

O TEATRO DE BRECHT EM DOIS GESTUS DE HELENE WEIGEL

“Não basta exigir de nosso teatro que ofereça compreensão e reflexões instrutivas sobre a realidade. Nosso teatro tem de despertar o encantamento pelo conhecimento e organizar sentimentos prazerosos em relação à mudança da realidade. Nossos espectadores não devem apenas ouvir como Prometeu é libertado, mas precisam treinar-se na alegria de libertá-lo. Nossos teatros devem ensinar todas as alegrias e prazeres dos inventores e descobridores, os sentimentos triunfantes dos libertadores”.

(Bertolt Brecht)

Breves linhas sobre a Alemanha de Brecht.

Brecht nasceu em 10 de Fevereiro de 1898, em Augsburg. Filho de um industrial católico e de uma protestante, nasceu em um período onde o Imperialismo surgia como via necessária para a expansão do capitalismo. A Alemanha vivia um período de progressos econômicos, industriais e tecnológicos, em contrapartida, ocorria um crescimento da classe trabalhadora e uma expansão do movimento socialista alemão. Nos primeiros anos do século XX estava estratificada, capitalista e, ao mesmo tempo, absolutista, hierárquica, comandada por uma administração burocrática. Sujeita a grandes tensões. Como não vivia em um Estado democrático, não havendo alívios na atividade política ou na participação do eleitorado, o teatro tornou-se a válvula de escape para as agitações, esperanças e descontentamentos dos alemães.

Era um momento em que a divisão do mundo impunha-se necessária para a expansão do capitalismo, aumentando as contradições entre Inglaterra e Alemanha pela hegemonia do poder. Bismarck havia conseguido a unificação alemã em 1871, apoiado no militarismo prussiano. Exaltando o culto ao exército, ao nacionalismo (orgulho de ser alemão), ao respeito pela autoridade e a hierarquia, ideologia propícia ao partido nazista que surgirá em 1920.

E será no teatro, por sua própria natureza de conflito, que os alemães encontrarão sua válvula de escape para as suas agitações, esperanças e descontentamentos que pareciam ser negados a eles na vida real.

Quando Brecht tinha dezesseis anos, a Alemanha declarou guerra à Rússia, em 1914. Nesse período ele era um patriota genuíno. Após entrar para a Faculdade de Medicina de Munique, foi recrutado como enfermeiro, sendo transferido para o Hospital Militar de Augsburg. Neste momento seu espírito guerreiro fora esmagado pelas horríveis experiências que vivenciou. Foi quando escreveu, o poema, “*A Lenda do Soldado Morto*”, que o tornou famoso e o colocaria na lista negra de Hitler em 1923. Entre 1918 e 1919, participou das rebeliões revolucionárias e, embora o afetassem, ainda não havia aprofundado seu entendimento político. Brecht gostava de cantar, tocar violão e recitar seus poemas numa voz estridente. Tornou-se membro de uma trupe de artistas de variedades “*Porão do Riso*”, dirigido por Karl Valentin. Valentin criava peças satíricas, monólogos, canções, interlúdios cômicos, com gesticulação e mímica que comunicavam mais que palavras. O que mais impressionava Brecht, em Valentin, era a sua mímica, a qual chamaria *gestus*. Outra influência foi o escritor Frank Wedekind, conhecido como a “*bête noire*” da burguesia alemã. Para Brecht sua linguagem era grotesca, impiedosa, feroz e, entretanto, altamente disciplinada.

Quando Brecht parte em busca de seu teatro, entre 1918 e 1923, a sociedade alemã estava mergulhada na fome, desemprego, confusão política, repressão externa e assim, voltava os olhos para si mesma. Frederic Ewen ressalta que em nenhum momento o dilaceramento e a interiorização marcaram tanto a reação artística desse período. Desesperados com o caos, os olhos voltaram-se ou para a Rússia, que buscava neste momento a construção de uma nova ordem social, ou para o passado germânico, desejando ressuscitar o Sagrado Império Romano. Ou ainda para o céu. Ou simplesmente para baixo o cinismo sardônico. Brecht era filho dessa era, partilhando do caos e das esperanças. A atividade artística era intensa e chocar o burguês era o passatempo preferido dos artistas.

Brecht em busca do seu teatro.

A Alemanha, nos anos entre 1923 e 1930, parecia estar num aparente período de “equilíbrio” externo, mas esse não se estendia ao povo em geral,

cada vez mais pobre e desempregado. Nos partidos políticos de esquerda ocorreram divisões, rupturas entre Trotsky e Stalin, na URSS. Na arte e na literatura, o expressionismo, com seu humanismo cósmico, havia passado. Surgia um novo realismo. Era o “*Novo Objetivismo*” que buscava apresentar o presente histórico.

E Erwin Piscator, criador do teatro “épico”, exercerá forte influência na carreira e nas teorias de Brecht. Para Piscator, o teatro precisava, segundo Bornheim (1992), mostrar que a tese marxista era a única válida e verdadeira. Brecht então, começa a estudar seriamente ciência política e econômica, seu caminho para o teatro épico foi lento e sofreu muitas modificações, pois nunca acreditou em afirmações teóricas definitivas. A mudança, para ele, era possível. Quando concluiu “*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*” parecia que sua teoria épica se cristalizaria, mas por ser um experimentador, seus conceitos acabaram modificando-se com o tempo. Tanto que, quando achou o termo “épico” insatisfatório mudou-o para “dialético”.

Para Frederic Ewen (1991), Brecht foi o único intelectual moderno a ter elaborado um sistema de estudo do drama ao nível de Aristóteles ou Hegel. Sendo suas teorias épicas formadas pela fusão de dois elementos primordiais: o formal e o ideológico. Suas preocupações iam além do palco e da platéia, chegando até ao que estava acontecendo no mundo. Em “*Seus estudos sobre o Teatro*” (1978), Brecht afirma que o teatro deve preocupar-se com a realidade, onde o contexto precisa ser caracterizado a partir de sua relatividade histórica. Onde não se deve esquecer que cada época é efêmera e tem suas características. Onde cada pessoa age conforme a época e a classe a que pertence. Seu teatro adota, assim, uma visão marxista. Brecht acreditava que o teatro deveria ir além da interpretação do mundo, deveria também mudá-lo. Seu público era, para ele, um “produtor”, observador e crítico da ação, sendo ele provocado a tomar decisões. Em um de seus poemas, retrata como ninguém o seu público:

*“Recentemente encontrei meu espectador.
Numa rua poeirenta
Ele empunhava uma furadeira elétrica.
Ergueu os olhos por um breve instante. E rapidamente
Armei meu teatro entre as casas.
Ele
Ergueu os olhos, expectante.*”

No bar
 Encontrei-o novamente. Estava no balcão.
 Manchado de suor, bebia, e na mão tinha
 Um sanduíche. Rapidamente armei meu teatro. Ele
 Ergueu os olhos, surpreso.
 Hoje
 Tive sorte mais uma vez.
 Na frente do depósito da ferrovia
 Eu o vi empurrado por coronhas de rifles
 Enquanto rufava tambores – era empurrado para a guerra.
 Bem ali, no meio da multidão,
 Armei o meu teatro. Por cima do ombro
 Ele olhou para mim:
 E balançou a cabeça, concordando”

A Poética “não aristotélica”.

Para Frederic Ewen, a poética de Brecht atacava três elementos fundamentais: catarse, empatia e mimese. As duas primeiras ligadas especialmente à tragédia e a mimese à poesia em geral. É com a catarse que Brecht especialmente se preocupava, ao redefinir a natureza do drama. Para Brecht, catarse, estava ligada ao termo e ao conceito moderno de “empatia”. Como marxista, Brecht indagava até que ponto as práticas e as interpretações tradicionais da “catarse” não seriam produto e reflexo de um período histórico particular e sua cosmovisão. Como bem coloca Ewen:

“Se ele tende a extremos, e ele o faz, traçando uma linha nítida de demarcação entre o ‘racional’ e o ‘emocional’, e se fica tão absolutamente excitado pela Einfühlung (empatia), lembremos que escrevia na Alemanha, onde as várias manifestações desta já estavam tocadas por tremendas ambigüidades e presságios”. (Ewen, 1991, p. 201)

Brecht acreditava que era preciso adotar com as emoções a mesma posição que assumimos com as idéias. Se os pensamentos podem ser corrigidos, as emoções também. O espectador não deveria deixar-se arrastar pela emoção e sim despertar a reação crítica. Pois

“... o espírito, sempre segundo Brecht, brota no homem a partir de suas experiências contrapostas, na análise das quais ele infelizmente não se detém, apenas as indica: são elas o espanto, uma certa admiração (Erstaunlichkeit), e o estranhamento, que distancia (Befremdlichkeit)...” (Bornheim, 1992 , p.215)

Para Gerd Bornheim, no fundo as duas palavras se referem a mesma vivência, pois a admiração, quando bem compreendida, traz também a

descoberta, a estranheza e o distanciamento. Para que o público adote uma postura crítica em relação aos acontecimentos, Brecht vai valer-se das técnicas de distanciamento. Gerd Bornheim, citando Brecht, coloca:

“A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso os meios eram artísticos”.

Brecht propõe que se olhe os fenômenos comuns com uma postura não familiar. aspecto desse processo dialético pode ser esquematizado da seguinte forma:

“Eu compreendo (isto é, penso que compreendo, porque o tomo como coisa certa). Não compreendo (parece estranho!). Compreendo de maneira nova. Tornei não familiar o familiar para conhecê-lo verdadeiramente. Efetuei uma transição de ‘O quê’ para o ‘como’”. (Ewen, 1991, p. 244)

O que Brecht propõe é que se olhe o objeto a uma distância, de uma maneira nova estranha. Esse é um processo dialético. Pois o compreensível torna-se incompreensível levando a um terceiro momento, onde atinges o conhecimento crítico. É a busca de um teatro que leva a desalienação do homem, restaurando nele a consciência de seu poder e sua força capaz de transformar. Mas o próprio Brecht ressalva de não se tratar de uma técnica pronta, e sim, um caminho. Na busca por alcançar este estranhamento, Brecht vai utilizando-se de técnicas como a forma narrativa. Segundo Frederic Jameson

“... a ‘representação-em-terceira-pessoa’, a citação de expressões de sentimento e emoção de um personagem, é o resultado de uma ausência radical do eu, ou ao menos, um acordo com uma compreensão de que o que chamamos ‘eu’ é em si um objeto da consciência, e não a nossa própria consciência impessoal, que tentamos manipular de forma a emprestá-la algum valor e personalização”. (Jameson, 1999, p.85)

O ator Brechtiano

O trabalho do ator é fundamental para que o distanciamento alcance seus objetivos. É o ator que faz a ligação entre o texto e o espectador. O ator deve ser ele mesmo. Ele não pode desaparecer atrás do personagem, ele deve mostrar-se como ator e mostrar o personagem. Assim, o espectador vê o ator

que mostra e que se mostra, e o personagem que é mostrado. O ator deve ter uma visão crítica da realidade, apresentando esta visão na sua atuação. Mostrando a sua alternativa e deixando entrever que existem outras possibilidades, mas que ele escolheu uma delas. Esse ator tem consciência do caráter histórico das desgraças humanas, das contradições históricas a que estamos submetidos. Brecht, segundo Roland Barthes (1970), recria os elementos marxistas. Ele em cada tema apresenta o caráter protestador (pois desmascara) e reconciliador (pois explica).

Sobre a Arte Realista Socialista

Para Patrice Pavis (1999), o teatro brechtiano está fundamentado num método de análise crítica da realidade e da cena baseado na teoria marxista do conhecimento. Brecht acreditava que o mundo poderia ser resgatado no teatro, mas apenas se fosse visto como passível de transformação, e no realismo, que não consistia em reproduzir coisas reais, mas em mostrar como as coisas realmente são. O real é considerado historicamente maleável. Brecht acreditava que a arte deveria acompanhar a história. A arte socialista deveria desenvolver novas formas de ouvir, ver e entender o mundo, além de ter um novo conteúdo. Uma arte realista precisava mostrar que as visões reinantes são as visões daqueles que reinam, preocupando-se também em mostrar as preocupações daqueles que não reinam. A arte realista socialista reflete a vida, com espelhos especiais. Sendo o seu objetivo não o domínio da realidade, mas tornar clara a realidade e as leis que governam os processos de vida.

Brecht lia muito George Lukács, mas sobre o realismo, Brecht abordou a questão de forma diferente de Lukács. Ele detestava o irracionalismo e tinha orgulho de seu realismo, via sua obra como uma tentativa de transformar a ordem existente, sempre preocupado em manter laços estreitos com o Partido Comunista. Mas, ao contrário de Lukács, cuja herança idealista era sua inspiração, Brecht tinha como inspiração para sua arte o materialismo iluminista. Como coloca Gerd Bornheim, Brecht nunca foi bem visto na URSS, nem um “autêntico” stalinista, enquadrado nos padrões do realismo socialista da era stalinista. Para Brecht, as bases do realismo deveriam ser discutidas.

Criticando, assim, a defesa incondicional do realismo de Lukács, considerou sua abordagem reducionista e sua análise, por vezes, mecanicista.

Em Brecht o que temos é a obra como “aberta”. Onde o objetivo da obra é começar e, depois, recomeçar com um diálogo com um público que muda. Ao contrário dos expressionistas, não se preocupava em proporcionar a empatia ou articular algum potencial utópico abstrato. O importante era forçar o público a enfrentar opções políticas e morais que surgem das contradições entre a forma como as forças sociais aparecem da forma como de fato funcionam.

Sobre o gestus Brechtiano

O interesse de Brecht pelo *gestus* iniciou-se muito cedo e acompanhou seu trabalho por toda vida. Mas, a partir de 1933, observa Gerd Bornheim, a evolução do seu trabalho fará com que ele dê uma atenção especial à voz e à gestualidade. Percebe-se também modificações na sua dramaturgia, especialmente no que se confere aos personagens. Em 1940 tem-se um texto de Brecht mais específico sobre o *gestus*:

“A finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o Gestus Social que subestá (unterliegend) em todos os acontecimentos. Por Gestus Social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam”. (Bornheim, 1992, p.281)

No dicionário de Patrice Pavis tem-se a definição de *gestus* como:

“... o que se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo o teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo”. (P. Pavis, p. 187).

Para Frederic Jameson, o *gestus* é operador de um efeito de estranhamento e poderia também ser chamado de citação, demarcando a relação social particular do personagem numa determinada época em relação à outra pessoa ou pessoas. Jameson ressalta a dificuldade em se definir o *gestus* de uma forma rápida e firme, mesmo que ele seja imediatamente compreendido por um leigo. Tal conceito tem uma relação muito peculiar e paradoxal com a abstração filosófica. O *gestus* envolve um processo no qual

um ato específico, particular, está situado no tempo e no espaço e relacionado a indivíduos concretos e específicos. E, desta forma, identificado e renomeado, associado a um tipo mais amplo e abstrato de ação em geral, e transformado em algo exemplar. Enquanto o “*Grundgestus*” é aquele *gestus* fundamental ou básico que cada indivíduo tem, o *gestus* simplesmente identifica a natureza do próprio ato, mostrando que a emoção privada é social e economicamente funcional.

Em seus “*Estudos sobre o teatro*”, Brecht, ao falar sobre o *gestus*, diz que a exteriorização do *gestus* é na maioria das vezes uma tarefa complexa e contraditória, onde o ator precisa efetuar uma representação reforçada, de forma cuidadosa, sem nada perder. O ator vai se apoderar de sua personagem, acompanhando com uma atitude crítica as suas múltiplas exteriorizações, assim como as demais personagens. Para Anatol Rosenfeld (2000), o ator não se metamorfoseia por completo, pois ele faz um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento.

Os dois gestus de Helene Weigel em “Mãe Coragem e seus filhos”.

A história de Mãe Coragem é o retrato da Guerra dos Trinta Anos, entre 1618 e 1648, deixando o país arrasado por muitos anos. Foi um dos momentos mais negros da história alemã, um conflito entre católicos e protestantes que saquearam e espoliaram o país, levando-o à ruína. Brecht, ao escrever a peça, inspirou-se em duas obras: “*Simplicissimus*” (Vagabundo), de 1669, de Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen, que é o relato da guerra através do olhar de um vagabundo; e a outra, chamada de “*Arquitrapaceira e Vagabunda Coragem*”, do mesmo autor, uma fonte de inspiração para a obra de Brecht. Grimmelshausen não fez apenas comentários sobre as crueldades e bestialidades ocorridas, mas questionava a própria natureza humana, suas crenças e valores. Sua linguagem atraía Brecht por ser familiar, sólida, simples e vívida. Para Frederic Ewen, Brecht assumiu uma dívida com Grimmelshausen pela atmosfera e o cenário, muito mais do que por eventos e fatos específicos.

A peça de Brecht é a crônica de uma vivandeira, Mãe Coragem, e sua carroça que percorre a guerra entre 1624 e 1636, juntamente com seus filhos, Eilif, Queijo Suíço e a muda Katrin. Nas doze cenas que compõem “Mãe

Coragem e seus filhos”, três elementos de ligação estão presentes do começo ao fim: a guerra, a carroça e Mãe Coragem. Mãe Coragem é uma comerciante que vive da guerra e, no decorrer desta, sua sorte varia, tendo como pano de fundo um mundo desordenado e sombrio. O antagonismo já se apresenta quando a sorte aumenta com a guerra e diminui com a paz. Nesta aventura, vários personagens entram em cena, como a prostituta Yvette Pottier, o capelão e o cozinheiro do comandante sueco. A guerra mostra a sua face e somente tira proveito quem pertence à classe mais alta, que luta por seus próprios interesses. Os personagens são esmagados pelas circunstâncias históricas e por sua cegueira, por não compreenderem e questionarem a guerra. Não é uma peça sobre o caráter humano, mas sobre um fato histórico. O lado mercenário da guerra é desmistificado através das tentativas patéticas e inúteis de Mãe Coragem. Apesar de toda a tragédia que envolve a peça, há uma ironia cômica, uma espécie de contraponto que impede que o espectador se deixe levar pela emoção. Mãe Coragem é uma realista cega, que só acredita na guerra. Vivendo por 16 anos perambulando entre cidades e aldeias. Perdendo um a um seus filhos.

Para Roland Barthes, a peça não se dirige aos que enriquecem com a guerra, mas às pessoas que por ela sofrem sem nada ganhar. Desvendando que a guerra é um fato humano, portanto não é fatal, e que se as causas mercantis forem atacadas, pode-se abolir enfim as conseqüências militares, Brecht mostra que com a guerra tudo se degrada (rostos, objetos, afeições), tudo se destrói (os filhos de Mãe Coragem). Mãe Coragem não vê (apenas no fim da primeira parte tem um vislumbre); ela é cega, sofre sem entender, porque acredita na fatalidade da guerra. Ela não vê o que vemos através dela. Nesse sentido o teatro vai operar um desdobramento decisivo. Dessa forma, Brecht leva o público a perceber que ele também está mergulhado numa guerra, que seu tempo lhe impõe de forma variada, e que, como Mãe Coragem, sofre e ignora sua capacidade de cessar esta infelicidade. A peça “Mãe Coragem” revela a maestria realista de Brecht, onde ele cria seres humanos vivos, com uma dialética complexa do bem e do mal.

Brecht temia ser mal compreendido, como já o fora em 1941, quando “*Mãe Coragem e seus filhos*” foi produzida em Zurique e as críticas

sublinharam o aspecto emocional da peça. Mesmo após 1945, ele se perguntava se de fato seus espectadores entendiam suas advertências. Se ele havia conseguido demonstrar a relação entre a guerra e sistema social. Esperava que ao menos o público aprendesse algo com os erros de Mãe Coragem. Pois, para Brecht, fatal era sempre o fracasso em aprender, já que a aprendizagem para ele é o avanço do novo, de um mundo novo, de novas relações humanas, ligadas assim ao tema da mudança. Ele propõe, no jogo de Mãe Coragem, um jogo de arte realista socialista, ele não quer mostrar a valentia de uma mulher em tempo de guerra, e sim o quanto esta e os demais colaboram com o sistema. Através do *gestus* mostra-se a alienação e a cegueira de Mãe Coragem.

Gerd Bornheim chama atenção para dois aspectos no texto de Brecht que são importantes para se compreender a estética brechtiana: a contradição e o heroísmo. Para ele, a figura de Mãe Coragem encarna a contradição, com seu caráter ambíguo, a começar pela sua posição em relação à guerra, ora amaldiçoando-a, ora elogiando-a. Ela é uma mulher dividida entre a mãe e a coragem que busca sustentar sua família na guerra e pela guerra e acaba falida. E a peça mostra o avesso da guerra, a história não oficial, os bastidores, mostrando o povo, os soldados, o cotidiano. Mãe Coragem é o oposto do herói. Neste plano ocorrem momentos heróicos, mas trata-se de atos do cotidiano. Como exemplo, o momento em que Mãe Coragem quer salvar Queijinho, negociando o seu resgate, mas em seguida ela deixa-se seduzir por sua agudeza mercantil e perde assim o filho.

Para Sábado Magaldi (1999), Mãe Coragem foi talvez uma das personagens mais marcantes de Brecht. Uma personagem explosiva, duramente humana. Sem raízes, solta no mundo, não encarando o conceito tradicional de família, pois cada filho seu era de um pai diferente:

“A experiência ensinou-a a tirar proveito das situações, sempre com espírito de defesa contra os que desejam engoli-la. Enrijecida pela visão diária do sofrimento, só a força permite que as camisas postas à venda se transformem em ataduras gratuitas para os feridos” (Magaldi, 1999, p.295).

Segundo Jan Naedle e Peter Thompson (1981) os modelos de “Mãe Coragem e seus filhos” mostram o quanto os pequenos colaboram com os

grandes que os exploram, sendo assim um convite ao espectador a pôr um fim nesta colaboração. Esses modelos são considerados um valioso documento histórico, onde o objetivo de Brecht era de representar a realidade de forma a influenciar nesta realidade. Helene Weigel, ao representar Mãe Coragem, realiza aquilo que Brecht em seus “*Estudos sobre o teatro*” pede ao ator: adote uma posição crítica social frente ao personagem. Que, ao representar, o ator demonstre facilidade, mas na realidade para ele é a superação de uma dificuldade. Ele deve levar o ouvinte, dependendo da classe a que este pertence, a justificar ou repudiar as condições sociais apresentadas por este ator.

Dois momentos fortes, na peça, são a cena da morte de Queijo Suíço, e a morte de Kattrin, fornecidos pelos modelos da peça “Mãe Coragem e seus filhos”. Nestes dois momentos, Helene Weigel permanece dona de si mesma, com uma atuação precisa. Mostrando o essencial sem fazer esforço de interpretação que a faria identificar-se com a personagem. Sobre sua atuação, Jacques Desuché diz:

“Seus atos, em conseqüência, deixaram de ser impulsivos e manifestaram claramente que são decisões, maneiras de eleger: deste modo, Mãe Coragem afoga em sua garganta e em sua boca aberta de par em par o enorme grito que arranca a morte de seu filho Queijinho, este silêncio que rompe com o que se poderia esperar, marca uma distância tomada em relação à emoção, e produz um efeito tão expressivo como um alarido de hiena”. (1966, p. 71)

O jogo de Helene Weigel mostra a contradição, a tensão de Mãe Coragem, ele distancia e mostra. Para Desuché, o efeito que Helene Weigel produz nestas duas cenas é o de mostrar o ponto de cristalização das relações e dos problemas sociais. Mostrando que o que importa é o que a Guerra dos Trinta Anos fez a esta mulher, e não o seu caráter. Ela vigia sua atuação para que sua interpretação seja cheia de movimentos contraditórios. Por exemplo, a “bolsa” de couro que mantém na sua cintura é um elemento chave para a sua atuação. Graças à bolsa, a mãe torna-se mulher de negócios. O simples ato de sacudir a bolsa é o ponto de ruptura entre a mãe e a comerciante - Abrirá ou não sua bolsa para salvar Queijo Suíço da morte? - tornando a atuação de

Helene Weigel dialética, com rupturas e oscilações. Seu gesto é incisivo, preciso, claro e secamente interrompido.

Ao ver o corpo do filho, Queijo Suíço, à sua frente, solta um grito mudo. É o *gestus* como operador de um efeito de estranhamento. É a representação da mãe que não reconhece o próprio filho e que até o último instante barganhou a sua morte. É a atriz mostrando, deixando claro, que Mãe Coragem agiu desta forma, mas poderia ter agido de outra. Ela destaca o seu gesto, assim como o ator chinês, mostrando o seu próprio gesto e nos levando a nomeá-lo e dar-lhe significado. O espectador irá questionar o porquê do grito não soar. O mesmo ocorre na cena de morte de Kattrin, ao pagar os camponeses pelo enterro da filha, Helene Weigel distancia o espectador da emoção através de seus *gestus* de barganha, ao retirar uma das moedas que daria aos camponeses. Dessa forma impede que a emoção entre, ela puxa o espectador para fora, mostrando o caráter comercial de Mãe Coragem. Mãe Coragem é o retrato desta sociedade mesquinha que prima pelo individualismo.

Ao ler Mãe Coragem, entende-se a preocupação de Brecht com relação as suas intenções. E é no palco, através da apresentação dos atores que podemos ver as atitudes sociais contidas em Mãe Coragem. A peça toma a guerra como cenário e, ao invés de dramatizar o conflito, dramatiza o desespero pequeno burguês de Mãe Coragem.



NOTAS:

- 1 Conforme citado por Frederic Ewen, na obra “Bertolt Brecht. Sua vida. Sua arte. Seu tempo”, na página 453.
- 2 Segundo Helmut Fleischer, na obra “Concepção marxista da História” (1978), no marxismo os homens fazem a sua própria história, muitas vezes buscando atingir seus objetivos acabam se opondo uns aos outros. Mas importa que no marxismo “... toda a reflexão da história é elemento de uma práxis transformadora do mundo com vista a um futuro”, p. 105.
- 3 Texto conforme citado por Frederic Ewen, na obra “Bertolt Brecht. Sua vida. Sua arte. Seu tempo” (1951), p. 191.
- 4 Gerd Bornheim: “Brecht: A Estética do Teatro”, pág. 243.
- 5 Jacques Desuché. “La técnica teatral de Bertold Brecht”, p.71

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edições 70. 1970.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal. 1992.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Seigfrid Unseld. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1978.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Completo*. Volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BRONNER, Stephen Eric. *Da teoria crítica e seus teóricos*. Campinas: Papyrus Editora. 1997.
- DESUCHÉ, Jacque. *La técnica teatral de Bertold Brecht*. Barcelona: Ediciones Oikos-tau. 1966.
- EWEN, Frederic. *Bertold Brecht. Sua vida. Sua arte. Seu tempo*. São Paulo: Editora Globo. 1991.
- FLEISCHER, Helmut. *Concepção marxista da história*. Lisboa: Edições 70. 1978.
- JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes. 1999.
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999.
- NAEDLE, Jan. THOMSON, Peter. *Brecht*. Chicago: The University of Chicago Press. 1981.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Vida e obra*. 4ª. Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra. 1991.
- RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.
- TAMBOSI, Orlando. *O declínio do marxismo e a herança hegliana: Lucio Colletti e o debate italiano (1945-1991)*. Florianópolis: Editora da UFSC. 1999.
- WILLETT, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1967.