da guerra. Segundo a personagem Ana Fierling, suas mercadorias eram algo “necessário”, pois propiciavam um cotidiano mais digno para aqueles que estavam prestes a perder suas vidas em combates.

O cenário da peça é móvel apenas no que se observa em torno da carroça, que acaba se tornando um elemento fixo e que é representada ali como símbolo da força vital; faz alusão à riqueza na miséria.

No decorrer de toda a peça, Coragem negocia suas mercadorias e demonstra não querer que a guerra tenha fim: “Mãe Coragem voltando com Kattrin –

Tome juízo! A guerra ainda vai continuar por algum tempo, e nós ainda podemos ganhar algum dinheiro" (BRECHT, 1992, p. 229). No auge de sua carreira de vendedora, ela não admite que falem mal da guerra. Aí se observam a inversão de valores e a cegueira, pelas quais Coragem está tomada: "Mãe Coragem – A Guerra é isto: uma bonita fonte de renda!" (p. 234). O fator econômico fala mais alto para Coragem, que demonstra decepção em perder de vender suas mercadorias e ter prejuízos, caso a guerra venha a acabar: "Mãe Coragem – Não me digam que veio a paz, agora que eu comprei tanta mercadoria nova! [...] A paz me alegra muito, embora eu fique arruinada" (p. 236-237).

Há uma cena em que Kattrin retorna com as compras que Mãe Coragem havia pedido que fizesse. Está com um ferimento na testa e Mãe Coragem, sem saber o que aconteceu com sua filha (se foi assaltada ou vítima de algum mal feitor), amarra-lhe uma atadura na testa e, para amenizar seu feito, entrega-lhe um par de sapatos vermelhos, os quais Kattrin já demonstrara que queria. O que realmente aconteceu com Kattrin não é revelado. A cena termina com uma fala que elucida o pensamento de Brecht:

> Mãe Coragem – Para mim, é o momento histórico em que minha filha ia perdendo um olho. Com isso, ela fica meio estragada: vai ser difícil arranjar um homem, ela que gosta tanto de crianças... E é muda também por causa da guerra, porque, quando pequena, um soldado enfiou-lhe qualquer coisa goela adentro. Eu nunca mais vou rever o queijinho, e só Deus sabe onde o Eilif está. Maldita seja a Guerra! (BRECHT, 1991, p.234)

A partir dessa cena, Mãe Coragem poderia estar mudando o rumo de sua história, caindo em si e saindo da alienação. Mas não é isso que acontece. Na próxima cena, Brecht deixa evidente que os sofrimentos ali relatados por Mãe

Coragem não foram suficientes e que, embora sua última fala daquela cena seja “Maldita seja a Guerra”, a primeira fala da próxima cena é: “Não admito que falem mal da guerra. O que se diz é que ela acaba com os fracos, mas esses já estão mais do que acabados na paz também. E a guerra sabe alimentar gente dela muito melhor!” (BRECHT, 1991, p. 234). O que Brecht quer expressar é que a guerra, feita em nome de uma suposta paz, acaba por ser contraditória em seu objetivo, assim como a própria personagem, que ora vê vantagens no conflito, ora lamenta pela perda dos filhos, e ainda mais do que isso, acredito que ele tenta refletir no texto o pensamento do próprio povo a respeito da guerra.

> Hegel diz que a contradição é “a raiz de todo o movimento e de toda a vida”, e que “todas as coisas são em si mesmas contraditórias”. Na tese, quando se afirma o ser, por exemplo, o real não mostra a sua contradição, mas esta, através do processo, chega a manifestar-se, a ponto de Hegel a formar que a contradição “expressa à verdade e a essência das coisas”. Assim, apenas no momento em que aparece a contradição começa–se de fato a aprender aquilo que a coisa é. (BORNHEIM, 1977 p. 50)

Nesse jogo de contradições, diante dos problemas mais evidentes, em que não se consegue permanecer firme diante de sua postura, é que se pode dizer que Brecht chegou ao seu objetivo maior, que era mostrar a que grau chega a alienação de um indivíduo em meio ao seu egoísmo, incapaz de perceber o quão é prejudicado pelo contexto social no qual está inserido. Segundo Sartigen (1998), em *Mãe Coragem e seus filhos*, foi utilizada a forma de adaptação da normalização, fazendo uso de uma representação não habitual, justamente no sentido de romper as expectativas do público. Dessa maneira, Mãe Coragem continua sua caminhada pela guerra, vivendo diante dos problemas históricos sociais e trazendo a público

mais possibilidades de visualizar a realidade obscura em que se vive. “Anna Fierling não é apenas mais uma vítima oprimida, desmembrada pelo mundo; ela tem um pacto com a guerra, é responsável pela sua própria alienação” (DORT, 1977, p. 292).

Em *Mãe Coragem e seus filhos,* é possível ver que cada cena tem uma significação em si. Cada situação revela algo diferente e nos leva a relacionar fatos históricos marcados no cotidiano do espectador.

Existem, na peça, momentos em que Anna Fierling age como comerciante fria e calculista, colocando seus ganhos à frente de qualquer sentimentalismo, e, em outros momentos, como mãe, quer proteger seus filhos, para que não entrem na guerra e percam suas vidas nela. Essas atitudes da personagem acontecem não somente em uma cena específica, mas sim em diversas, permitindo ao público perceber que coexistem diversas interpretações e significações encarnadas no próprio palco.

2.5 A CEGUEIRA E SUAS ADVERTÊNCIAS

Conforme Ewen (1991), os personagens da peça são esmagados pelas circunstâncias históricas, não tomam atitude frente aos acontecimentos, não compreendem nem questionam. Cada personagem apresenta uma ideologia que não diz respeito somente a si mesmo, mas que pode ser transposta na realidade da situação vivida pelas pessoas, na época de Hitler. Como já foi mencionado, Mãe Coragem não é somente contraditória, mas paradoxal também, porque sofre horrores com a guerra e nada aprende. Dois de seus filhos são soldados. Eilif é um fraco que se junta ao exército e comete o erro de querer ser um herói, em período

de trégua militar, o ato heroico se torna um crime e ele é fuzilado. Queijo Suíço é morto após ser surpreendido em atitude suspeita, ao tentar esconder do inimigo a caixa de dinheiro de suas tropas.

Kattrin, a filha, surda-muda, compõe uma das cenas mais dramáticas da peça. Ela é vitima da violência dos soldados, por tentar avisar que a cidade será saqueada.

> Alferes – Atenção! Apontar! *A Kattrin, enquanto o bacamarte é apoiado na forquilha* – agora é a última vez: pare com esse tambor! *Kattrin, chorando, toca o mais alto que pode*. Fogo! *Os soldados atiram, Kattrin, ferida bate ainda no tambor, cada vez com menos força, e aos poucos tomba sem vida.* (BRECHT, 1991, p. 264)

Figura 5 - Kattrin tocando tambor, na tentativa de avisar do perigo que está por vir.
Foto de Roger Pic. Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84200367/f14.item.r=brecht%20%20Roger%20Pic - >

O barulho realmente cessou, a jovem conseguiu avisar a cidade luterana sobre a invasão das tropas, porém pagou com a própria vida, por dar essa informação: “Primeiro soldado – Ela venceu!” (BRECHT, 1991, p. 264).

O capelão é um protestante que escapa da prisão, passando-se por ajudante de Mãe Coragem e fazendo uso de uma linguagem elevada. O cozinheiro passa um tempo com Anna Fierling e se oferece para se casar com ela, mas desiste, quando ela insiste em levar a filha muda. Por fim, Yvette é uma prostituta, que acaba viúva de um coronel.

Com as particularidades e ações ou omissões de cada personagem, Brecht leva o espectador a uma reflexão que contribui, revela ou cosolida a consciência do proletariado, na busca de que o público sinta a necessidade de uma transformação revolucionária, a ser realizada de forma consciente. O autor usa o historicismo, que não é algo abstrato, inserindo o esforço do espectador em recusar a satisfação em ver cada cena. Os acontecimentos são apresentados pelos personagens, de maneira que Brecht faz um jogo duplo, com a plateia, ora distanciando-a, ora aproximando-a, ocorrendo o paradoxo do jogo duplo feito pelo dramaturgo.

Podemos então relacionar os desfechos dos personagens citados anteriormente ao que diz Peixoto (1974, p.160), que acredita que para muitos a perseguição parece apenas a maior das injustiças, onde os perseguidos são vistos como maus, por estarem em situação de vulnerabilidade e os perseguidores, como bons, pois estariam “salvando a Pátria”, sendo que na verdade a bondade é que foi derrotada. Nesse sentido o intuito do dramaturgo é dentro do jogo do duplo mostrar a dualidade do bem o do mal. Os personagens ora são bons, ora são maus, para demonstrar que o ambiente pode manipular até mesmo as atitudes e ideais de quem

é considerado fraco. Sendo assim Mãe Coragem demonstra uma fraqueza, ao deixar-se levar pelas intenções capitalistas, podendo-se dizer que os bons foram vencidos porque foram fracos.

> Para que o espectador possua melhores condições de entender o personagem e aqueles que se assemelham, ou que estão situados em uma situação análoga à sua, o interprete deve colocar-se não apenas fora da esfera do personagem, mas também numa etapa avançada de seu processo evolutivo. Os clássicos do marxismo já ensinaram: a melhor maneira de compreender o macaco é estudá-lo a partir do homem, que lhe sucede no processo de evolução. (BRECHT, citado em, PEIXOTO, 1981, p. 88)

Peixoto (1974) diz que para se descobrir a verdade é necessário conhecer a dialética materialista, a economia e a história; é preciso revelar, mesmo com formas mais simples de conhecimento, as verdades que auxiliam a transformação do mundo.

> Uma das características básicas desta fase brechtiana é a “recuperação do personagem”, sem que isso implique em destruir o esqueleto ideológico filosófico e a coerência marxista de sua obra. Esta recuperação dá sanção definitiva e confere vitalidade artística a essa complexa e orgânica trama de problemas, enquanto significa que Brecht (que nesta época andava como seu personagem, por todos os países, carregando sua bagagem, vivendo o exílio imposto pelo nazismo) consegue soltar a “dramatis personae” e sua língua radicalmente divorciadas no período anterior. (PEIXOTO, 1974, p. 191)

O dramaturgo trazia em suas peças aquilo que estava acontecendo em meio à alienação dos que ali estavam e nada compreendiam e faziam. Os personagens vivenciam as situações e veem em tudo algo positivo. Embora o sofrimento seja grande, criam uma ilusão ao redor do que vivem, acreditando somente naquilo que

realmente querem acreditar, em ideias que lhes foram embutidas no subconsciente e que tomam conta de suas vidas. Vivem um momento de Guerra, mortes e violência, no qual ainda correm o risco de perder o pouco que têm, porém a visão alienada está presente. Podemos perceber isso na cena em que o capelão descreve o que é possível fazer em tempo de guerra e que, segundo ele, é algo perfeitamente passível de acontecer, completamente normal aos viventes que ali estão:

> Capelão – Eu poderia dizer que na guerra também há paz: a guerra tem seus pontos pacíficos, e atende a todas as necessidades, inclusive da paz, para compensar, do contrário ela não se aguentaria. Na guerra pode dar uma cagada, como se fosse na paz mais profunda: e, entre uma batalha e outra, sempre há lugar para uma cervejinha; [...] e quem vai impedir você de procriar, no meio de uma carnificina, atrás de um paiol ou em qualquer outro lugar, sem precisar esperar tanto tempo? Depois da guerra pega seus filhotes e pode começar tudo outra vez. A guerra tem sempre uma solução, não seja por isso! E sendo assim por que haveria de acabar? (BRECHT, 1991, p. 228-229)

Nessa passagem, Brecht desconfigura o normal, por meio do distanciamento. É possível que o espectador torne estranho o cotidiano, para que os mal-entendidos, vistos como coisas normais, possam ser vistos como anormais, com um outro olhar[26].

Objetiva-se aí um deslocamento de significados que eram aceitos pelo público, testemunhando justamente a multiplicidade possível de interpretações da obra. Diretores e críticos chegam a julgar isso como algo positivo, pois o diferencial de Brecht permite desenvolver e ampliar o processo de significação.

---

[26] "Ver com olhos novos é também a reivindicação de Alois Wierlacher, cuja abordagem permite reconhecer "com olhos estranhos" novas camadas e linhas desconhecidas de uma obra, além de ainda evocar a distância entre a obra de arte e leitor como potencial de interpretação... capaz de levar o espectador não apenas a abordagens interessantes relativamente à obra, como também, a novos conhecimentos sobre si mesmo." (SARTIGEN, 1998, p. 128)

Ao final da peça, Mãe Coragem acaba sozinha, puxando sua carroça na busca de seu filho Eilif, sem imaginar que ele já estava morto. Nesse momento, são reveladas a submissão ao fracasso e a degradação final de Anna Fierling.

> Mãe Coragem *puxando a carroça* – Esperem por mim!
> *Ouvem-se vozes cantando ao fundo*:
> Com seus trancos e barrancos,
> A guerra vai se arrastando:
> Já está fazendo cem anos,
> E ninguém saiu ganhando.
> Come lama, veste trapo!
> O soldo é de quem apanha!
> Mas talvez haja um milagre:
> Não terminou a campanha.
> É a primavera. Acorde, homem de Deus!
> A neve se derrete. Estão dormindo
> Os mortos. Que se aguente nos sapatos
> Aquele que não está morto ainda! (BRECHT, 1991, p. 266)

Figura 6- Cena final *de* Mãe Coragem sozinha, empurrando sua carroça.
Foto de Roger Pic. Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84200367/f18.item.r=brecht%20%20Roger%20Pic>

Brecht pretendia evitar um momento de empatia por parte do público, não podendo negar um relacionamento entre história e realidade nessa peça. Em uma conversa com Friederich Wolf, ele fala sobre os resultados concretos entre comportamentos e ações:

> A peça foi escrita em 1938, quando o dramaturgo previa uma grande guerra. Ele não estava convencido de que as pessoas, abstratamente, pudessem aprender com as desgraças, que aos olhos dele, tinham dominado. Caro Friederich Wolf, você vai concordar em que o dramaturgo foi realista nesse ponto. Se, porém, Mãe Coragem não aprende nada mais, é minha opinião que o público, vendo-a, aprenderá alguma coisa. (BRECHT, citado em EWEN, 1991, p. 339)

Brecht usou a Crônica da Guerra dos Trinta Anos para atingir o momento presente, momento este em que o dramaturgo, ao longo da peça, serve-se de figuras humanas complexas, encontradas no registro histórico, nas quais o comportamento do homem se mostra questionável e demanda um exame minucioso das contradições. Agindo dessa forma, Brecht comporta-se como um encenador que faz seus personagens – aqui históricos - ficarem não somente ao papel que lhes foi designado. A função deles é a de despertar a atenção do espectador para um comportamento demonstrado cenicamente, seja ele voltado à guerra ou à realidade.

Embora a peça não tenha sido escrita em período de guerra, mas sim entre guerras, o dramaturgo buscava levar ao público a visão de que esse período entre guerras não era pacífico, que ali havia sim uma guerra interna de poder, submissão e alienação.

> A ausência de uma guerra de proporções mundiais, nos dias de hoje, nem apaga a existência de terríveis guerras imperialistas localizadas nem invalida, como querem alguns, a vigência do pensamento brechtiano. Em nada diminui a utilização imediata de suas postulações. Inclusive porque em sua guerra contra guerras, Brecht não se deixou nunca vencer por um pacifismo idealista: sempre buscou e localizou as causas dos conflitos bélicos entre as potências, investigando as contradições econômicas que alimentavam os antagonismos políticos. E discernindo as razões, assumindo posições. Assim, denunciou sempre o nazismo como uma etapa histórica do capitalismo. (PEIXOTO, 1981, p.56)

Assim, naqueles tempos, as classes dominantes estavam dispostas a acabar com todo e qualquer tipo de participações populares que dessem margem às decisões fundamentais da estrutura política. Mesmo assim, Brecht não se intimidou e denunciou o fascismo como uma ameaça. O autor descreveu a guerra como uma forma de comércio, em *Mãe Coragem e seus filhos,* e trouxe, com a peça,

associações entre a exploração do homem e a impotência dele diante do poder que rege a nação.

3. HISTÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA E SEUS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS PARALELOS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Segundo Santos (1996) a história do Brasil sempre foi marcada por períodos conturbados, tanto política como socialmente. Em especial nas décadas de 1960 e 1970 tal agitação política fez-se de um modo intenso e bem interessante. Épocas de ditadura e repressão, os anos 1960 e 1970 marcaram de modo significativo à história do país. Culturalmente, o impacto das medidas políticas e sociais estabelecidas pelos regimes militares foi grande e direcionou o país a caminhos diversos, para a busca de uma identidade nacional, algo que fosse digno de ser chamado de “tradição brasileira”.

A crise política brasileira, apesar de ter se iniciado em um período anterior a década de 1960, teve, nesses anos, seus mais significativos momentos. É um início de década conturbado, com a posse e a posterior renúncia do presidente Jânio Quadros. Esse herdara de Juscelino Kubitschek país em processo de arrecadação de renda e inflação galopante. Com uma política econômica ditada pelo FMI, salários foram congelados e créditos restringidos, provocando o desagrado popular. Conhecido por sua política moralista e seu comportamento populista, Jânio teria mais tarde seus direitos políticos cassados com o Golpe de 1964.

Ainda segundo Santos (1996), com a renúncia de Jânio, uma conspiração militar, envolvendo a União Democrática Nacional – UDN- e as forças Armadas, tentou evitar a posse de seu sucessor João Goulart, considerando-o perigoso por seu envolvimento trabalhista. Com o Congresso pressionando para que fosse decretado vago o cargo de Presidente da República, gerou-se uma crise política envolvendo os que queriam a posse de Jango para manter a ordem constitucional.

Assim como lembra Santos, Jango desistia espontaneamente ou a Constituição teria que ser reformulada e acabar com os direitos de posse do vice-presidente.

Na tentativa de se manter neutro nessas duas posições, o Congresso criou uma terceira: negou o veto a João Goulart e criou o regime parlamentarista, na tentativa de reduzir os poderes da Presidência. Então, Jango assumiu a Presidência da República em 5 de setembro de 1961, com o apoio do governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, e de uma intensa mobilização popular. A emenda que levou João Goulart ao poder seria derrubada por plebiscito dois anos mais tarde.

> Brizola com Miguel Arrares e Francisco Julião formavam um trio de agitadores mal vistos pela união mais conservadora do país. Mobilizavam juntos forças populares e governamentais para defenderem a Constituição e resistirem ao golpe. Sobre essa agitação toda criou-se a Frente de liberação Nacional – FLN, que passaria depois a Frente de Mobilização Popular – FMP. A mensagem era pela luta revolucionária para libertação nacional contra reformas de base contra pobreza; salário para os trabalhadores rurais; reforma agrária e o Movimento de Cultura Popular – MCP, reformas estas que intimidavam a classe dominante. (SANTOS, 1996, p. 28-29)

Em 1963, Jango apresentou o chamado “Plano Trienal”, um programa de governo elaborado pelo economista Celso Furtado, que pretendia combater a inflação, que chegara a 54,8% em 1962, promover reformas sociais e lançar as bases para a retomada do crescimento econômico e industrial brasileiro.

> Após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil integrou o bloco capitalista, no entanto, a partir de 1961 o presidente João Goulart (Jango) desenvolveu uma política externa independente do apoio das superpotências da Guerra Fria. Jango fortaleceu os movimentos sindicais, estudantis, camponeses e populares. Além desses fatos, o então presidente promoveu uma aproximação política entre o Brasil e a União Soviética, o que desencadeou atritos com as lideranças políticas, econômicas e militares do Brasil. Em fevereiro de 1964, Jango anunciou as reformas de base, que

> consistia num conjunto de reformas sociais que incluía a reforma agrária. Sua política preocupou bastante a classe burguesa do Brasil e os investidores estadunidenses, esse clima era propício para um golpe de estado. (CERQUEIRA, 2012, p. 1)

Esse era o governo de Jango. Em final de 1968, destacaram-se confrontos entre diferentes projetos políticos e econômicos, conflitos sociais, greves urbanas e rurais e houve um acelerado processo de organização popular. Jango fez um governo contraditório, que procurava se aproximar dos movimentos sindicais em setores nacional-reformistas e que tentava a política de estabilização, para conter e acalmar a oposição, o empresariado estrangeiro e as Forças Armadas. O plano era tentar manter o crescimento econômico, reduzindo a inflação galopante, para conseguir novos empréstimos e renegociar a dívida, porém ocorriam os aumentos da oposição ao governo e da população brasileira.

> Perdendo alianças na burguesia, João Goulart aliou-se à correntes reformistas para não se isolar politicamente, daí ter-se aproximado de Brizola, da União Nacional dos Estudantes – UNE e do partido comunista – PC, que apesar de ilegal detinha forças junto ao povo e sindicatos. A revolta do apoio econômico estrangeiro veio com medidas nacionalistas de reserva interna de lucros evitando o repasse para fora das concessões para exploração de recursos naturais, entre outros. (SANTOS, 1996, p. 29)

A participação popular, embora não tão forte, fazia-se crescer nessa época. Os conflitos sociais não atingiam o povo e as reações eram as revoltas, manifestações ou participações populares em organizações que acreditavam em justas e verdadeiras reformas sociais.

Integrantes da UNE também lutavam por reformas universitárias, afirmando-se a União como entidade política em 1962, um ano depois de seu período mais

politizado, 1961, com a ajuda do Centro Popular de Cultura. Eles participaram de campanhas de alfabetização e lutaram pela libertação nacional e reforma agrária.

Tida como subversiva, anos depois, a União Nacional dos Estudantes sofreu com a repressão, em que não era raro se ver aulas em universidades, com a presença de policiais nas salas de aula e a cassação de professores, que poderiam até ser exilados, por irem contra o governo. Defendia-se a liberdade nacional dentro dos parâmetros estabelecidos pelas facções de elite. Mortes, exílio, guerrilhas urbanas era o que se via.

> Foi a partir dos anos 60, com frequentes mobilizações nacionais, que a intelectualidade brasileira músicos, poetas, jornalistas, escritores e alguns políticos) começam a mandar suas mensagens de rebeldia e crítica com maior força. Enaltecendo o povo como herói oprimido era revolucionar a sociedade e passar o poder ao povo, tendo como objetivo o engajamento social e trabalhista. Sendo assim, as manifestações culturais do povo eram muito valorizadas e a miséria era um desafio para ser vencido. O povo era o agente de uma ordem social mais justa. (NOSSO, 1982, p. 44)

O Centro Popular de Cultura – CPC - e o Movimento Cultural Popular - MCP- foram criados baseados nesses ideais de reforma social. O MCP abrangia métodos de alfabetização e um teatro alternativo e participante. Já o CPC tinha uma arte mais revolucionária e popular, produzindo shows musicais, edição de livros e filmes.

> [...] música popular brasileira é aquela que seja representativa de expressão da realidade nacional. E uma música é a expressão da realidade nacional. Quando preenche elementos mínimos, estes elementos: História, Economia , Política e Problemas Sociais. Se uma canção não é feita partindo de uma visão global desses quatro elementos, não pode ser considerada música popular brasileira... (LEITE, citado em SANTOS 1996, p. 49)

A música brasileira, nos anos 1960, constituía-se em suma de dois grupos distintos, ambos na busca de uma expressão popular. Além da MPB, havia também o grupo da Bossa Nova, que foi considerado o primeiro movimento do qual a juventude participou diretamente de sua criação, inteiramente nova, não perdendo as características da música brasileira.

Os comícios costumavam contar com o apoio popular e de certa forma quebraram um pouco das barreiras congressistas contra Jango. A crescente mobilização da UNE e as tropas rebeldes invadindo cidades causavam um temor nacional. Até mesmo os opositores temiam o golpe que viria definitivamente, em 1964 , como consequência de um Brasil em crise. O governo já não contava, então, com o apoio da classe dominante e até os integrantes do governo divergiam nas opiniões.

Em consequência do golpe, emergem revoltas estudantis e os universitários passam a ser investigados, pelo fato de participarem de associações rebeldes. Expulsões de alunos, professores e o fim da liberdade em várias instituições de ensino superior causam sérios danos ao país. Para continuar suas aulas, os professores se viam obrigados a aguentar a companhia de soldados e policiais, especialmente nas aulas de literatura, para evitar que os líderes estudantis se tornassem mentores intelectuais da sociedade menos elitizada, instigando essa classe à revolta, pela não aceitação do regime militar.

Com a destituição e o exílio de muitos professores, a reaglutinação da UNE propõe a autonomia para as organizações e para os sindicatos ruralistas vinculados ao Partido Trabalhista Brasileiro – PTB.

> Em 1968, há uma contestação política mundial generalizada. Agitações e passeatas se sucediam em todos os cantos e continentes. Nem os burocratas que dominavam Praga, nem os liberais americanos, nem os sisudos franceses ou os moderados governantes alemães pareciam seguros. (NOSSO, 1982, p. 138)

Lutava-se em todo o canto para destruir o velho a favor do novo e acabar com o que já estava estabelecido e consagrado. É a época em que começam a proliferar grupos teatrais e as peças passam a ser encenadas nas ruas e com a participação do povo. Nesse período, tinham destaque Beatles, Rolling Stones e Mutantes.

O Regime Militar duraria de 1964 até 1985, mas, antes disso, o autoritarismo, a supressão dos direitos constitucionais, as perseguições policiais militares, prisões, torturas, censuras aos meios de comunicação e a política do AI – 5 (Ato Institucional Nº5) ainda se fariam sentir com violência.

> Conferindo poderes totais ao governo, o regime imposto pelo Ato Institucional 5, (AI – 5), colocava a sociedade brasileira sob o controle presidencialista que decidia sobre todos os acontecimentos políticos da nação, suspendia o direito de voto e confiscava bens sem qualquer interferência judicial. (NOSSO, 1982, p. 160)

Com a concentração de rendas e o crescente endividamento externo, acentuavam-se as desigualdades e injustiças sociais. Não muito diferente seria o início da década de 1970. Em fase de euforia econômica, desenvolvimento acelerado, expansões do mercado interno, nova política de exportações e abertura ao capital estrangeiro, o Brasil entra em expansão.

> As maiores taxas de crescimento são da indústria de bens de consumo duráveis, o setor automobilístico aumenta a sua produção, como o setor eletrônico e de bens de produção [...] brasões da nova riqueza [...] símbolos de status [...] Volkswagen ao Dodge Dart, passando ao Opala. A rede de rodovias asfaltadas aumenta em

> extensão, e o Brasil [...] está quase totalmente integrado por estradas de rodagem. (NOSSO, 1982, p. 199)

Os anos 1970 se iniciam com o governo do General Emílo Garrastasu Médici. Nos anos de 1969-1974, apesar de seu governo ter sido marcado por um bom crescimento econômico, representou os anos negros da ditadura, em que movimentos estudantis, sindicais e oposições eram duramente silenciados pela repressão policial. A repressão política fez os esquerdistas adotarem a luta armada e a guerrilha urbana. Médici popularizou o famoso slogan “Brasil, ame - o ou deixe - o”, que foi a amostra do seu endurecimento político. Esse patriotismo exacerbado levantou o governo sob um novo prisma nacionalista, tão combatido anteriormente, pelo regime de 1964.

> O governo busca estimular um nacionalismo do tipo positivo [...] despertar a atenção dos jovens para a tarefa de reconstrução do Brasil [...] a força do nacionalismo teria condições de derrubar algumas muralhas que dividiam a política brasileira [...] intensificavam –se os apelos patrióticos [...] Médici criou um regulamento instituindo a educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória [...] visando a formação do caráter brasileiro e seu preparo para o perfeito exercício da cidadania democrática, com o fortalecimento dos valores morais da nacionalidade. (NOSSO, 1982, p. 222-244)

Para evitar os erros do passado, em que as divergências sociais geravam crises em todos os setores brasileiros, Geisel usou do AI – 5 a força para manter uma “linha dura” de governo. Mas, ao mesmo tempo, eliminou a tortura dos presos políticos e reduziu o poder dos organismos de segurança.

Já em 1979, assume o Gal. João Batista Figueredo, cujo governo fechou a ditadura militar, em 1985. O crescimento, até então, com as oposições eleitorais,

havia levado o Brasil a uma nova abertura política[27], e a uma lei da anistia, no mesmo ano.

Com a diversidade de opiniões estabelecidas pelos partidos, o povo começou a ter certa liberdade e a mobilizar-se pelas eleições diretas para o poder executivo, que se deu em 1980, quando o MDB passou a ser designado Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, enfraquecendo as oposições. A democracia viria na década de 1980, com as eleições diretas para a Presidência e a vitória de Tancredo Neves, criando outros rumos para a história política e social do país.

Reivindicando e argumentando mais, o povo mobilizou a elite cultural brasileira, que estava cada vez mais ativa. Movimentos artísticos que explodiam desde a década anterior, como símbolos de rebeldia e de crítica a todas as imposições e censuras do governo, sofreram com a crise do mercado de arte, mas nunca deixaram seu vínculo com as questões sociais e políticas. Essa efervescência social criou movimentos como a Tropicália[28], entre outras tentativas de se fazer uma arte nacional, desde os anos 1960 até o fim da década seguinte. Battistoni Filho (1990) comenta que os artistas passaram a ter uma preocupação com a realidade sócio–política, no momento em que o espaço de criação deixa de ser o museu e passa a ser a rua, local de trocas coletivas. É importante mencionar que o movimento Tropicalista atingiu com grande força as áreas da Letras, Teatro, Cinema e Música.

---

[27] Extinção da Aliança Renovadora Nacional – Arena e o Movimento Democrático Brasileiro – MDB e pluripartidarismo. Em 1979, cria-se o Partido dos Trabalhadores – PT, liderado por Luiz Inácio Lula da Silva, que reúne os movimentos sindicais rurais e urbanos, setores de esquerda, intelectuais e faz alianças com o partido Democrático Trabalhista – PDT, de Leonel Brizola em 1980. (SANTOS, 1996, p. 35)

[28] "Em 1967, Helio Oiticica ambienta a 'Tropicália', nasceu o movimento cultural tropicalista, uma das primeiras tentativas de uma arte verdadeiramente brasileira, tendo como principio básico a busca de um elemento que caracterizasse a consciência nacional. Oiticica abordava a experimentação, a anti-arte, a vinculação ambiental e a participação do artista nos problemas políticos e sociais do país." (SANTOS, 1996, p. 42).

Ao se tratar de movimentos artísticos paralelos ao período histórico da época da Ditadura Militar, observa-se muito uma narração política dessa época, principalmente pela forma de linguagem utilizada, cuja aceitação é mais imediata e consequentemente maior. As artes plásticas constituíram uma atividade estilística gerada mais na intimidade, ao contrario das especialidades, como o teatro, o cinema e a música, marco dos anos 1960, mobilizador e contestador de opiniões, dito mais “popular”.

> Para quase todos os artistas conceituais, a linguagem funcionou mais ou menos como uma ferramenta, por meio do qual colocavam em voga, na mente ou psique do espectador, alguns aspectos mais da vida do que da arte [...] usaram a linguagem para transmitir ou reunir informação, para expor complexas questões não visuais de natureza frequentemente política ou social, ou simplesmente para descrever a fértil matriz da existência humana. (STANGOS, citado em SMITH, 1991, p. 188)

O teatro buscava a “nova consciência popular”, um novo público, de uma nova linguagem, esclarecedora e mobilizadora. Aliás, todos os trabalhos do teatro eram marcantes e sociais. Os anos compreendidos entre 1960 e 1964 apresentam o mais formidável movimento, não apenas quantitativo como qualitativo, no sentido de implementar a cultura de caráter participante e popular no Brasil.

O teatro foi uma arma poderosa da União Nacional dos Estudantes para mobilizar o povo contra a ditadura e a censura que bloqueava os movimentos culturais. A reforma agrária e o direito de voto ao povo, inclusive aos analfabetos, eram reivindicados. A UNE pedia também as reformas de base e anistias civil e militar para os crimes políticos.

O teatro de Arena constituía-se de um teatro que se deslocava, levando suas peças para milhares de pessoas. Além de uma opinião sobre o mundo, desejava-se ter igualmente uma perspectiva para essa opinião, distinguir-se como um grupo ideológico com certo partidarismo em arte e, mais que isto, apontar um caminho e sugerir uma alternativa concreta de luta.

Já o teatro Oficina, também do começo da década, vai do existencialismo para o engajamento social. Para o Oficina, o objetivo era encontrar uma forma mediatizada, entre a eficácia de um espetáculo, de suas propostas, de modo a promover jogo de valores, avanços conteudistas, ideológicos, mesmo com os entraves apresentados pelo público que frequentava seus espetáculos

Em 1965 abre-se a era dos festivais e nessa década inicia-se a MPB - Música Popular Brasileira, influenciada por correntes nacionalistas e ritmos estrangeiros, principalmente pela música pop, que atravessava um fase de grande ecletismo, marcado pelo choque de tendências. (SANTOS, 1996, p. 48)

O estudo das questões sociais que ocorriam no teatro e na música foi realizado também no cinema, considerado subdesenvolvido e dominado pela estética do Cinema Novo, cuja meta era a afirmação cultural, transformação social e representação não idealizada da nossa realidade. Santos (1996) afirma que esse movimento de renovação começou em 1950-1955 quando buscaram-se a produção independente, a valorização de festivais, as feiras internacionais e consequentemente o amadurecimento do público. Apesar de tudo, em 1965 o cinema ainda era considerado subdesenvolvido em relação aos padrões internacionais. Glauber Rocha afirmava:

> Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta de qualquer idade ou de qualquer procedência pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas, importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. (ROCHA, citado em LEITE, 1967, p. 112)

Na literatura essa busca do novo acontece com a chamada “erupção inconformista”, que rompe com o elemento discursivo, o lirismo e a lógica realista, fazendo uma literatura mais adequada ao tempo da explosão de cultura de massas. A classe média passa a ser retratada, ou seja, existe toda uma preocupação para representar as características do seu tempo. Destacam-se como autores consagrados: Jorge Amado, Clarice Lispector, Marcos Rey, Érico Veríssimo, Ariano Suassuna, Antonio Callado, Rubens Fonseca, entre outros.

Como se percebe, toda a busca de uma nova maneira de fazer uma arte verdadeiramente brasileira, essas transformações e a revolta aconteceram em todos os níveis artísticos e constituíram o reflexo da situação sócio–política do país, na busca da liberdade de expressão.

3.1 BRECHT E O CONTEXTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O teatro de Brecht chegou ao Brasil em uma época em que o cenário político brasileiro passava por uma de suas fases mais obscuras, a Ditadura Militar. Nesse período, foram comprometidas as manifestações populares e a liberdade de expressão das minorias.

> Acredito que a influência mais importante de Brecht, entretanto, se referia, num momento decisivo de nossa trajetória cultural, à consciência política por ele

> impressa ao teatro brasileiro. Nos anos negros da Ditadura, o exemplo brechtiano apontou para os nossos homens do palco o caminho firme da oposição do fascismo. E ele construiu, praticamente uma unanimidade muito digna, através da análise lúcida apreendida nos texto maduros do dramaturgo. (MAGALDI, citado em BADER, 1987, p. 225)

Segundo Sartingen (1998), o teatro de Brecht não foi escrito para o público brasileiro, porém, devido ao momento histórico anteriormente citado, as peças do dramaturgo encontram tradutibilidade ao cenário brasileiro da época. Junto a esses acontecimentos, ecoavam ainda no Brasil as influências do Regionalismo Modernista, que buscava focar as regiões interioranas do Brasil. Porém, segundo Peixoto, citado em Sartingen (1998), somente isso não era suficiente, pois a efetiva transformação do pensamento social se dá com a recepção e a ação, o que é possível por meio da introdução das peças de Brecht no teatro brasileiro.

Fernando Peixoto foi um ator, diretor e membro do Partido Comunista Brasileiro, criador de várias peças ligadas às concepções brechtianas. Peixoto era nativo de Porto Alegre. Mais tarde, em 1963, mudou-se para São Paulo, um ano antes do Golpe Militar, envolvendo-se com o Teatro Oficina e o Teatro Arena.

Peixoto, em sua participação no livro organizado por Bader (1987), descreve sua participação dentro do processo da Ditadura Militar. Peixoto ainda relata que, mesmo após o Golpe Militar, em 1964 ainda se produziam peças de teatro de resistência e de protesto, porém lamenta que, após o AI-5, tudo passou a ser mais complexo, pois esse ato, entre outras medidas, previa a proibição de manifestações populares. Segundo ele:

> [...] estávamos chegando no início da década de 60 a um aprofundamento extremo das teorias stanislaviskianas. Estávamos fazendo um teatro realista-psicológico,

> realista, emocional, uma profunda busca da identificação do ator com o personagem, buscando a identificação do público com a personagem, estávamos inteiramente voltados para o aprofundamento de todas as técnicas possíveis. (PEIXOTO, citado em BADER, 1987, p. 233)

Porém, o momento vivido no país exigia mais do que o simples conhecimento da dura realidade de alguns grupos sociais; exigia uma reflexão sobre ser cidadão. Peixoto relata que foi em meio a essa pausa para reflexão que Brecht apareceu, fazendo com que mais uma vez se retomasse a essência do que estava sendo proposto, o processo de identificação.

Pouco depois, Peixoto e outros colegas, quando viajaram à Europa, visitaram o teatro *Berliner Ensemble*[29]*,* e começaram a se fascinar pela perspectiva brechtiana. Ele relata que ficou impressionado ao assistir a uma peça em alemão e mesmo assim conseguir compreendê-la.

> Entendi tudo o que se passava em cena, não a estorinha que era contada simplesmente, entendi a proposta cênica, o que estava por trás do espetáculo, sem entender uma palavra em alemão. [...] Mexeu-me por dentro de uma forma extremamente instigante, porque mexeu com minhas convicções, com meus valores, com minha forma de enxergar a verdade e isto sem ter lido as peças, sem ter lido o texto. (PEIXOTO, citado em BADER, 1987, p.236)

Essa é a proposta de Brecht, de instigar as convicções dos espectadores e fazer com que se identifiquem, pois sem a identificação, por mínima que seja, nada é possível! Peixoto volta então para o Brasil com uma grande ânsia por fazer teatro novamente, mas sem a intenção de imitar o dramaturgo alemão. Ele queria trazer as concepções brechtianas para o momento histórico vivido naquela época, no Brasil:

[29] Companhia de teatro alemã fundada em janeiro de 1949 pelo dramaturgo Bertolt Brecht e por sua esposa e atriz Helene Weigel.

“Aquilo para nós era Brecht, aquilo era nossa leitura, naquele momento, na nossa crise interna e dentro da crise histórica do país” (PEIXOTO, citado em BARDER, 1987).

Peixoto considera Brecht um companheiro de trabalho, não para ser seguido como uma doutrina, mas para ser vivenciado. Para ele a entrada de Brecht no Brasil deu impulso às discussões da estética do mundo contemporâneo e também à construção de parâmetros de bases e dos caminhos dos setores da cultura brasileira. Dentro desse contexto de intensa reavaliação do teatro brasileiro, reinventando e vivenciando Brecht, com técnicas e métodos que objetivassem a reflexão do público, foram levados ao público questionamentos históricos e sociais, por meio dos espetáculos.

A identificação brasileira ocorreu não somente com a obra de Brecht, mas também com a sua pessoa, visto que muitos militantes brasileiros passaram por situações semelhantes às dele, como o exílio e as perseguições, por conta de suas ideias, que em nada agradavam ao governo da época.

Assim como Peixoto, Neves também passa por um processo de reavaliação de sua prática, dentro do Teatro Político, e afirma: “... seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica rigorosa do trabalho que estávamos realizando nas ruas, nos sindicatos: o teatro agit-prop, nós fazíamos no Centro Popular de Cultura e seus possíveis desdobramentos” (NEVES, 1987, p. 242). O referido autor acreditava que o teatro era uma ferramenta de transformação social.

Após o golpe de 1964, um grupo de pessoas que saiu do CPC formou o Grupo Opinião, que, em 1965, encenou *Se Correr O Bicho Pega, Se Ficar o Bicho*

Come, que para os críticos da época teve influências de Brecht, uma vez que apresentava o caráter gestual do teatro épico, no qual cada cena, apesar de estar ligada à subsequente, tinha um valor em si mesma. A peça foi inspirada na literatura de cordel do nordeste brasileiro e, segundo Neves (1987), mesmo não utilizando as teorias brechtianas em sua totalidade, demonstrava que a influência do dramaturgo ia se exercendo. A Brecht traz à tona reflexões sobre o papel da arte, em especial sobre o teatro como agente crítico do momento histórico vivido.

Neves (1987) relata que, mesmo após o término da Ditadura Militar, que representava a opressão popular, ainda permaneciam problemas graves, como a inflação, na época de 220%, a miséria do povo, entre outros problemas, infelizmente vistos até os dias de hoje. Frente a esses dados históricos, de importância para o período social da época, percebe-se que a influência de Brecht é atemporal, visto que ainda, na atualidade, nos deparamos com problemas que se apresentam na mesma medida ou que são mais graves do que na época.

O primeiro contato do teatro brasileiro com Bertolt Brecht no Brasil foi em 1945, com a encenação de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, apresentada em São Paulo. O país conhece então um autor antifascista, que se volta contra uma ditadura de monopolização do poder, o Nazismo Alemão.

Após dez anos, a escola de arte dramática de São Paulo apresenta ao público a segunda peça de Brecht encenada no contexto brasileiro, *A Exceção e a Regra*.

A primeira encenação profissional de uma peça de Brecht no Brasil ocorreu em 1958, em São Paulo: *A Alma Boa de Se-tsuan.* A peça promoveu reações e aceitações diferentes de quando foi encenada na Europa. Constata-se que, em

nosso país, houve um choque durante as apresentações das peças de Brecht, não só pelas diferenças nas técnicas teatrais em si, mas pelo confronto à sociedade burguesa europeia, já que os espetáculos debatiam a luta de classes e traziam elementos folclóricos e linguagem coloquial. Já no Brasil houve uma familiarização, tanto no ponto de vista temático quanto cênico, de maneira imediata com a peça, por conta dos mesmos elementos já citados, já que, se pensarmos nas formas de manifestação popular no Brasil, entre elas está o teatro. Apesar de não ter sido uma peça de grande impacto para o público brasileiro, o espetáculo possibilitou a abertura para as encenações e para os estudos das teorias de Bertolt Brecht.

Em 1960, foi encenada a peça *Mãe Coragem e seus filhos,* dirigida por Alberto D'Aversa, sendo criticada, por não ser fiel ao teatro épico. No artigo *Mãe Coragem para tornar Brecht um autor cotidiano,* publicado em *Folha de São Paulo,* de 23 de julho de 1960, o diretor justifica a forma como dirigiu a peça. Ele afirma que temeu a não familiarização do público e dos atores com as técnicas brechtianas e por esse motivo resolveu mesclar as técnicas brechtianas com as stanislawisquianas (BELLA, 1960, p. 6).

Vejamos o gráfico que ilustra a trajetória de encenações de Brecht anualmente, durante o período de 1958 até 1986:

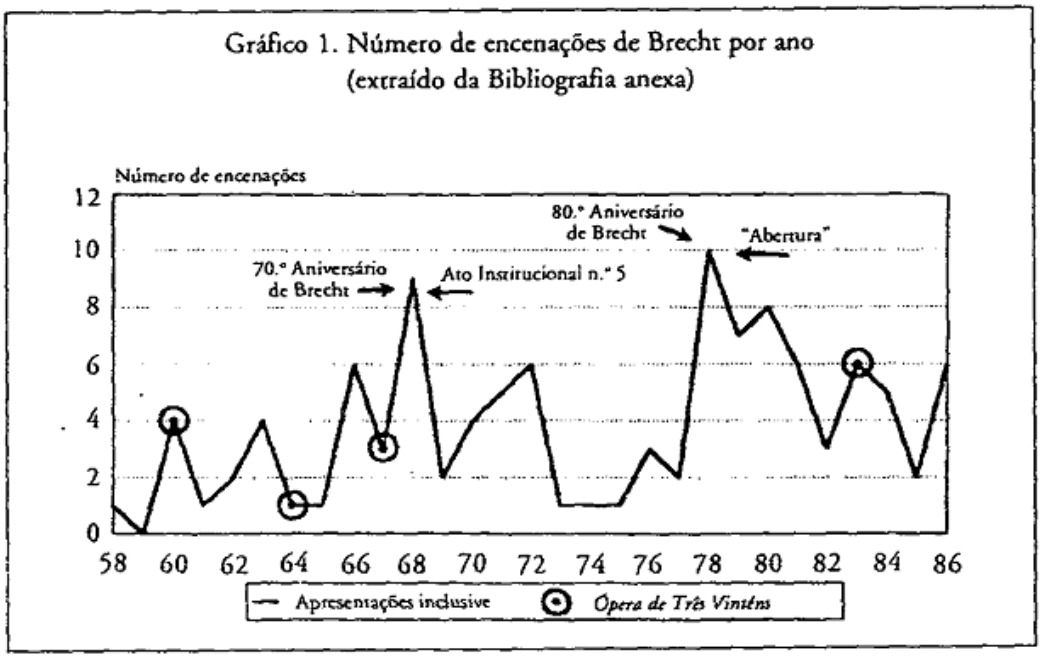


Figura 7 - Gráfico do número de encenações de Brecht no Brasil
(SARTINGEN, 1998, p. 328)

Sartingen destaca três datas importantes, nas quais o pensamento de Brecht foi assimilado à cultura brasileira. Primeiramente, em 1964, com o Golpe Militar, quando a censura passa a filtrar as peças que deveriam ser encenadas. Outro momento foi em 1968, aniversário de 70 anos de Brecht e quando é decretado o ato institucional n. 5, instituindo a lei repressiva da censura, que limitou ainda mais as escolhas das peças a serem encenadas. Finalmente, em 1978, chamado o *Ano da Abertura,* é abolida a censura prévia. Esse ano é considerado o início do ápice da aceitação de Brecht no Brasil.

Brecht já faleceu há mais de cinquenta anos, mas suas peças continuam sendo encenadas até os dias de hoje, pois fazem parte de um teatro dialético, que discute a realidade em processo, refletindo a necessidade de mudanças e transformação da sociedade.

3.2. *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS* EM CENÁRIO BRASILEIRO

Mãe Coragem e seus Filhos teve sua estreia no Brasil em 31 de maio de 1960, no Teatro Cultura Artística, sob a direção de Alberto D'Aversa, contando com um elenco de vinte e sete integrantes[30].

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

MALDITA SEJA A GUERRA!..

MÃE CORAGEM

De Bertold Brecht

ESTREIA DIA 31 DE MAIO às 21 horas

no

TEATRO CULTURA ARTISTICA

com Lelia Abramo -- Berta Zemel -- Edmundo Lopes -- Ivanilde Alves -- Elias Simão e outros

Direção de Alberto D'Aversa

Uma produção do "novo Teatro"

Reservas pelo Telefone 36-3356

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Figura 8 - Agenda Cultural publica estreia da peça *Mãe Coragem e seus Filhos* (Jornal *Folha de São Paulo* de 29/05/1960)

[30] Ficha Técnica: Tradução: Daniel Rocha; Tradução das Canções: Tatiana Belinky; Direção: Alberto D'Aversa; Assistente De Direção: Jusy Nogueira; Cenografia: Carlos Sobrinho; Figurinos: Carlos Sobrinho: Música: Paul Dessau; Direção Musical: Jorge Kazas. Elenco: Narrador: Edmundo Lopes; Recrutador: Laerte Morrone; Sargento: José Egydio; Mãe Coragem: Lélia Abramo Catarina: Berta Zemel/Ruth Escobar Eilif: Homero Cosac; Schweizer: Alvim Barbosa; Cozinheiro: Edmundo Lopes; Pastor: Elias Simão; Capitão: Norma Roit; Intendente: Hilton Viana; Ivette: Ivanilde Alves Sargento-Chefe: João Arjona Coronel: Laerte Morrone; Soldado: Ubiratan Junior Camponesa: Ivanilde Alves; Filha da Camponesa: Jusy Nogueira Camponês: José Ramos; Oficial: Mário Gonçalvez; Soldado: Mário Gonçalves; Tenente: João Arjona; 1º Soldado: Mário Gonçalves; 2.° Soldado: José Ramos; Camponês: Francisco Guimarães; Camponesa: Ruth Escobar; Jovem Camponês: Laerte Morrone. Equipe Técnica: Diretor de Cena: Júlio Prates; Eletricista: Dante Mussolini (FERNANDES, 1985, p. 20-21).

Mãe Coragem e seus Filhos coloca em cena a relação entre os opressores e oprimidos, trazendo ao palco a opressão sofrida por seus personagens, homens/soldados, que só têm valor enquanto servem à guerra. Por essa razão, eles podem ser relacionados àqueles que servem ao poder, acreditando ilusoriamente que estão servindo à pátria amada, lutando e por vezes morrendo, sem mencionar que muitos nem mesmo têm escolha e são obrigados a servir:

> Recrutador - Como é que se pode reunir uma tropa num lugar como este? Sargento, pode crer: eu até em suicídio já pensei. Até o dia 12, tenho de apresentar ao general quatro pelotões, mas o pessoal deste lugar é tão arisco que eu não tenho mais uma noite de sono [...] A gente desconfia, e corre para a porta: não dá outro bicho, o cara sumiu que nem piolho embaixo da unha. Não tem palavra de honra, nem lealdade, nem fé: foi neste lugar, Sargento, que eu perdi a minha confiança na humanidade. (BRECHT 1991, p. 175)

No período em que o Brasil foi governado por militares, que impuseram uma cruel ditadura, o que imperava era o abafamento dos protestos da sociedade, por meio da censura ou violência policial. Esse medo e a subordinação acontecem também em *Mãe Coragem e seus Filhos,* quando Eilif e Queijinho são recrutados a servir, contra a vontade da mãe, tendo um fim trágico. *Mãe Coragem* perde seus três filhos para a guerra. Kattrin, a filha muda, traz uma conotação da classe dominada, que não tem voz diante do Regime Militar e que, no único momento em que profere o som, é morta por tentar dar voz à sua manifestação publicamente, indo contra a lei, demonstrando seu serviço à oposição.

> Tornar um fato histórico como tema didático para situação social e política atual é um procedimento também encontrável em inúmeras peças de Brecht (*mãe coragem e Seus Filhos, Galileu Galilei, terror e Miséria do Terceiro Reich, etc.).* Particularmente *Mãe Coragem e Seus Filhos*, que apresenta os fatos históricos

> como socialmente determinados, chegando, no entanto, à conclusão de que a história, por sua dependência com relação à sociedade, é passível de transformação. (SARTINGEN, 1998, p. 228)

Ainda segundo Cotrim (2002), a ditadura militar adotou o modelo de desenvolvimento dependente, que subordinava nossa economia ao capital financeiro e produtivo. Um desenvolvimento sem conquistas sociais, como reconheceu um dos presidentes: “A economia vai bem, mas o povo vai mal” (MÉDICE, citado em COTRIM, 2002, p. 474). No período final da ditadura, o país estava mergulhado numa das maiores crises sociais e econômicas da sua história.

A personagem de Mãe Coragem retrata bem essa questão capitalista, em que a economia imergia a cada dia e a pobreza se instalava em uma sociedade que não tinha forças para ir contra o regime que trazia essa decadência social.

Uma peça como *Mãe Coragem e seus Filhos* denuncia a situação econômica, a hierarquia social, o militarismo e as consequências sofridas pelo mal inevitável.

> Assim é a guerra dos trinta anos, igual, de resto a todas as outras. Por um lado uma guerra santa, justificada pela Pátria e abençoada por Deus; por outro, a fome, a pilhagem, o extermínio, uma soma ignóbil de atos de agressão e covardia. Não é tanto o morticínio, a hecatombe militar que Brecht nos quer fazer sentir, como o cansaço, a estupidez, o desperdício, a falta de sentido dessa imensa e minuciosa máquina social (a guerra é a ordem, a conscrição o inventário dos bens econômicos, a paz é a anarquia, observa um sargento recrutador) trabalhando dia e noite, em escala nacional, para a destruição e para a morte. (PRADO, 1964, p.155)

A arte seria como uma válvula de escape, frente à situação vigente na época, instigando o processo criativo a ser muito mais inovador para driblar a censura. Foi um período de grandes criações artísticas, embora sufocadas pelo

governo em diversas ocasiões. Ruth Escobar relata que, quando foi convidada por D'Aversa para montar *Mãe Coragem e seus filhos*, imaginou que ali seria sua chance de ser respeitada como produtora séria e que iria dar espaço a um teatro cultural. Não foi isso que aconteceu, pois a situação sócio-econômica do país estava em declínio e o salto com o qual ela sonhava, em sua carreira profissional, não aconteceu. Ela ficou refém do período histórico econômico da época, ou seja, a produção teatral denunciava e também sofria com o contexto social em que o Brasil estava inserido:

> O espetáculo foi montado com todos os recursos exigidos por D'Aversa e com todas as dificuldades causadas por minha inexperiência de empresária, produtora e mulher de teatro. [...] O resultado comercial foi um desastre absoluto, e a cada mês tinha de correr de banco em banco para pagar as folhas dos atores. D'Aversa convenceu-se e me convenceu de que Porto Alegre seria a terra prometida, lá recuperaríamos tudo. [...] Com mais dívidas, visitamos, todo o elenco, o então governador Leonel Brizola. Contou-nos a situação de penúria do Estado e finalmente deu-nos uma subvenção em "brizoletas" (nome popular para os títulos do governo estadual), com as quais pagamos o hotel e a pensão, apesar do protesto dos proprietários, que preferiam a moeda oficial. Voltei para São Paulo ainda cheia de dívidas e sob imensa pressão. (ESCOBAR, 2003, p. 115)

Mãe Coragem e seus Filhos veio com o objetivo de consolidar o Novo Teatro, trazendo uma encenação que tentava conciliar a emotividade e os efeitos de distanciamento épico. Segundo Sartingen (1998), o que faltou à encenação foi a função demonstrativa, pois os atores utilizaram as regularidades ilusionistas, o que por sua vez era totalmente avesso ao que Brecht propunha em seu teatro[31].

[31] "Os atores deveriam descrever os procedimentos e os caracteres, ao invés de simularem ser o que representam." (BRECHT, citado em SARTINGEN, 1998, p. 65)

Segundo Prado *"*a direção de Alberto D'Aversa é um pouco ortodoxa, não ignora certamente a teoria estética de Brecht, mas também não se apega totalmente a elas" (PRADO, 1964, p. 156). O autor afirma ainda que as maiores deficiências estavam no elenco, que era composto de um número muito grande de participantes.

Em uma entrevista ao Jornal *O Estado de São Paulo*, publicada em 1960, o diretor Alberto D'Aversa declara que a peça não foi tecnicamente fiel aos métodos brechtianos devido à má formação dos atores brasileiros e do público, e justifica que o que ele objetivava era divulgar Brecht ao espectador, pois, segundo o diretor, seria necessário haver uma familiaridade do público com o dramaturgo alemão, para daí assim trazer os níveis de representação característicos de Brecht para o espetáculo brasileiro.

Em análise dos personagens encenados na peça, Prado (1964) descreve que Lelia Abramo, que interpreta Mãe Coragem, não eleva a personagem ao seu papel de símbolo de força primitiva, desfazendo-se do realismo e deixando ao bom senso popular a capacidade de enxergar por meio das ilusões humanas. A filha muda de Mãe Coragem, interpretada por Berta Zemel, que coloca na personagem toda a carga de sofrimento do mundo e desgraça da guerra, permite que o espectador a veja como uma criança digna de piedade. Elias Simão compromete a interpretação de seu personagem, que é o pastor, por declamar demais durante sua encenação. O cozinheiro é interpretado por Edmund Lopes, que não consegue transmitir ao público qual é a verdadeira função dele em cena. Por fim, Prado critica Ivanilde Alves, por ter muito mau gosto ao interpretar a prostituta Ivette.

Quanto ao cenário, em uma reportagem datada de 23/06/1960 e publicada na *Folha de São Paulo,* Bella cita que, durante a peça, Alberto D' Aversa fez uso de

recursos originais, com cortinas para suprimir a troca de cenários, permitindo que ficasse a vistas do público o trabalho dos maquinistas. Já Prado critica esse cenário:

> Os cenários de Carlos Sobrinho partem de materiais pobres, de cores sujas, terrosas e com eles compões um quadro de grande sutileza de colorido. Uma belíssima solução plástica, que só tem o efeito de não facilitaras mudanças rápidas de cena. Já que Brecht não só admite como o recomenda, não deveria ter se pensado em formulas ainda mais simples, mais direta e francamente teatrais, como a troca de cenários e acessórios a vista do público? (PRADO, 1964, p. 158)

Eva Fernandes, uma senhora que viveu por muito anos na Alemanha, teve a oportunidade de ter contato direto com as obras de Brecht e foi uma espectadora que assistiu à peça no TCA, em 1960. Ela relata, em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em 26/06/1960, que, apesar de os cenários fugirem ao realismo, não deixavam de lado a poesia e até mesmo contribuíam para um melhor entendimento da obra de Brecht:

> No 1º ato de *Mãe Coragem* , quando é apresentada a carreta puxada por Mãe Coragem e seus filhos, os esforços que realizavam os atores era real, pois o disco giratório no palco, fazia com que eles tivessem mesmo de despender esforço físico na cena. A montagem é despida de qualquer sentimentalismo. Cartazes colocados por todo o lado no teatro, mesmo nos corredores e salas de espera, preparam psicologicamente o espectador para o espetáculo. Um deles dizia: “Não arregalem o olho tão romanticamente”. (CAVALCANTI, 1960, p. 7)

O que Dona Eva relata nada mais é que a confirmação do que Bertolt Brecht trouxe ao teatro, uma riqueza estética e poética.

Embora a direção de Alberto D’Aversa não tenha tido a riqueza de detalhes que poderia enaltecer mais ainda a encenação, pois isso garantiria maior fidelidade

dos métodos brechtianos, conseguiu trazer à luz uma peça fundamental para a época, momento em que o Brasil tinha enorme necessidade de expressar a indignação e desejo de efervescência política intensa.

Essas são abordagens apresentadas por Brecht, que, por meio da historicização, traz ao palco situações, personagens e conflitos que são relativamente históricos, se vistos com uma abordagem da época em que estão sendo encenados. *Mãe Coragem e seus Filhos,* encenada no Brasil, em 1960, apresentou seu próprio tempo, permitindo–se fazer analogias às realidades, sobre o passado e presente, e possibilitando trazer para o centro das discussões o homem, sua capacidade de interpretação da sociedade e suas percepções históricas.

CONCLUSÃO

Penso ser importante iniciar a escrita de minhas considerações finais ressaltando que essa pesquisa não se faz estanque. Esta apenas aponta para nortes possíveis e novos caminhos para se pesquisar, ainda mais sobre pessoas que, como Brecht, fizeram diferença em seu tempo e em tempos atuais. Sendo assim, este é apenas um breve estudo sobre as concepções do teatrólogo que usou a arte para formar opiniões. De forma alguma cabem nessas páginas a importância de Brecht no que tange seus objetivos com a sociedade e a grandeza de suas obras usadas com esse intuito. Aqui consta somente uma pequena demonstração do quanto a leitura e a reflexão são capazes de nos instigar a querer fazer a diferença e ser mais que só um indivíduo. Minha contribuição encontra-se aqui escrita, em meio a muita leitura e reflexão. Esse é meu manisfesto, minha forma de dizer que não estou satisfeita, que digo não à naturalização, citada por Marx e Brecht.

Ao concluir essa pesquisa faz-se pertinente voltar ao seu início, a sua essência, para que se explore seu sentido acadêmico e pessoal. Cada pessoa tem sua carga de experiências, as quais podem ser relacionadas às leituras clássicas. No presente caso, isso ocorreu de forma a preencher minhas ânsias frente às questões relacionadas ao mundo atual e (por que não?) à minha profissão de professora. Segundo Calvino (1993, p. 9): “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo’.” A partir dessa premissa, pode-se refletir sobre a familiaridade que a leitura de um clássico nos proporciona, familiaridade essa que senti ao estudar Brecht e seus objetivos. Senti-me parte de um pensamento maior**,** encontrando alguém com quem compartilhei de meus apontamentos perante a sociedade.

Meu primeiro contato com Brecht foi durante uma aula, no Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade-PR, na disciplina de Teorias do Teatro, ministrada pela professora Anna Camati. No primeiro momento a proposta era de se ler uma das peças do escritor. A peça lida por mim foi *Mãe Coragem e seus filhos*, objeto de estudo desta pesquisa. Num primeiro instante, ainda desfamiliarizada com a s concepções de Brecht, não notei nada de especial no conteúdo e na escrita do texto. Mais tarde, nos foi solicitado que iniciássemos um estudo a respeito do dramaturgo. Foi então que descobri o quanto ele era fantástico. Seu teatro e sua forma de fazer teatro ultrapassavam os limites da arte, colocando-se a serviço de uma sociedade que já em sua época tinha ânsias e dúvidas sobre que atitude tomar ou de que forma pensar. De imediato apaixonei-me por sua forma dialética de levar as pessoas mais comuns a compreender suas teorias, sem que para isso precisem ler inúmeros livros ou estudos. Que ideia tão brilhante teve Brecht ao perceber que por meio do teatro poderia atingir todos os públicos e não só uma elite academizada, que até os dias de hoje representa uma minoria da população.

Calvino (1993, p.12-13) defende que o amor por um clássico se faz útil em uma leitura, pois defendem inúmeros estudiosos que somente por meio do que é emocional podemos compreender até mesmo o que nos parece mais difícil: “[...] os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor”.

A paixão por uma leitura é motivante, faz com que queiramos ir cada vez mais fundo e assim nos tornamos parte dela e ela de nós. Essa simbiose resulta num crescimento intelectual e humano, o que nos leva a querer cada vez mais relacionar outras leituras, descobrir novas concepções e assim formar nossas próprias opiniões. Calvino (1993, p. 11) diz que: “Se os livros permaneceram os

mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo.”

Após fazer estudos sobre Brecht, percebi que todas as suas peças têm como caráter principal trazer questões pertinentes às vivenciadas em determinados momentos históricos, porém o que o torna tão singular é conseguir relacionar essas situações a fatos da atualidade como forma de expor alguns conceitos que são atemporais, tais como a capacidade de refletir sobre as questões políticas e capitalistas do mundo que nos cerca. Para isso ele usou de diversas peças teatrais, muitas com histórias que realmente podem ter acontecido, talvez inspiradas em personagens reais. Outras, ainda, em que os personagens já existentes ganham novos pensamentos e trazem mensagens sobre as mudanças da sociedade e suas consequências, como *Galileu Galilei*, fazem reflexões sobre os avanços científicos do Renascimento frente aos dogmas da religião. Na atualidade esse paradigma ainda prevalece, mesmo nos países mais desenvolvidos, ora dando importância à religião, ora à ciência. Muito se fala em avanços e descobertas científicas, porém a religião move milhões, se pensarmos em uma simples procissão.

Para Calvino (1993, p.11), “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. De fato, em meio a muitas leituras, pude perceber que cada vez que se lê uma peça de Brecht se encontra um novo significado, uma nova reflexão. A cada momento se relaciona a escrita do dramaturgo com um fato atual ou mesmo com reflexões feitas por outros pensadores. Charles Baudelaire foi um deles. O autor nasceu em Paris, em 1821, e expressava suas críticas à sociedade moderna por meio de seus poemas, alguns dos quais foram censurados. Ele relaciona-se a Brecht, em sua luta, pela não omissão e submissão às regras

impostas pela sociedade, pela busca pelo fim da passividade e de melhores escolhas.

Nesse intuito coloco-me como pesquisadora também dos objetivos de Brecht, quando escreveu suas obras. A posição dele em não aceitar o que era colocado no seu tempo e espaço em muito coincide com minha conduta inquieta perante os desafios da atual sociedade. Ele buscava o não conformismo, o não achar comum as barbáries que ocorrem no dia a dia, como se fossem fatos cotidianos e normais. O dramaturgo nos mostra que nem tudo o que acontece sempre é o que se tem de correto ou deve servir como parâmetro de normalidade.

Considerando a realidade brasileira, muito me impressiona a chegada do teatro de Brecht ao Brasil, em um momento de necessidade de novas ações e expressões, em meio à Ditadura Militar.

> [...] quem tem idade para se lembrar o que era o clima teatral e intelectual brasileiro até 64 sabe que essas posições causaram uma imensa agitação e entusiasmo. Elas pareciam abrir um espaço novo de liberdade completamente extraordinário. Quando alguém dizia como vocês ouviram na *Santa Joana* ou como ouviram em Exceção e a regra – que a injustiça não é natural como a chuva – porque a chuva, todo ano, na estação das chuvas, cai, ao passo que a injustiça não, já que a injustiça é um fato histórico, que pode ser mudado – quando um brechtiano dizia isto era uma revelação , como que uma promessa de liberdade. (SCHWARZ, 1998, p. 29 e 30)

Atualmente pensa-se em livre expressão como algo que é direito do cidadão, porém esse direito foi conquistado a partir de mentes como a de Brecht e de muitos outros militantes. Talvez se situações de extrema censura ocorressem em dias atuais, nos faltariam representantes com o gabarito de Brecht, Baudelaire, Chico

Buarque, entre outros tantos, que ousaram pensar e agir diferente, em meio a tempos conturbados e limitadores.

Acredito que grande parte da formação do pensamento do indivíduo se dá na escola e é lá que se devem plantar sementes que gerem pessoas ativas em sua sociedade. Para tanto, é necessário que os professores não se deixem envolver ou corromper por um sistema que visa formar pensamentos medíocres, para que a elite se mantenha dominante. Encaro talvez como uma missão em meio aos intelectuais contemporâneos levar as premissas de Brecht ao alcance do maior público possível, pois a ideologia dele não é simplesmente para ser estudada, mas sim vivida, fazendo minha parte, ousando pensar diferente em uma sociedade apenas, que apesar de contemporânea, ainda traz fragilidades do passado.

Quanto a isso podemos pensar sobre as diferenças sociais e políticas que beneficiam sempre os mesmo grupos. Com base nisso, poder-se-ia até mesmo escrever uma nova dissertação, sobre os erros e acertos do mundo atual, porém limito-me, neste momento, a concluir estas poucas páginas deixando quem sabe nos leitores a essência plantada em mim por esse alemão, que cabe em qualquer país, qualquer tempo e qualquer sociedade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. M. de. *A República de Weimar e a Ascenção do Nazismo.* São Paulo: Brasiliense S.A., 1982.

AMARAL, M. A. *Teatro vivo:* introdução e história. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ARISTÓTELES. *Arte poética.* São Paulo: M. Claret, 2004.

A VIDA DE BERTOLT BRECHT. In: *Brecht no Cinema*. Direção de Joaquim Lang. ALE: VERSATIL, Home Vídeo, 2006. 1 DVD (63 min).

BADER, W. *Brecht no Brasil.* Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARSA, Encyclopedia Britannica do Brasil. *Guerra dos Trinta Anos.* Vol. 14. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1997.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATTISTONI FILHO, D. *Iniciação às Artes Plásticas no Brasil.* São Paulo: Martins, 1991.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade.* São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida.* Disponível em: <http://minhateca.com.br/wendelloliveirauscj/Documentos/Livros/BAUMAN*2c+Zygmunt/Bauman*2c+Zygmunt.+Modernidade+liquida,45374120.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2015.

BELLA, J. J. de B. “Mãe Coragem” de Brecht, no TCA. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 jul. 1960, p. 6.

BELLO, J. A. D. *Drama Histórico:* Leitura Metateatral de Brecht e Dorst. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *Estética teatral de Brecht:* Fôlego de gato? Disponível em: <http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao7/v07a17_Esttica_Teatral_de_Brecht_Flego_de_Gato.pdf >. Acesso em: 12 jan. 2014.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Sobre o conceito da História.* Disponível em: < http://www.rae.com.pt/wb2.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.

BORNHEIM, G. *Brecht:* a estética do teatro*.* Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. *Dialética:* teoria e práxis. Porto Alegre: Globo, 1977.

_____.Os pressupostos gerais da estética de Brecht*.* In*:* _____; BADER, W. *Brecht no Brasil.* Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 45-53.

BRECHT, B. *Diário de Trabalho.* Volume I 1938 – 1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____.*Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

_____. *Mãe Coragem e seus filhos.* Tradução de Geir Campos. In: _____. *Teatro Completo,* v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 171-266.

_____. *Mutter Courage und ihre kinder*. Berlin: Dramaturgie Gesamthersellung, 2005.

_____. *Teatro Dialético*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1967.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos.* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo, 1993.

CAMPOS. F. *A escrita da História.* São Paulo: Escala Educacional, 2005.

CARVALHO, A. C. T. B. Uma teoria da paródia: ensinamentos e formas de arte no século XX. In: *Revista Graphos*, vol. 14, n° 1. João Pessoa, 2012, p. 195–197.

CAVALCANTI, A . Brecht, Paz e Teatro*. Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1960, p. 7.

CERQUEIRA, W. *O Brasil na Guerra Fria.* Disponível em: <http://www.brasilescola.com /geografia/o-brasil-na-guerra-fria.htm> Acesso em: 26 de nov. 2014.

COSTA, I. C. *Sinta o Drama.* Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, R. F. Brecht historiador: a elaboração de conhecimentos pelo autor de Tambores da noite. In: RAMOS, A.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. (Org.). *A história e a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 95-112.

COTRIM, G. *Brasil* - Ditadura Militar. São Paulo: Saraiva, 2002.

CHIARINI, P. *Bertolt Brecht,* Teatro Hoje. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasielira, 1967.

COGGIOLA, O. (Org.) *Segunda Guerra Mundial:* um balanço histórico. São Paulo: Xamã/ FFLCH-USP, 1995.

DELUMEAU. J. *Nascimento e Afirmação da Reforma.* Tradução João Paulo Mendes. São Paulo: Pioneira, 1989.

DEMANT , P. *Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo.* Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J-CgVRQ9c0c>. Acesso em: 26 de dez. 2012.

DORT, B. *O Teatro e sua Realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

ESCOBAR, R. *Maria Ruth:* uma autobiografia. São Paulo: ARX, 2003.

ESSLIN, M. *Brecht:* dos males, o menor. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

EWEN, F. Luculo e Mãe Coragem. In*:* _____. *Bertolt Brecht* : sua vida, sua arte, seu tempo. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991, p. 331-339.

FAORO, R. O espelho e a lâmpada. In: _____*. Machado de Assis:* a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Ática, 1981, p.258-275.

FERNANDES, R. *Teatro Ruth Escobar:* 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.

FREITAS, E. L. V. Brecht no Brasil. In: *Revista Discutindo Arte*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

HUTCHEON, L. Uma teoria *da paródia:* ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: 70, 1989.

_____.*Poética do pós-modernismo* – História teoria ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *O Método Brecht.* Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

KEMPINSKA, O. G. *O conceito de neutralidade no discurso da história: entre os "Geschichtliche Gundbegriffe" e "Le Neutre".* Disponível em: <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/13/13>. Acesso em: 04 nov. 2014.

KONDER, L. *A Poesia de Brecht e a História.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

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

_____. *Texto e Jogo* - uma didática brechtiana**.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEHMANN, H. *Escritura Política no Texto Teatral.* Tradução de Priscila Nascimento e Werner S. Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____.*Teatro pós-dramático.* Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, J. R. T.; OLIVEIRA, A.; LIMA, L. Arte pela arte em cenário brasileiro. *Revista Gente Nova Nova Gente.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967.

MACHADO, C. E. J. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética:* Debate sobre o expressionismo. São Paulo: Unesp, 1998.

MASSONI, M. I. O. *O riso diferente.* São Paulo: Unesp, 1995.

MELLO, A. L. A. O Teatro épico de Bertolt Brecht. In: *Revista Discutindo Arte*. São Paulo: Escala Educacional, 2006, p. 44-48.

MENGARELLI, H. D. *Ética e estética no ator:* Uma questão de desejo. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2014.

MICHALSKI, Y. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In*:* _____; BADER, W. *Brecht no Brasil,* Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 226-231.

MONTEIRO, R. *Mutter Courage und Ihre Kinder (Mãe Coragem e Seus Filhos - Alemanha)* – O simples gesto de continuar. 2012. Disponível em: <http://teatrorj.blogspot.com.br/2012/09/mutter-courage-und-ihre-kinder-mae.html.> Acesso em: 01 ago. 2013.

MOSTAÇO, E. *Teatro e Política:* Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

NASCIMENTO, R. A. N. A crítica de arte de Charles Baudelaire. In: *Fragmentos,* n. 33, Rio de Janeiro, jul. 2007, p. 71–81.

NEVES, J. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In*:* _____.BADER, W. *Brecht no Brasil,* Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 241-248.

NOSSO, S. *1960–1980 sob as ordens de Brasília.* São Paulo: Abril Cultural, 1982.

OLIVEIRA, A. P. P. O *Teatro de Brecht em dois Gestus de Helene Weigel.* Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/9055>. Acesso em: 20 ago. 2013.

PASTA JÚNIOR, J. A. *Trabalho de Brecht Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea.* São Paulo: Ática, 1986.

_____. Um teatro ao mesmo tempo presente e inacessível. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1995, p. 62.

PAVIS, P. *A Encenação Contemporânea.* Origens, Tendências, Perspectivas**.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de Teatro***.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, F. A Atualidade de Bertolt Brecht. In: *Revista Histórias e Perspectivas,* n° 18/19, Jan/Dez. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1998, p. 9–41.

_____. *Brecht:* Uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Brecht:* vida e obra*.* Guanabara: José Álvaro S/A, 1974.

_____. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação.In: _____; BADER, W. *Brecht no Brasil.* Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 241-248.

PRADO, D. de A. *Teatro em progresso:* crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 1964.

REIS, L. F. Cia Berliner Ensemble, fundada por Bertolt Brecht, estreia ‘Mãe coragem e seus filhos’ em Porto Alegre. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/cia-berliner-

ensemble-fundada-por-bertolt-brecht-estreia-mae-coragem-seus-filhos-em-porto-alegre 5987965#ixzz3CmFtdGeO>. Acesso em: 12 jun. 2014.

RICHARD, L. *A República de Weimar.* Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

RODRIGUES, S. M. *Denuncia e consciência em Navalha na Carne, de Plínio.* Uberlândia: EDUFU, 2013.

ROSENFELD, A. *O teatro épico.* São Paulo: Buriti, 1965.

SANTOS, S. B. *A arte brasileira no Período da Ditadura Militar (décadas 60-70)*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 1996.

SARTINGEN, K. *Brecht no Teatro Brasileiro.* Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, R. A atualidade de Brecht*.* In: *Vintém – ensaios para um teatro dialético*, n.1, São Paulo, fev. 1998, p. 29-36.

SERIO, M. *Sobre Brecht*. Lisboa: Zahar, 1979.

SMITH, R. Arte Conceitual*.* In*:* STANGOS, N. *Conceitos de arte moderna.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 182-192.

SUMARIVA, E. R. *Dinâmica da Produção Teatral de Ruth Escobar:* Entre Estética e Poder, Arte e Resistência*.* Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

TASOVAC, T. *Os (des)caminhos de Brecht por Hollywood.* Disponível em: <http://www.dw.de/os-descaminhos-de-brecht-por-hollywood/a-2138995>. Acesso em: 25 mar. 2015.

TEIXEIRA, F. N. *Prazer e Crítica.* O Conceito de Diversão no Teatro de Bertolt Brecht*.* São Paulo: Annablume, 2003.

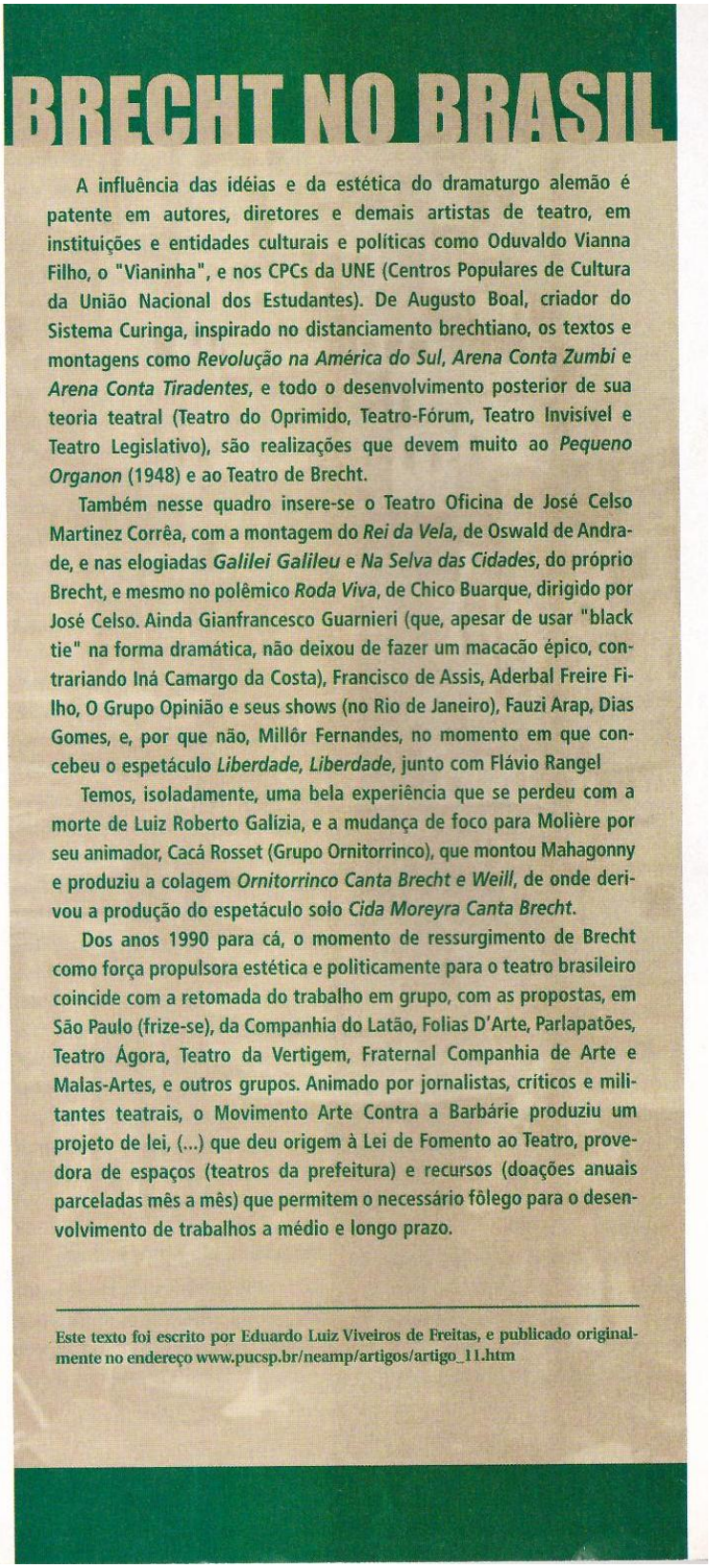
OLKER. K. Brecht como Clássico. In: WENDT, E. et al. *Bertolt Brecht*. Tradução de Hebert Minnemann. Germany: Inter Nationes Bad Godesberg, 1966, p. 27–39.

WENDT, E. Possibilidades de Representar Brecht. *In:*_____ *et al*. *Bertolt Brecht.* Tradução de Hebert Minnemann. Germany: Inter Nationes Bad Godesberg, 1966, p.5 –15.

WILLET, J. *O teatro de Brecht.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ANEXO A: REVISTA

Capa da Revista *Discutindo Arte*, ano 1, n. 1, Abordagem relevante sobre o teatro épico. (DISCUTINDO ARTE, 2006)



BRECHT NO BRASIL

A influência das idéias e da estética do dramaturgo alemão é patente em autores, diretores e demais artistas de teatro, em instituições e entidades culturais e políticas como Oduvaldo Vianna Filho, o "Vianinha", e nos CPCs da UNE (Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes). De Augusto Boal, criador do Sistema Curinga, inspirado no distanciamento brechtiano, os textos e montagens como *Revolução na América do Sul*, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, e todo o desenvolvimento posterior de sua teoria teatral (Teatro do Oprimido, Teatro-Fórum, Teatro Invisível e Teatro Legislativo), são realizações que devem muito ao *Pequeno Organon* (1948) e ao Teatro de Brecht.

Também nesse quadro insere-se o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, com a montagem do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e nas elogiadas *Galilei Galileu* e *Na Selva das Cidades*, do próprio Brecht, e mesmo no polêmico *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigido por José Celso. Ainda Gianfrancesco Guarnieri (que, apesar de usar "black tie" na forma dramática, não deixou de fazer um macacão épico, contrariando Iná Camargo da Costa), Francisco de Assis, Aderbal Freire Filho, O Grupo Opinião e seus shows (no Rio de Janeiro), Fauzi Arap, Dias Gomes, e, por que não, Millôr Fernandes, no momento em que concebeu o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, junto com Flávio Rangel

Temos, isoladamente, uma bela experiência que se perdeu com a morte de Luiz Roberto Galizia, e a mudança de foco para Molière por seu animador, Cacá Rosset (Grupo Ornitorrinco), que montou Mahagonny e produziu a colagem *Ornitorrinco Canta Brecht e Weill*, de onde derivou a produção do espetáculo solo *Cida Moreyra Canta Brecht*.

Dos anos 1990 para cá, o momento de ressurgimento de Brecht como força propulsora estética e politicamente para o teatro brasileiro coincide com a retomada do trabalho em grupo, com as propostas, em São Paulo (frize-se), da Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Teatro Ágora, Teatro da Vertigem, Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, e outros grupos. Animado por jornalistas, críticos e militantes teatrais, o Movimento Arte Contra a Barbárie produziu um projeto de lei, (...) que deu origem à Lei de Fomento ao Teatro, provedora de espaços (teatros da prefeitura) e recursos (doações anuais parceladas mês a mês) que permitem o necessário fôlego para o desenvolvimento de trabalhos a médio e longo prazo.

Este texto foi escrito por Eduardo Luiz Viveiros de Freitas, e publicado originalmente no endereço www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_11.htm

Esse texto consta na Revista *Discutindo Arte* e traz o repertório de peças brechitanas encenadas no Brasil. (FREITAS, 2003, p. 48)

CRONOLOGIA DA OBRA

1918	• Baal
1919	• Tambores na Noite
1923	• Na Selva das Cidades
1925	• Um Homem É um Homem
1927	• A Pequena Mahagonny
1928	• A Ópera dos Três Vinténs
1929	• O Vôo de Lindenbergh
1930	• Santa Joana dos Matadouros, A Medida, A Exceção e a Regra, O que Diz Sim e o que Diz Não, As Histórias do Sr. Keuner
1931	• A Mãe
1933	• Os Sete Pecados Capitais
1934	• Os Cabeças Redondas e os Cabeças Pontudas, publicações de poemas, Horácios e Curiáceos
1937	• Os Fuzis do Sr. Carrar
1938	• Terror e Miséria do Terceiro Reich, Vida de Galileu
1939	• O Interrogatório de Lúculo, Mãe Coragem e seus filhos
1941	• A Boa Criatura de Set-Suan
1944	• O Círculo de Giz Caucasiano
1955	• Tambores e Trombetas

BIBLIOGRAFIA INDICADA

Peixoto, F. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1974

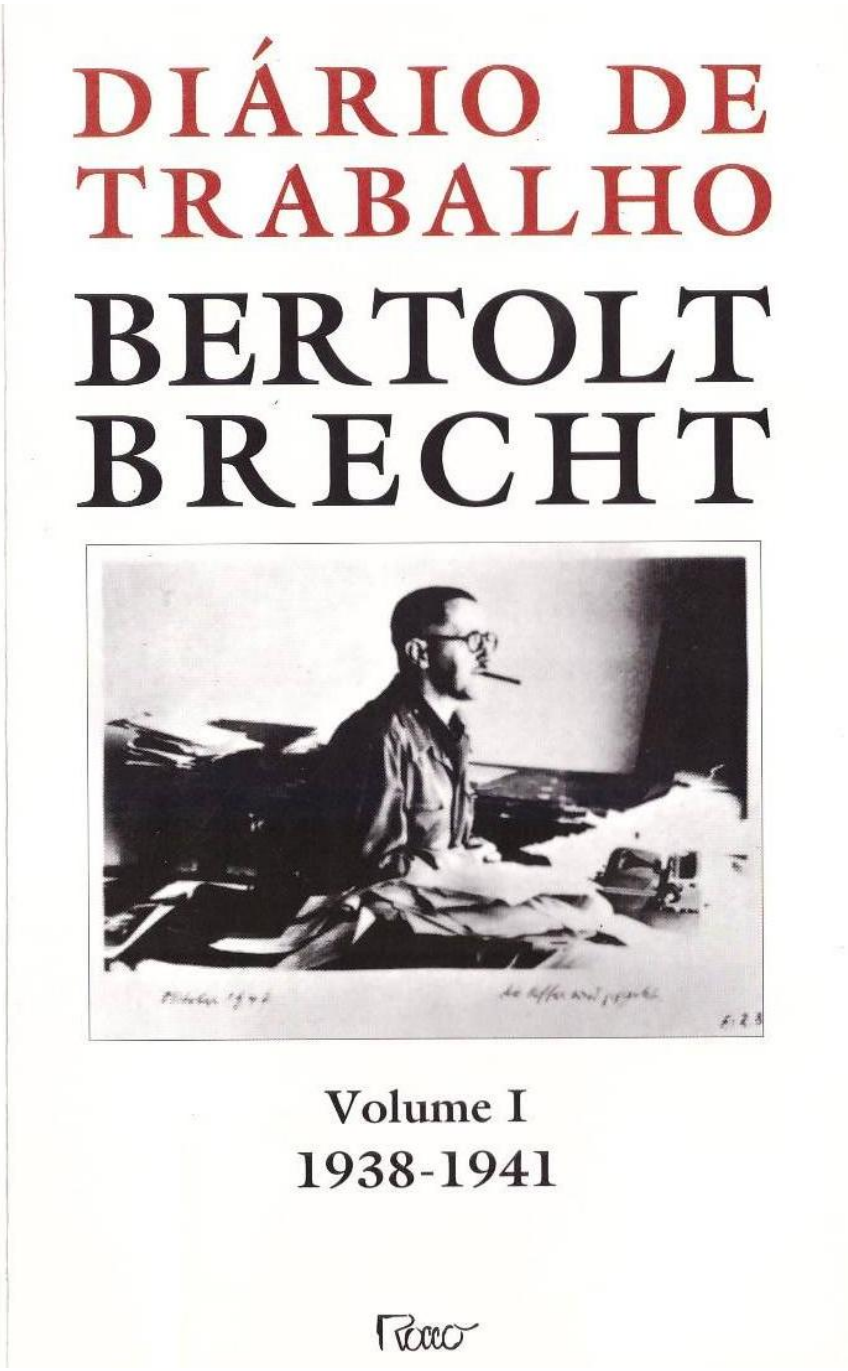
Koudela, I. D. *Um Vôo Brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Coleção debates – Teatro)

Koudela, I. D. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (Coleção Debates – Teatro)

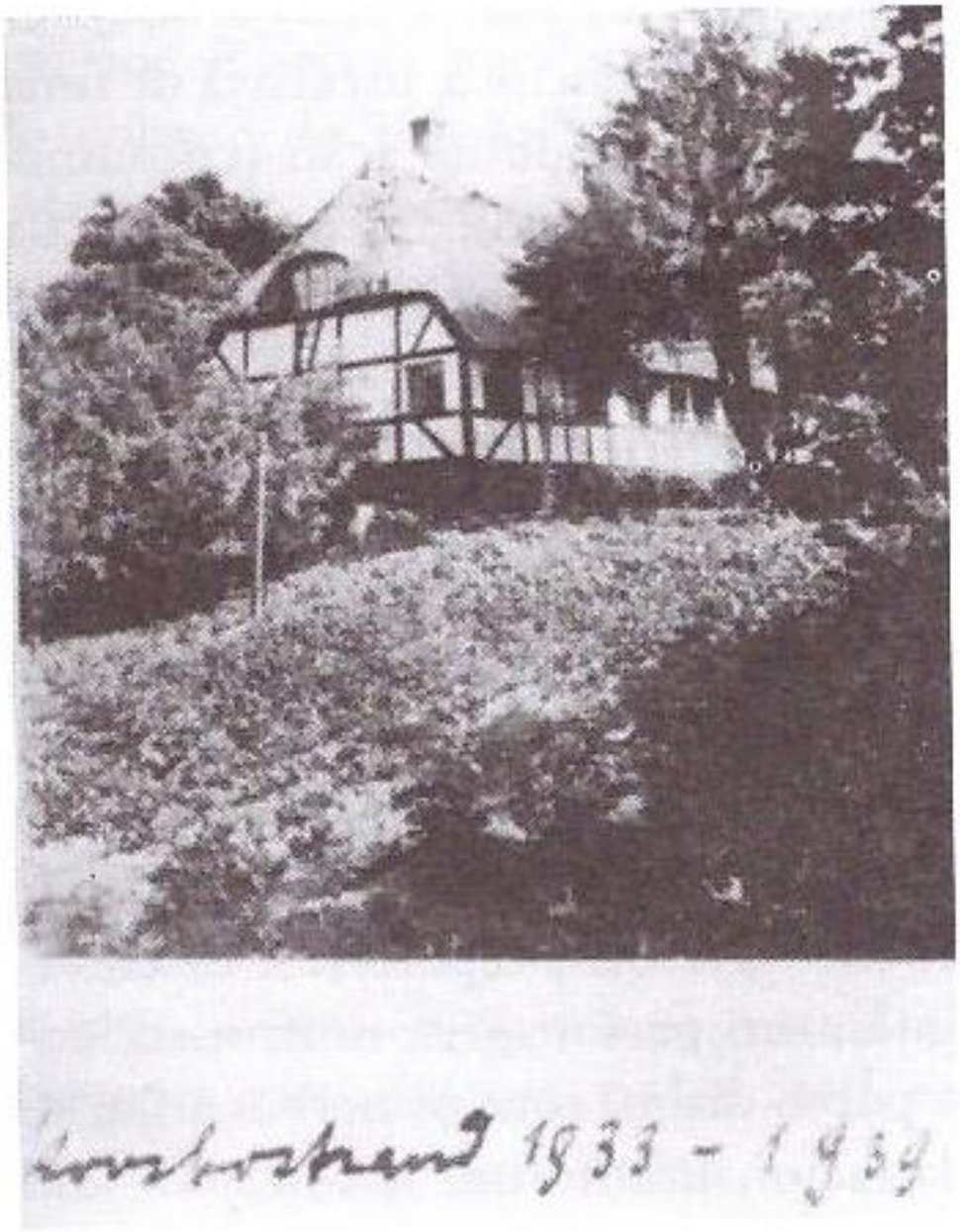
Brecht. B. *Poemas 1913–1956*. São Paulo: 34 letras, 2000 (Seleção e tradução de Paulo César de Souza).

Cronologia de algumas obras de Bertolt Brecht
(ARTE, 2003, p. 47)

ANEXO B: NOTAS DO *DIÁRIO DE TRABALHO* DE BERTOLT BRECHT NO PERÍODO EM QUE A PEÇA *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS* TEVE SUA ESTREIA NA ALEMANHA



Capa do *Diário de Trabalho* de Brecht, fonte de extrema importância para compreensão de fatos marcantes na vida de Brecht, no período em que o autor escreveu *Mãe Coragem e seus filhos*. (BRECHT, 2002)



Casa de Brecht em Skovsbostrand, Ilha Fyn, Dinamarca, onde morou de 1933 a abril de 1939.
(BRECHT, 2002, p. 30)

21. 4. 41

A crise da arte dramática é muito profunda. Trata-se de criar figuras ricas, complexas, em desenvolvimento – sem psicologia introspectiva. As costumeiras imagens behavioristas são muito rasas e embaçadas (se não têm a clareza do esquema F). Mesmo quando abarcam não apenas reflexos biológicos mas também sociais, raramente aparecem figuras concretas. Da mesma forma que o c[apitalismo] promove a coletivização do homem por meio de privação e desindividualização, e como a princípio uma espécie de "propriedade comum do nada" é gerada pelo c[apitalismo], a psicologia behaviorista em primeiro lugar reflete apenas a indiferença da sociedade pelo indivíduo, já que o indivíduo é mero objeto. Por outro lado, a destruição, a fragmentação, a atomização da psique individual é um fato, isto é, se se identifica essa peculiar falta de um centro nos indivíduos; não é resultado de hábitos defeituosos de observação. É que se está diante de novas configurações que devem ser mapeadas de novo. Mesmo a dissolução não resulta em nada. Além do quê, as fronteiras da psique individual ainda estão claramente visíveis. Até a nova configuração reage *e age* de maneira individual, singular, "não-esquemática".

22. 4. 41

No dia 19 *Mãe Coragem* foi levada no teatro de Zurique. Hoje chegou um telegrama da administração e um outro de Giehse, Lindtberg e Otto dizendo que a estréia foi um sucesso. É corajoso da parte desse teatro, constituído principalmente de refugiados, montar uma coisa minha. Nenhum palco escandinavo teve coragem para tanto.

184

Escritos de Brecht em seu *Diário,* 3 dias após a estreia de *Mãe Coragem e seus filhos.*
(BRECHT, 2002, p. 184)

22. 4. 41

Por que *Coragem* é uma obra realista?

Adota um ponto de vista realista em nome do povo diante das ideologias: para o povo a guerra não é nem uma insurreição nem uma operação comercial; é apenas um desastre.

Heute abend Wiederholung des Schauspiels «Die Mutter»

Die schweizerische Erstaufführung des Schauspiels «Die Mutter» war ein so großer Erfolg, daß das Stück bereits heute Samstag um 20 Uhr im Theatersaal des Volkshauses wiederholt werden muß. Es sind nur Billette an der Abendkasse, die um 18.30 Uhr geöffnet wird, erhältlich. Inszenierung und Regie, Darstellung und Gesinnung des Kampfstückes sind durchgehend wirksam. Niemand, vor allem keine Arbeitermutter, soll sich abhalten lassen, die heutige Aufführung mitzuerleben.

Unsere Photographie zeigt eine Szene aus dem letzten Bild (Stube des Lehrers Wessowtschikow): Maria Ostfelden als Mutter Pelagea Wlassowa, Fred Tanner als junger Arbeiter Iwan Wessowtschikow und Sigfrit Steiner in der Rolle des Lehrers Wessowtschikow, der sich den Arbeitern und Bauern anschließt und ihnen Unterricht erteilt. Bühnenbild: Robert Furrer. Vor dem Bühnenspiel, ab 19.30 Uhr, konzertiert, unter der Leitung von Heinz Hindermann, wiederum das flott spielende Arbeiterorchester der Stadt Zürich, wodurch eine schöne Stimmung erzielt wird.

Wir erwarten auch heute abend einen vollen Saal. **Der Bildungsausschuß SP. Zürich.**

"Ensaio esta noite da peça [de Bretch] 'A mãe' [em Zurique]." Esta foi a primeira produção suíça, por amadores socialistas, no teatro de 1.200 lugares da Casa do Povo.

185

Brecht escreve em seu *Diário* o porquê de *Mãe Coragem e seus filhos* ser uma obra realista. (BRECHT,2002, p. 185)

ANEXO C: ARTIGO SOBRE A PEÇA ENCENADA PELA CIA. BERLINER ENSEMBLE, NO BRASIL

Cia Berliner Ensemble, fundada por Bertolt Brecht, estreia ‘Mãe coragem e seus filhos’ em Porto Alegre

Festival na capital do Rio Grande do Sul começa nesta terça e apresenta clássico do dramaturgo alemão na quinta

POR LUIZ FELIPE REIS

04/09/2012 7:00 / ATUALIZADO 07/09/2012 17:57

“*Mãe Coragem e seus filhos*”, dirigida por Claus Peymann, é uma das atrações do festival que começa hoje - Divulgação

---

Iniciada na última quarta-feira, dia 4/9, a 19ª edição do festival Porto Alegre em Cena apresenta 38 espetáculos nacionais, e traz como carro-chefe o Berliner Ensemble, companhia fundada em 1949 por Bertolt Brecht e Helen Weigel, com a montagem de um clássico do dramaturgo alemão: "Mãe Coragem e seus filhos". As atrações internacionais incluem ainda o Ballet National de Marseille (França), a Cia. Chapitô (Portugal) e o bailarino Ido Tadmor (Israel), além de espetáculos argentinos e uruguaios, na mostra Teatro Mercosul. Encenada de quinta-feira a sábado, no Theatro São Pedro, "Mãe Coragem..." tem direção do alemão Claus Peymann, desde 1999 à frente da companhia.

— Para mim, a Berliner dos anos 1950 e 60 sempre será o melhor teatro do mundo — diz Peymann, em entrevista ao GLOBO. — Eu era um estudante, e as minhas viagens de Hamburgo até a Berlim Oriental eram como jornadas ao país das

maravilhas. Eu ficava fascinado com aqueles atores, então quando fui convidado para assumir a Berliner foi a realização de um sonho de garoto, literalmente.

— Toda essas circunstâncias que estamos vivemos hoje tornaram essas três peças mais que atuais — diz Peymann.

Escrita em 1939, durante o período de cinco anos em que Brecht esteve exilado na Dinamarca — em 1941, ele se muda para os Estados Unidos —, "Mãe Coragem e seus filhos" é considerada uma de suas obras-primas — além de ter algumas das mais belas canções criadas — neste caso, por Paul Dessau — para suas peças. Construída num momento em que aprofundava suas concepções sobre drama político e teatro épico, a peça é uma clara denúncia contra os horrores da guerra, e — na visão de Peymann, assim como de muitos outros — rompe com a noção de que a adversidade leva o homem à virtude.

— Diferentemente da velocidade da TV e dos vídeos, o teatro tem a sua própria maneira de medir o tempo — diz. — O elo entre espectadores e atores é muito profundo e intenso, então toda noite em que a Berliner encontra uma casa cheia, um tipo muito específico de espaço público irrompe, e uma conspiração contra o tempo se inicia. As pessoas riem, choram e se misturam, e isso se torna algo bem próximo do religioso. É por isso que o choque da Mãe Coragem ao notar a perda de seus filhos causa um silêncio que é o mesmo de um ritual, de uma missa. E é esse o tipo de droga a que nós devemos nos viciar.

(REIS, L. F. *Cia Berliner Ensemble, fundada por Bertolt Brecht, estreia 'Mãe coragem e seus filhos' em Porto Alegre*. Disponível em: < http://oglobo.globo.com/cultura/cia-berliner-ensemble-fundada-por-bertolt-brecht-estreia-mae-coragem-seus-filhos-em-porto-alegre-5987965#ixzz3CmFtdGeO>. Acesso em: 12 jun. 2014.)

ANEXO D: DECLARAÇÃO E ENTREVISTA DE RENATO SBARDELOTTO

Curitiba, 15 de junho de 2014.

D E C L A R A Ç Ã O

Declaro, para os devidos fins, que tenho conhecimento do conteúdo dos trechos da entrevista que concedi a Viviane Prass Galvão e que foram transcritos na dissertação de Mestrado intitulada "*Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertolt Brecht: historicização e dialética em três tempos", defendida no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade/PR. Autorizo a publicação de minhas declarações, na dissertação mencionada acima.

Por ser verdade, firmo a presente.

Renato Sbardelotto

Ator e Diretor na empresa Teatro; Bailarino, na empresa Experiência Portátil; e Mediador de Leitura na empresa Fundação Cultural de Curitiba.

ENTREVISTA COM RENATO SBARDELOTTO

O entrevistado assistiu à peça *Mãe Coragem e seus Filhos* itálico e foi revisor do espetáculo, na 19ª edição do Festival de Teatro do Rio Grande do Sul, em 06-09-2012.

Viviane Prass Galvão:

Renato, gostaria que você fizesse um relato de como eram os recursos usados para adaptar os textos de Brecht para o palco; a relação entre as peças e o contexto social da época em que as montagens foram feitas; e os contornos políticos e sociais percebidos nas peças.

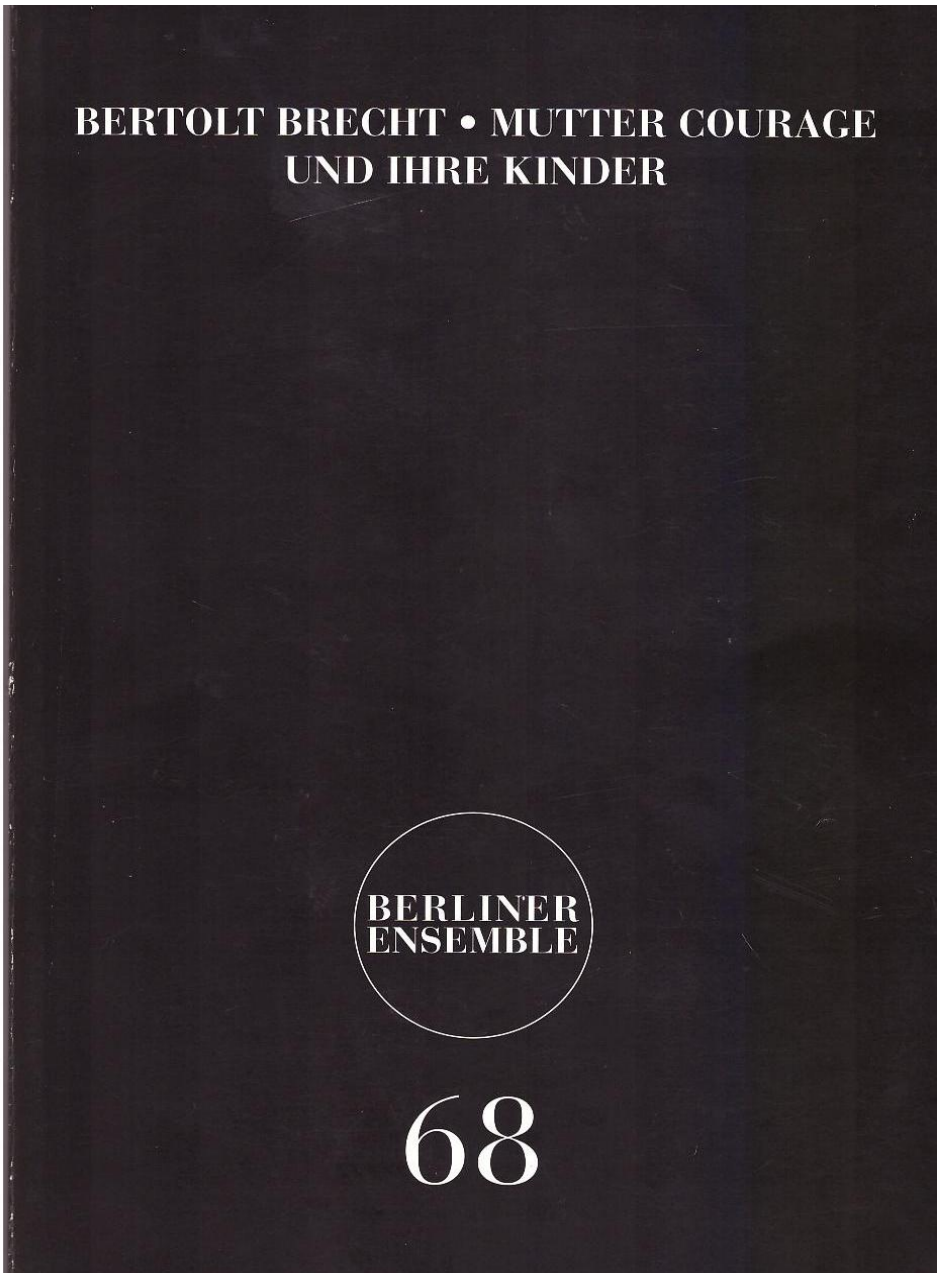
Renato Sbardelotto:

Os recursos usados na peça eram essenciais, precisos, e de visualidade bem marcante. Foi uma peça bem bonita, em todos os sentidos. Havia algo de grandioso no cenário: uma elipse preta elevada acima do nível do palco, que era o tablado para a encenação. Ela se inclinava em alguns momentos...!

Não saberia dizer sobre o contexto social de quando assisti. Lembrando de um poema do B. B. e fazendo referência a ele, sou praticamente (e infelizmente) um analfabeto político - mas não tenho orgulho disso. Apenas não consigo ler nosso sistema de forma tão clara quanto alguns. Informações históricas não se registram com facilidade no meu intelecto. Na época da copa eu pensei um pouco mais sobre a crueldade do sistema e relacionei a nós, artistas, que nos vendemos por valores tão baixos, por não ter às vezes outra alternativa, ou para se apresentar em eventos que não nos representam e que criticamos tanto... Esses eventos que nos alimentam... Mas que somos totalmente contra.

Sei que a peça me tocou profundamente e me fez pensar bastante. Fiz relações com o sistema capitalista e sua crueldade (ou a crueldade que ele gera): uma mãe que alimenta a guerra, e que depende da guerra para alimentar seus filhos, acaba perdendo seus filhos para a guerra. E mesmo assim... Permanece. De que valeu a mãe coragem ter feito o que fez? Qual é o valor que damos aos nossos... ? É preciso ter apenas coragem para enfrentar? De que maneira fugir do sistema? A morte é inevitável? Vender-se é inevitável? Tenho vontade de reler o texto agora que lembro, ELE É BRUTAL!

ANEXO E: MATERIAL CEDIDO POR RENATO SBARDELOTTO



Livro adquirido no dia da peça *Mãe Coragem e seus filhos,* em Porto Alegre, no ano de 2012. Idioma: Alemão. (BRECHT, 2005)

1

FRÜHJAHR ~~1624. DER FELDHAUPTMANN OXENSTJERNA WIRBT IN DALARNE~~ TRUPPEN FÜR DEN FELDZUG IN POLEN. DER ~~MARKETENDERIN~~ ANNA FIERLING, BEKANNT ~~UNTER DEM~~ NAMEN MUTTER COURAGE, KOMMT EIN SOHN ~~ABHANDEN~~.

× *MUTTER COURAGE singt (Text siehe S.12)*

Landstraße in Stadtnähe

Ein Feldwebel und ein Werber stehen frierend.

DER WERBER ↓ ~~Wie soll man sich hier eine Mannschaft zusammenlesen? Feldwebel~~, Ich denk schon mitunter an Selbstmord. Bis zum Zwölften soll ich dem Feldhauptmann vier Fähnlein hinstelln ~~und die Leut hier herum sind so voll Bosheit, daß ich keine Nacht mehr schlaf~~. Hab ich endlich einen aufgetrieben, ~~und schon durch die Finger gesehn und mich nix wissen gemacht, daß er eine Hühnerbrust hat und Krampfadern, ich hab ihn glücklich besoffen.~~ er hat schon unterschrieben, ich zahl nur noch den Schnaps, er tritt aus, ich hinterher; ~~zur Tür, weil mir was schwant: richtig,~~ weg ist er, ~~wie die Laus unterm Kratzen~~. Da gibts ~~kein Manneswort, kein Treu und Glauben~~, kein Ehrgefühl. Ich hab hier mein Vertrauen in die Menschheit verloren, ~~Feldwebel~~. 11

DER FELDWEBEL Man merkts, hier ist zu lang kein Krieg gewesen. Wo soll da Moral herkommen, frag ich? Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung. ~~Die Menschheit schießt ins Kraut im Frieden~~. Mit Mensch und Vieh wird herumgesaut, als wärs gar nix. Jeder frißt, was er will, ~~einen Ranken~~ Käs aufs Weißbrot und dann noch ~~eine Scheibe~~ Speck auf den Käs. ~~Wie viele junge Leut und gute Gäul diese Stadt da vorn hat, weiß kein~~ Mensch, es ist niemals gezählt worden. Ich ~~bin in Gegenden~~ gekommen, wo kein Krieg war ~~vielleicht siebzig~~ Jahr, da hatten die Leut überhaupt noch ~~keine Namen, die kannten sich selber nicht.~~ Nur wo Krieg ist, gibts ordentliche Listen, ~~und Registraturen, kommt das Schuhzeug in Ballen und das Korn in Säck, wird Mensch und Vieh sauber gezählt und weggebracht,~~ weil man eben weiß: ohne Ordnung kein Krieg!

DER WERBER ~~Wie~~ Richtig ~~das ist~~!

~~DER FELDWEBEL Wie alles Gute ist auch der Krieg am Anfang halt schwer zu~~ machen. Wenn er dann erst floriert, ist er auch zäh; dann schrecken die Leut zurück vorm Frieden, wie die Würfler vorm Aufhören, weil dann müssens zählen, was sie verloren haben. Aber zuerst schreckens zurück vorm Krieg. Er ist ihnen was Neues.

DER WERBER Du, da kommt ein Planwagen. Zwei Weiber und zwei junge Burschen. Halt die Alte auf, Feldwebel. Wenn das wieder nix ist, stell ich mich nicht weiter in den Aprilwind hin, das sag ich dir.

~~Man hört eine Maultrommel.~~ Von zwei jungen Burschen gezogen, rollt ein Planwagen heran. Auf ihm sitzen Mutter Courage und ihre stumme Tochter Kattrin.

MUTTER COURAGE Guten Morgen, Herr Feldwebel!

Primeira Cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 11)

1

DER FELDWEBEL ~~*sich in den Weg stellend:*~~ Guten Morgen, ~~ihr Leut~~! Wer seid ihr?

MUTTER COURAGE Geschäftsleut. ~~*Singt:*~~

Ihr Hauptleut, laßt die Trommel ruhen
Und laßt eur Fußvolk halten an:
Mutter Courage, die kommt mit Schuhen
In denens besser laufen kann.
Mit seinen Läusen und Getieren
Bagage, Kanone und Gespann –
Soll es euch in die Schlacht marschieren
So will es gute Schuhe han.
Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
~~Das macht sich auf die Socken nun.~~

Ihr Hauptleut, eure Leut marschieren
Euch ohne Wurst nicht in den Tod.
Laßt die Courage sie erst kurieren
Mit Wein von Leibs- und Geistesnot.
Kanonen auf die leeren Mägen
Ihr Hauptleut, das ist nicht gesund.
Doch sind sie satt, habt meinen Segen
Und führt sie in den Höllenschlund.
Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.

COURAGE singt das Lied zu Beginn (siehe S. 11)

DER FELDWEBEL ~~Halt.~~ Wohin gehört ihr~~, Bagage~~?

DER ÄLTERE SOHN Zweites ~~Finnisches~~ Regiment.

DER FELDWEBEL Wo sind eure Papiere?

MUTTER COURAGE Papiere?

DER JÜNGERE SOHN Das ist doch die Mutter Courage!

DER FELDWEBEL Nie von gehört. ~~Warum heißt sie Courage?~~

MUTTER COURAGE Courage heiß ich, weil ich den Ruin gefürchtet hab, Feldwebel, und bin durch das Geschützfeuer von Riga gefahrn mit fünfzig Brotlaib im Wagen. Sie waren schon angeschimmelt, es war höchste Zeit, ich hab keine Wahl gehabt.

~~DER FELDWEBEL Keine Witze, du~~. Wo sind die Papiere!

~~MUTTER COURAGE *aus einer Zinnbüchse einen Haufen Papiere kramend und herunterkletternd:*~~ Das sind alle meine Papiere, Feldwebel. Da ist ein ganzes Meßbuch dabei, aus Altötting, zum Einschlagen von Gurken, und eine Landkarte von Mähren, weiß Gott, ob ich da je hinkomm, sonst ist sie für die Katz, und hier stehts besiegelt, daß mein Schimmel nicht die Maul- und Klauenseuch hat, leider ist er uns umgestanden, er hat fünfzehn Gulden gekostet, aber nicht mich, Gott sei Dank. Ist das genug Papier?

DER FELDWEBEL Willst du mich auf den Arm nehmen? Ich werd dir deine ~~Frechheit austreiben~~. Du weißt, daß du eine Lizenz haben mußt.

Continuação da primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 12)

MUTTER COURAGE ~~Reden Sie anständig mit mir und erzählen Sie nicht meinen halbwüchsigen Kindern, daß ich Sie auf den Arm nehmen will, das gehört sich nicht, ich hab nix mit Ihnen~~. Meine Lizenz ~~beim Zweiten Regiment~~ ist mein anständiges Gesicht, und wenn Sie es nicht lesen können, kann ich nicht helfen. Einen Stempel laß ich mir nicht draufsetzen.

DER WERBER ~~Feldwebel,~~ Ich spür einen unbotmäßigen Geist heraus bei der Person. Im Lager da brauchen wir Zucht.

MUTTER COURAGE Ich dacht Würst.

DER FELDWEBEL Name.

MUTTER COURAGE Anna Fierling.

DER FELDWEBEL Also dann heißts ihr alle Fierling?

MUTTER COURAGE Wieso? Ich heiß Fierling. Die nicht.

DER FELDWEBEL Ich denk, das sind alles Kinder von dir?

MUTTER COURAGE ~~Sind auch,~~ Aber heißen sie deshalb alle gleich? *Auf den älteren Sohn deutend:* Der zum Beispiel heißt Eilif Nojocki, warum, sein Vater hat immer behauptet, er heißt Kojocki oder Mojocki. Der Junge hat ihn noch gut im Gedächtnis, nur, das war ein anderer, den er im Gedächtnis hat, ein Franzos mit einem Spitzbart. Aber sonst hat er vom Vater die Intelligenz geerbt~~, der konnt einem Bauern die Hos vom Hintern wegziehn, ohne daß der was gemerkt hat~~. Und so hat eben jedes von uns seinen Namen. 13

DER FELDWEBEL Was, jedes einen anderen?

MUTTER COURAGE Sie tun grad, als ob Sie das nicht kennten.

DER FELDWEBEL Dann ist der wohl ein Chineser? *Auf den Jüngeren deutend.*

MUTTER COURAGE Falsch geraten. Ein Schweizer.

DER FELDWEBEL Nach dem Franzosen?

MUTTER COURAGE Nach was für einem Franzosen? ~~Ich weiß von keinem Franzosen~~. Bringen Sies nicht durcheinander, sonst stehn wir am Abend noch da. Ein Schweizer, heißt aber Fejos, ein Name, der nix mit seinem Vater zu tun hat. Der hieß ganz anders und war ~~Festungsbaumeister,~~ nur versoffen.

Schweizerkas nickt strahlend, und auch die stumme Kattrin amüsiert sich.

DER FELDWEBEL Wie kann er da Fejos heißen?

MUTTER COURAGE Ich will Sie nicht beleidigen, aber Phantasie haben Sie nicht viel. Er heißt natürlich Fejos, weil, als er kam, war ich mit einem Ungarn, ~~dem wars gleich, er hatte schon den Nierenschwund, obwohl er nie einen Tropfen angerührt hat,~~ ein sehr redlicher Mensch. Der Junge ist nach ihm geraten.

DER FELDWEBEL Aber er war doch gar nicht der Vater?

MUTTER COURAGE Aber nach ihm ist er geraten. Ich heiß ihn Schweizerkas, warum, er ist gut im Wagenziehen. *Auf ihre Tochter deutend:* Die heißt Kattrin Haupt, eine halbe Deutsche.

Continuação da primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 13)

1

DER FELDWEBEL Eine nette Familie, muß ich sagen.

~~MUTTER COURAGE Ja, ich bin durch die ganze Welt gekommen mit meinem~~ Planwagen.

DER FELDWEBEL Das wird alles aufgeschrieben. *Er schreibt auf.* Du bist aus Bamberg in Bayern, wie kommst du hierher?

MUTTER COURAGE Ich kann nicht warten, bis der Krieg gefälligst nach ~~Bamberg kommt.~~

DER WERBER Ihr solltet lieber Jakob Ochs und Esau Ochs heißen, weil ihr doch den Wagen zieht. ~~Aus dem Gespann kommt ihr wohl nie heraus~~?

EILIF Mutter, darf ich ihm aufs Maul hauen? ~~Ich möcht gern~~.

MUTTER COURAGE ~~Und ich untersags dir.~~ Du bleibst stehn. Und jetzt, meine Herren Offizier, brauchens nicht eine gute Pistolen, oder eine Schnall, die Ihre ist schon abgewetzt, Herr Feldwebel.

DER FELDWEBEL Ich brauch was andres. ~~Ich seh, die Burschen sind wie die Birken gewachsen.~~ Runde Brustkästen, stämmige Haxen: warum drückt sich das vom Heeresdienst, möcht ich wissen?

MUTTER COURAGE *schnell:* Nicht zu machen, Feldwebel. Meine Kinder sind nicht für das Kriegshandwerk.

DER WERBER Aber warum nicht? Das bringt Gewinn und bringt Ruhm. Stiefelverramschen ist Weibersache. *Zu Eilif:* Tritt einmal vor, laß dich anfühlen, ob du Muskeln hast oder ein Hühnchen bist.

MUTTER COURAGE Ein Hühnchen ist er. Wenn einer ihn streng anschaut, möcht er umfallen.

DER WERBER Und ein Kalb dabei erschlagen, ~~wenn eins neben ihm stünd~~. *Er will ihn wegführen.*

MUTTER COURAGE Willst du ihn wohl in Ruhe lassen? Der ist nix für euch.

DER WERBER Er hat mich grob beleidigt ~~und von meinem Mund als einem Maul geredet~~. Wir ~~zwei gehen dort ins Feld und~~ tragen die Sach aus unter uns Männern.

EILIF Sei ruhig. Ich besorgs ihm, Mutter.

MUTTER COURAGE Stehen bleibst! Du ~~Hader~~Lump! ~~Ich kenn dich, nix wie~~ raufen. Ein Messer hat er im Stiefel, stechen tut er.

DER WERBER Ich ziehs ihm aus wie ~~einen Milch~~zahn, komm, Bürschchen.

MUTTER COURAGE ~~Herr~~ Feldwebel, ich sags dem Obristen. Der steckt euch ins ~~Loch. Der Leutnant ist ein Freier meiner Tochter.~~

DER FELDWEBEL Keine Gewalt, ~~Bruder~~. *Zu Mutter Courage:* Was hast du gegen den Heeresdienst? ~~War sein Vater nicht Soldat? Und ist anständig gefallen? Das hast du selber gesagt.~~

MUTTER COURAGE Er ist ein ~~ganzes~~ Kind. Ihr wollt ihn mir zur Schlachtbank führen, ich kenn euch. ~~Ihr kriegt fünf Gulden für ihn.~~

Continuação da primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 14)

DER WERBER Zunächst kriegt er eine schöne Kappe und ~~Stulpen~~stiefel, nicht?

EILIF Nicht von dir.

MUTTER COURAGE ~~Komm, geh mit angeln, sagte der Fischer zum Wurm.~~ *Zum Schweizerkas:* Lauf weg und schrei, die wollen deinen Bruder stehlen. *Sie zieht ein Messer.* Probierts nur ~~und stehlt ihn~~. Ich stech euch nieder, ~~Lumpen~~. ~~Ich werds euch geben, Krieg mit ihm führen~~! Wir ~~verkaufen ehrlich Leinen und Schinken und~~ sind friedliche Leut.

DER FELDWEBEL Das sieht man an deinem Messer, ~~wie friedlich ihr seid. Überhaupt sollst du dich schämen~~, gib das Messer weg, ~~Vettel~~! ~~Vorher hast du eingestanden~~, Du lebst vom Krieg, ~~denn wie willst du sonst leben, von was~~? Aber wie soll Krieg sein, wenn es keine Soldaten gibt?

MUTTER COURAGE Das müssen nicht meine sein.

DER FELDWEBEL ~~So, den Butzen soll dein Krieg fressen, und die Birne soll er ausspucken! Deine Brut soll dir fett werden vom Krieg, und ihm gezinst wird nicht. Er kann schauen, wie er zu seine Sach kommt, wie?~~ Heißt ~~dich~~ Courage, he? Und fürchtest den Krieg? ~~deinen Brotgeber? Deine Söhn fürchten ihn nicht, das weiß ich von ihnen~~. 15

EILIF Ich fürcht kein Krieg.

DER FELDWEBEL Und warum auch? Schaut mich an: ist mir das Soldatenlos schlecht bekommen? ~~Ich war mit siebzehn dabei~~.

~~MUTTER COURAGE Du bist noch nicht siebzig~~.

DER FELDWEBEL Ich kanns erwarten.

MUTTER COURAGE Ja, unterm Boden vielleicht.

~~DER FELDWEBEL Willst du mich beleidigen und sagst, ich sterb?~~

MUTTER COURAGE Und wenns ~~die Wahrheit ist? Wenn~~ ich seh, daß du gezeichnet bist? ~~Wenn du dreinschaust wie eine Leich auf Urlaub, he?~~

SCHWEIZERKAS Sie hat das Zweite Gesicht, das sagen alle. Sie sagt die Zukunft voraus.

DER WERBER Dann sag doch mal dem Herrn Feldwebel die Zukunft voraus, es möcht ihn amüsieren.

DER FELDWEBEL Ich halt nix davon.

~~MUTTER COURAGE Gib den Hehn. *Er gibt ihm ihn.*~~

~~DER FELDWEBEL~~ Das bedeutet nicht so viel wie ins Gras scheißen. ~~Nur daß ich was zum Lachen hab~~.

MUTTER COURAGE *nimmt einen Pergamentbogen und zerreißt ihn:* ~~Eilif, Schweizerkas und Kattrin, so möchten wir alle zerrissen werden, wenn wir uns in'n Krieg zu tief einlassen täten~~. *Zum Feldwebel:* Ich werds Ihnen ausnahmsweis gratis machen. Ich mal ein schwarzes Kreuz auf den Zettel. Schwarz ist der Tod.

SCHWEIZERKAS Und den anderen läßt sie leer, siehst du?

Continuação da primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 15)

MUTTER COURAGE Da falt ich sie zusammen, und jetzt schüttel ich sie durcheinander. ~~Wie wir alle gemischt sind, von Mutterleib an,~~ und jetzt ziehst du ~~und weißt Bescheid~~.
Der Feldwebel zögert.

DER WERBER *zu Eilif:* Ich nehm nicht jeden, ich bin bekannt für wählerisch, ~~aber du hast ein Feuer, das mich angenehm berührt~~.

DER FELDWEBEL *~~im Helm fischend:~~* Blöd~~heit~~! Nix als ~~ein~~ Augenauswischen.

SCHWEIZERKAS Ein schwarzes Kreuz hat er gezogen. Hin geht er.

~~DER WERBER Laß du dich nicht ins Bockshorn jagen, für jeden ist keine Kugel gegossen~~.

DER FELDWEBEL *heiser:* Du hast mich beschissen.

MUTTER COURAGE Das hast du dich selber an dem Tag, wo du Soldat geworden bist. Und jetzt fahrn wir weiter, es ist nicht alle Tag Krieg, ich muß mich tummeln.

DER FELDWEBEL Hölle und Teufel, ich laß mich von dir nicht anschmieren. Deinen Bankert nehmen wir mit, der wird ~~uns~~ Soldat.

EILIF Ich möchts schon werden, Mutter.

MUTTER COURAGE Das Maul hältst du, du finnischer Teufel.

EILIF Der Schweizerkas will ~~jetzt~~ auch Soldat werden.

MUTTER COURAGE Das ist mir was Neues. Ich werd euch auch das Los ziehen lassen müssen, euch alle drei. *Sie läuft nach hinten, auf Zettel Kreuze zu malen.*

~~DER WERBER *zu Eilif:* Es ist gegen uns gesagt worden, daß es fromm zugeht im~~ schwedischen Lager, aber das ist üble Nachred, damit man uns schadet. Gesungen wird nur am Sonntag, eine Strophl! und nur, wenn einer eine Stimm hat.

~~MUTTER COURAGE~~ *kommt zurück mit den Zetteln ~~im Helm des Feldwebels~~:* Möchten ihrer Mutter weglaufen, die Teufel, und in den Krieg wie die Kälber zum Salz. ~~Aber ich werd die Zettel befragen, und du werden sie schon sehen,~~ daß die Welt kein Freudental ist, mit „Komm mit, Sohn, wir brauchen noch Feldhauptleut". Feldwebel, ich hab wegen ihnen die größten Befürchtungen, sie möchten mir nicht durch den Krieg kommen. Sie haben schreckliche ~~Eigenschaften, alle drei. *Sie streckt Eilif den Helm hin.*~~ Da, fisch dir dein Los raus. *Er fischt, faltet auf. Sie entreißt es ihm.* Da hast dus, ein Kreuz! Oh, ich unglückliche Mutter, ich schmerzensreiche Gebärerin. Er stirbt? Im Lenz des Lebens muß er dahin. Wenn er ein Soldat wird, muß er ins Gras beißen, das ist klar. ~~Er ist zu kühn, nach seinem Vater. Und wenn er nicht klug ist, geht er den Weg des Fleisches~~, der Zettel beweist es. *Sie herrscht ihn an:* Wirst du klug sein?

EILIF Warum nicht?

MUTTER COURAGE Klug ist, wenn du bei deiner Mutter bleibst, und wenn sie dich verhöhnen und ein Hühnchen schimpfen, lachst du nur.

Continuação da primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 16)

DER WERBER Wenn du dir in die Hosen machst, werd ich mich an deinen Bruder halten.

MUTTER COURAGE ~~Ich hab dir geheißen, du sollst lachen. Lach!~~ Und jetzt fisch du, Schweizerkas. Bei dir fürcht ich weniger. ~~du bist redlich. *Er fischt im Helm.*~~ Oh, warum schaust du so sonderbar ~~auf den Zettel~~? Bestimmt ist er leer. Es kann nicht sein, daß da ein Kreuz drauf steht. Dich soll ich doch nicht verlieren. *Sie nimmt den Zettel.* Ein Kreuz? Auch er! Sollte das etwa sein, weil er so einfältig ist? Oh, Schweizerkas, du sinkst auch dahin, wenn du nicht ganz und gar redlich bist allezeit, wie ichs dir gelehrt hab ~~von Kindesbeinen an~~, und mir das Wechselgeld zurückbringst vom Brotkaufen. Nur dann kannst du dich retten. Schau her, Feldwebel, obs nicht ein schwarzes Kreuz ist?

DER FELDWEBEL Ein Kreuz ists. Ich versteh nicht, daß ich eins gezogen hab. Ich halt mich immer hinten. *Zum Werber:* Sie treibt keinen Schwindel. Es trifft ihre eigenen auch.

SCHWEIZERKAS Mich triffts auch. Aber ich laß mirs gesagt sein.

17

MUTTER COURAGE *zu Kattrin:* Und jetzt bleibst mir nur noch du ~~sicher~~, du bist selber ein Kreuz: du hast ein gutes Herz. *Sie ~~hält ihr den Helm zum Wagen hoch,~~ nimmt ~~aber~~ selber den Zettel ~~heraus~~.* Ich möcht schier verzweifeln. Das kann nicht stimmen, vielleicht hab ich einen Fehler gemacht beim Mischen. Sei nicht zu gutmütig, Kattrin, seis nie mehr, ein Kreuz steht auch über deinem Weg. Halt dich immer recht still, das kann nicht schwer sein, wo du doch stumm bist. So, jetzt wißt ihr. Seid alle vorsichtig, ihr habts nötig. Und jetzt ~~steigen~~ wir ~~auf und~~ fahren weiter. *Sie ~~gibt dem Feldwebel seinen Helm zurück und~~ besteigt den Wagen.*

DER WERBER *zum Feldwebel:* Mach was!

~~DER FELDWEBEL Ich fühl mich gar nicht wohl.~~

~~DER WERBER Vielleicht hast du dich schon verkühlt, wie du den Helm weggegeben hast im Wind.~~ Verwickel sie in einen Handel. *Laut:* ~~Du kannst dir die Schnalle ja wenigstens ansehauen, Feldwebel. Die guten Leut leben vom Geschäft, nicht?~~ He, ihr, der Feldwebel will die Schnalle kaufen!

MUTTER COURAGE Einen halben Gulden. Wert ist so eine Schnall zwei Gulden. *Sie klettert wieder vom Wagen.*

DER FELDWEBEL Sie ist nicht neu. Da ist so ein Wind, ich muß sie in Ruh studieren. *Er geht mit der Schnalle hinter den Wagen.*

MUTTER COURAGE Ich finds nicht zugig.

DER FELDWEBEL Vielleicht ist sie einen halben Gulden wert, ~~es ist Silber~~.

~~MUTTER COURAGE *geht zu ihm hinter den Wagen:* Es sind solide sechs Unzen.~~

DER WERBER *zu Eilif:* Und dann heben wir einen unter Männern. Ich hab Handgeld bei mir, komm.
Eilif steht unschlüssig.

Continuação da primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 17)

1

DER FELDWEBEL Ich verstehs nicht. Immer halt ich mich dahint. ~~Einen sichereren Platz, als wenn du Feldwebel bist, gibts nicht. Da kannst du die andern vorschicken, daß sie sich Ruhm erwerben.~~ Mein ganzes Mittag ist mir versaut. ~~Ich weiß genau, nix werd ich hinunterbringen~~.

MUTTER COURAGE ~~So sollst du dirs nicht zu Herzen nehmen, daß du nicht mehr essen kannst. Halt dich nur dahint. Da.~~ Nimm einen ~~Schluck~~ Schnaps, Mann. *Sie gibt ihm zu trinken.*

DER WERBER *hat Eilif untern Arm genommen und zieht ihn nach hinten mit sich fort:* Zehn Gulden auf die Hand, ~~und ein mutiger Mensch bist~~ du und kämpfst für den König, und die Weiber reißen sich um dich. Und mich darfst du in die Fresse hauen, weil ich dich beleidigt hab. *Beide ab.*
Die stumme Kattrin springt vom Wagen und stößt rauhe Laute aus.

MUTTER COURAGE Gleich, Kattrin, gleich. Der Herr Feldwebel zahlt noch. ~~*Beißt in den halben Gulden.* Ich bin mißtrauisch gegen jedes Geld. Ich bin ein gebranntes Kind, Feldwebel. Aber die Münz ist gut~~. Und jetzt fahrn wir weiter. Wo ist der Eilif?

18

SCHWEIZERKAS Der ist mitm Werber weg.

MUTTER COURAGE *steht ganz still, dann:* Du einfältiger Mensch. *Zu Kattrin:* Ich weiß, du kannst nicht reden, du bist unschuldig.

DER FELDWEBEL Kannst selber einen Schluck nehmen, Mutter. So geht es eben. Soldat ist nicht das Schlechteste. Du willst vom Krieg leben, aber dich und die Deinen willst du draußen halten, wie?

MUTTER COURAGE Jetzt mußt du mit deinem Bruder ziehn, Kattrin.
Die beiden, Bruder und Schwester, spannen sich vor den Wagen und ziehen an. Mutter Courage geht nebenher. Der Wagen rollt weiter.

DER FELDWEBEL *nachblickend:*
Will vom Krieg leben
Wird ihm wohl müssen auch was geben.

2

~~IN DEN JAHREN 1625 UND 26 ZIEHT MUTTER COURAGE IM TROSS DER SCHWEDISCHEN HEERE DURCH POLEN. VOR DER FESTUNG WALLHOF TRIFFT SIE IHREN SOHN WIEDER. – GLÜCKLICHER VERKAUF EINES KAPAUNS UND GROSSE TAGE DES KUHNEN SOHNES.~~

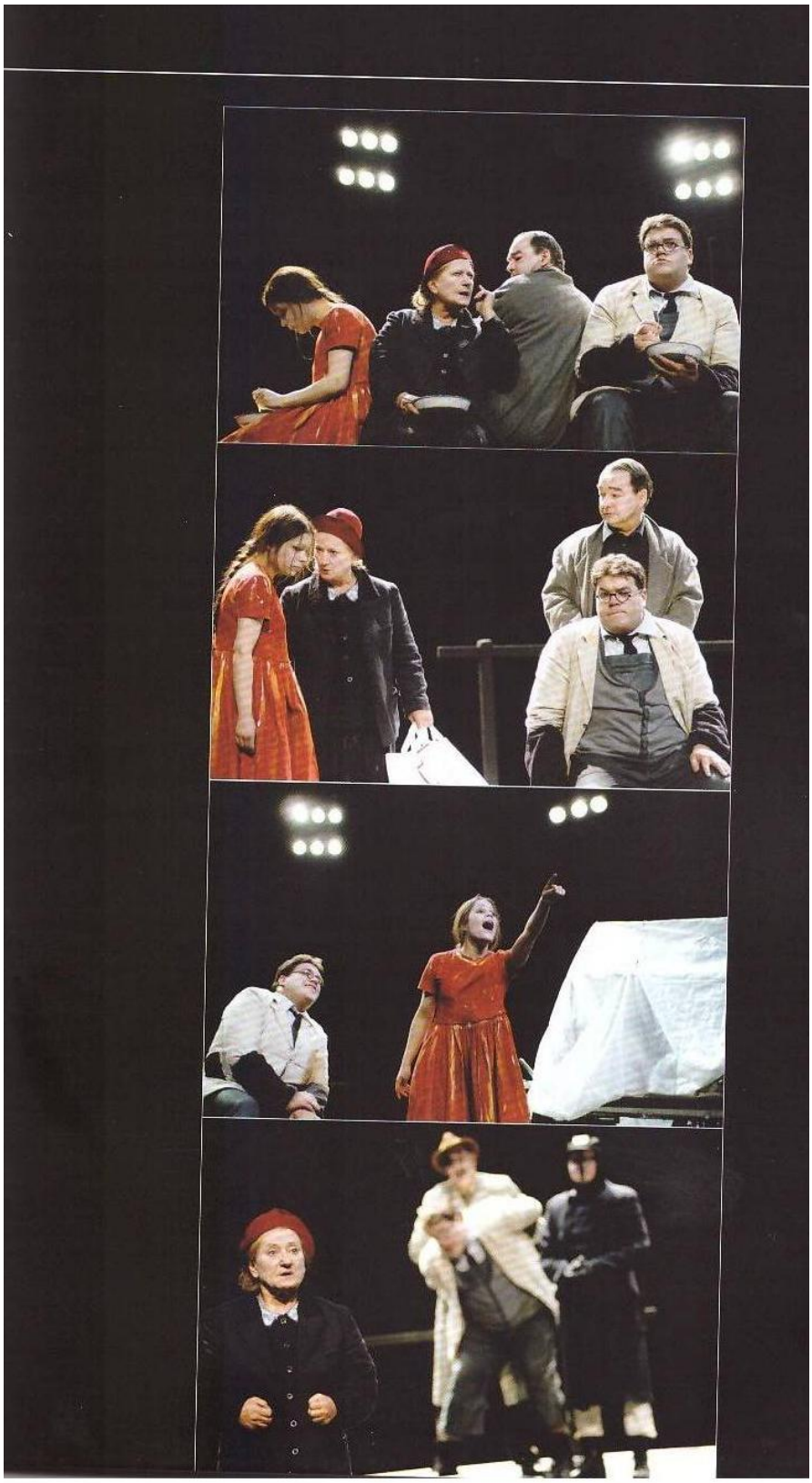
Das Zelt des Feldhauptmanns
Daneben die Küche. Kanonendonner. Der Koch streitet sich mit Mutter Courage, die einen Kapaun verkaufen will.

DER KOCH Sechzig ~~Heller~~ für einen so jämmerlichen Vogel?

Continuação da primeira cena de *Mãe Coragem e seus filhos*
(BRECHT, 2005, p. 18)

Fotos dos atores da Cia Berliner Ensemble, fundada por Bertolt Brecht, encenando *Mãe Coragem e seus filhos*. (BRECHT, 2005, p. 120)

Fotos da carroça da peça *Mãe Coragem e seus filhos*.
(BRECHT, 2005, p. 8 e 9)



Fotos dos atores da Cia Berliner Ensemble, fundada por Bertolt Brecht, encenando *Mãe Coragem e seus filhos* (cena 3). (BRECHT, 2005, p. 11)