

### Mãe Coragem: numa perspectiva bakhtiana

Clarice Costa<sup>1</sup> (UnB)

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise crítica sobre o texto dramático “Mãe Coragem”, de Brecht. Neste ensaio serão abordados os seguintes aspectos: o cronotopo, a figura do herói e a carnavalização, sendo estes conceitos caracterizados a partir dos estudos realizados por Mikail Bakhtin, será também apresentado o conceito de distanciamento de Brecht. Silvana Garcia, Anatol Rosenfeld, Susanne Langer, Odette Aslan e Aristóteles formarão o suporte teórico.

**Palavras Chaves:** Teatro, distanciamento, Brecht, Bakhtin

O contexto histórico brechtiano é a Guerra dos Trinta Anos<sup>2</sup>, a história é sobre Anna Fierling, a Mãe Coragem, que explica o porquê de ter recebido esta alcunha:

*“Me chamam de Coragem, Sargento, porque uma vez, para escapar da falência, eu atravessei o fogo da artilharia de Riga, com cinquenta pães na carroça; eles já estavam dando bolor, não havia tempo a perder, e eu não tinha outro jeito.”* (Brecht, p.14)

Esta alocução define a protagonista de uma maneira precisa, ela é uma negociante intrépida, que para não ter prejuízos, arisca a própria vida. Mãe Coragem é uma mulher do povo, falastrona, cômica e inteligente, vive do mascatear; a sua única propriedade é uma carroça, na qual transporta as mercadorias. Como comerciante Anna Fierling consegue transitar entre os regimentos católicos e protestantes, pois na guerra há a necessidade de artigos como: alimentos, vestimentas, medicamentos e armamentos. Em sua companhia estão os filhos: Eilif, Queijinho e Katrin, dois rapazes e uma moça.

A ação dramática se desenrola por 12 anos, ou seja, de 1624 a 1636, período no qual, a heroína segue a rota dos embates bélicos em busca de clientela para os seus produtos. No início, Mãe Coragem se encontra em Dalarne, Baviera, na sequência vai para lugares como: a Polônia, a Morávia, novamente a Baviera, a Itália, e Magdeburgo. O deslocamento não proporciona novos ambientes, mas confirma os anteriores: os campos, as estradas, as cidades sitiadas e os acampamentos dos regimentos beligerantes. Os anos se passam, e a guerra continua, é como se o tempo fosse cíclico, um instrumento formatador das personagens, dando sentido às suas existências. O tempo cênico é um momento incrustado na realidade da peleja, pois se inicia durante a luta e termina antes de sua conclusão, trata-se de uma crônica, um fragmento de um cotidiano, como antecipa o subtítulo da peça. O texto brechtiano não busca alcançar a plenitude do fato histórico, mas por meio dele procura representar uma coletividade e os seus agentes sociais, ambos problematizados a partir de um contexto histórico e cultural.

Para Bakhtin, o cronotopo (Bakhtin, 1992) define o tempo-espaco como um fenômeno artístico-literário, formando um todo, onde o herói se insere e se relaciona com a complexidade da obra estética, possibilitando ao protagonista a objetivação de

---

<sup>1</sup> Clarice Costa é doutoranda no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (TEL/IL/UnB), professora do Departamento de Artes Cênicas (CEN/IdA/UnB). [claricosta@gmail.com](mailto:claricosta@gmail.com)

<sup>2</sup> Guerra dos Trinta Anos. (1618-1648): guerra de caráter político-religioso entre vários Estados europeus e a dinastia dos Habsburgos, a maioria dos confrontos ocorreu em solo alemão e a Alemanha saiu devastada.

sua existência ficcional. Mãe Coragem vivencia sua trajetória pessoal por meio da marcha dos exércitos em sua carroça, os fatos vão se sucedendo à medida que o tempo progride e o seu curso evolui.

Para o teórico russo, o cronotopo tem uma vertente cultural, pois ele fixa o herói em um tempo-espaço revestido de significação dada pelo enredo e pela trama, a partir dos quais as personagens se revelam como sujeitos históricos, sem deixarem de ser ficcionais. No sentido cultural, o tempo-espaço transforma as vivências dos protagonistas num todo compreensivo dentro da realidade da obra literária. Anna Fierling compreende as situações propostas pelo enredo e faz as suas escolhas baseada em uma diretriz que persegue a individualidade em detrimento das soluções coletivas, tal dinâmica reforça os conflitos postos pelo autor.

O cronotopo em “Mãe Coragem” é composto por elementos que denotam movimentos contínuos, entretanto a circulação sempre remete ao similar, ao igual e o tempo é sempre o tempo da guerra, do conflito, sugerindo uma angustiante permanência. O aspecto cultural do cronotopo também é constituído pelas transformações ocorridas na personalidade do herói, a vivência da personagem, a torna um indivíduo modificado por conta do seu percurso ficcional. Ao final da peça passou-se mais de uma década, e Mãe Coragem carrega agora a canga de sua carroça, pois ela se encontra solitária, pois perdeu a sua descendência para a guerra.

Segundo Bakhtin, o herói tem consciência de si, de seus sentimentos, desejos, de suas ações, sendo suscetível às forças que agem sobre ele. Este estudioso entende que tanto o autor como o herói são consciências, porém a consciência do autor é superior ao do herói, pois o primeiro tem a idéia do conjunto da obra de arte, é ele quem sabe de todos os outros personagens. É o autor que conduz o herói da forma mais conveniente para a totalidade da obra literária. Já o herói tem consciência parcial de si mesmo, e de suas ações em relação às demais personagens. Há sempre um descompasso entre o ocorrido e o tempo atual, pois o herói reflete sobre o acontecido, por isto ele é um ser em aberto, um ser inacabado, porque as suas ações não estão concluídas. A este descompasso entre as consciências do herói e do autor, Bakhtin denomina de exotopia, o autor sabe mais da obra do que o herói. O autor criador tem uma visão do todo, já o herói tem consciência apenas de sua voz, do seu discurso na criação estética.

Ao final do texto dramático, Mãe Coragem não sabe que seus três filhos estão mortos, acredita que Eilif ainda vive. Após a morte de Kattrin, a Camponesa pergunta a Anna: *E a senhora agora não tem mais ninguém? Vai para onde?* A resposta é: *eu ainda tenho um filho: Eilif*. A protagonista não sabe que seu primogênito foi executado por saquear e matar camponeses durante um período de trégua. A última fala da heroína é de conformismo enquanto se atrela a canga da carroça: *Espero poder puxar sozinha esta carroça. Acho que vai, quase sem nada dentro... Agora, o jeito é recomeçar tudo outra vez*. (Brecht, 1976, p. 78)

O discurso final da personagem reafirma sua posição pragmática e individualista frente às vicissitudes: continuar viva, obtendo qualquer tipo de vantagem para minimizar os infortúnios. Mãe Coragem também compreende que a guerra tem aspectos políticos amplos que vão além de sua pequenez frente a hierarquia sócio-econômica:

*“... pelo que se ouve os grandes homens falarem, a guerra é feita sempre por tememos a Deus e por tudo que há de bom e bonito. Mas quando a gente vai ver de perto, eles não são tão idiotas assim: fazem a guerra pensando em tirar vantagens. Não fosse assim, a arraia miúda como eu não tinha nada que se meter”*. (Brecht, 1976, 45)

Enquanto a heroína trilha os caminhos da individualidade, Brecht opta por uma posição engajada politicamente. Neste sentido, há uma clara distinção entre o autor e a protagonista, ambos têm visões contraditórias do mundo, agem de modo antagônico em seus universos. Anna Fierling é uma criação estética de Brecht por meio da qual, ele discute esteticamente as questões políticas, neste sentido a exotopia se aproxima do conceito brechtiano de distanciamento (Rosenfeld, 1985), pois ambos são formas de construção da obra estética. O distanciamento só pode ser compreendido a partir de sua inserção no teatro de militância praticado por Brecht.

O teatro operário (Garcia, 1990) se inicia na Europa, nas últimas décadas do século XX, com o intuito de levar diversão ao proletariado, discutindo temas relevantes. O teatro de militância, em seu surgimento, está associado aos partidos comunista e socialista, como uma maneira de fomentar a crítica revolucionária dos operários. Em seus aspectos cênicos é despojado da sofisticação dos elementos teatrais<sup>3</sup>.

Uma forma de teatro engajado é o *Agitprop*, ou seja, propaganda de agitação que foi utilizado pela Revolução Russa após o período da Guerra Civil (1918-1922). As apresentações eram levadas por todo país por meio de trens, caminhões, ônibus e barcos como forma de informar e esclarecer a população sobre o novo governo. Os *Agitprops* se propagam a partir de década de 20/30 para outros países que possuíam um operariado organizado como a Itália, a França, a Inglaterra e Alemanha.

Entre as duas Grandes Guerras Mundiais, o teatro operário se desenvolve de forma concreta, contribuindo para as inovações da cena teatral com encenadores como Piscator e posteriormente com Brecht. Piscator fez uma série de experimentações tecnológicas como as projeções: de texto, de diapositivos, de filmes, uso de praticáveis como cenários e música ao vivo, como parte constituinte do espetáculo teatral.

Essas manipulações de cunho modernista da linguagem teatral estão relacionadas com o advento de encenadores que repensaram a encenação no século XX, como Apia, Craig, e Stanislavski. Estes diretores teatrais não formam uma escola estilística ou movimentos artísticos, pois desenvolvem seus trabalhos de modo isolado, porém suas criações obtiveram como resultado a renovação da cena teatral, um teatro imbuído de teatralidade (Pavis, 2001), ou seja, um teatro que não é uma mera reprodução do texto dramático, superando-o, desvinculando-se do texto dramático.

Trata-se da teatralização do teatro, ou seja, interpretar, criar, demonstrar a partir da cena, com ênfase nos elementos visuais, plásticos, sonoros e semióticos.

Bertolt Brecht se insere neste contexto de rupturas e renovação, contribuindo com experimentações estético-conceituais como o teatro épico, idealizado como antagônico ao teatro dramático. Para o dramaturgo alemão o teatro tradicional impõe ao espectador uma recepção passiva da encenação teatral. Brecht pretende um teatro de mobilização social, revolucionário, diferente do que ele entende ser o teatro aristotélico.

Aristóteles (1973) define o dramático como a representação mimética da ação dos homens, sendo a tragédia a ação dos homens superiores e a comédia a ação dos homens inferiores. Na tragédia, a empatia ou *pathos*, cria uma identificação entre o herói e a audiência, que se identifica com a trajetória do protagonista, vivendo subjetivamente todos os seus percalços. Segundo Aristóteles, a desdita do herói produz na platéia a catarse, ou seja, suas emoções são purgadas pelo terror e piedade que a tragédia pode suscitar ao público.

Ao assistirmos como Antígona se desgraça ao agir de acordo com a lei dos deuses, ficamos horrorizados, ao mesmo tempo em que, lamentamos a sorte de tão doce jovem, mas aprendemos a necessidade de seguirmos a lei dos homens, de sermos

---

<sup>3</sup> Elementos Teatrais: iluminação, cenografia, indumentária, sonoplastia, direção e atuação.

prudentes, a importância da família, e a obediência ao chefe do clã e rei de Tebas, Creonte.

Neste sentido, Albin Lesky (1976) afirma que as tragédias são pedagógicas, pois ensinam aos atenienses como se portarem, ao mesmo que permite que as transgressões e desejos sejam realizados num contexto ficcional e seguro, pois a ordem é rompida e restabelecida com as devidas sanções e punições, deste modo o *status quo* é reafirmado.

Neste aspecto, o herói é o representante de toda uma comunidade e seus valores, não sendo uma voz individual, mas a de um *ethos*, de uma organização social humana. É um coletivo que se organiza segundo os critérios rígidos de ascendência, um indivíduo é um herói porque é o descendente direto de um deus, existe um lugar, um *topoi* para cada um segundo a sua importância sócio-econômica, é o *metron*, uma medida cultural.

Porém, os seres humanos dificilmente cabem nestas descrições. A jovem Antígona deveria se contentar em ser a esposa de seu primo, e ser uma boa mãe e uma esposa submissa, mas ela compreende que deve dar ao seu irmão Polinices, os ritos fúnebres para que ele siga para o Hades. Apesar de Aristóteles afirmar que as mulheres e os escravos não devam ser protagonistas em tragédias por não serem capazes de gestos elevados, Antígone demonstra que a qualidade da ação nobre não é uma questão de gênero, mas de caráter.

Antígona age por princípios piedosos (obediência aos deuses ancestrais) e fraternos (amor aos laços de família), ela sabe o porquê de suas ações e de suas possíveis consequências, mas ela não tem a noção de totalidade ou o alcance de sua realidade ficcional, ela é uma parte do todo. Assim como Mãe Coragem, Antígona é uma protagonista com autonomia, conduz a trama dramática, mas o seu entendimento é parcial, sabe apenas de seus desejos, sentimentos e motivações, não a totalidade da peça teatral.

Diferentemente, da peça de Sófocles, “Mãe Coragem” não busca a empatia do público, ela não se baseia em princípios da verossimilhança e do necessário, ou do gênero elevado, não se baseia na evolução da peripécia, que se conclui com o desfecho. A peça brechtiana se desenvolve a partir do pressuposto de que o teatro deva levar o espectador a refletir sobre a sua realidade e interferir sobre a mesma. Esta premissa conduz Brecht à elaboração do distanciamento ou estranhamento, que seria a dissolução dos elementos de empatia e de catarse na sua dramaturgia, afastando qualquer resquício, que proporcione a ilusão cênica, e por consequência a passividade do público.

Segundo Susanne Langer (1980), a ilusão dramática é formada por realidades que são os eventos, sendo constituídos pelo ato, isto é, por uma resposta humana que pode ser física ou mental e cuja materialização cria, também, uma idéia de tempo, por meio de um momento presente, um agora com um direcionamento para um futuro. Tal fato é relevante para a encenação teatral estabeleça a “tensão em suspensão”, ou seja, crie uma organicidade para a “realidade cênica”.

Um dos fatores fundamentais para a criação dos eventos cênicos é o ritmo: sucessão de gestos, falas, diálogos e ações. Estes elementos constituem uma sequência que forma a “tensão em suspensão”, que é o conflito da peça, a força motriz da estrutura dramática. Isto produz o envolvimento do público com a encenação. Portanto, o ritmo é fundamental na construção da dramaturgia cênica, ele forma a “realidade cênica” que articula os códigos que integram a linguagem teatral. No caso do trágico, a sequência é organizada de modo a provocar a tristeza, o terror e compaixão.

A dramaturgia brechtiana é construída a partir de uma manipulação inovadora dos elementos da ação dramática: os protagonistas podem ser sujeitos de qualidades negativas, a fusão dos gêneros, utilização de canções, quebra do ritmo com inserções de elementos estranhos ou não usuais nas seqüências apresentadas. O distanciamento é composto por elementos da dramaturgia e encenação modernas, constituindo o teatro épico.

Para Anatol Rosenfeld, a introdução de elementos narrativos na dramaturgia remonta a Grécia Antiga, com o coro comentando, narrando, emitindo juízos sobre o episódio apresentado. Na Idade Média, o teatro tem origem na homilia das missas, perpassando pelos textos bíblicos comentados, como pela encenação de passagens bíblicas, até chegar a sua forma mais elevada que é o espetáculo teatral em praça pública, com os três palcos simultâneos. Já o teatro neoclássico é um teatro de forte lirismo com longas falas individuais. Desta forma, Rosenfeld argumenta que o teatro épico brechtiano não renova por apresentar o narrativo à cena, mas sim à forma como isto se dá.

Brecht traz para a cena tipos de caráter dubio, com um passado nebuloso e de atos repreensíveis, são personagens rebaixadas pelas contingências sócio-históricas, econômicas e culturais, que os torna de certa forma grotescos.

Em “Mãe Coragem”, Brecht apresenta suas personagens em um contexto sócio-histórico definido, a Guerra dos Trinta Anos, são sujeitos do baixo estrato social, tentando sobreviver às dificuldades sem grandes filosofias ou posturas heróicas. Sem recursos externos as personagens precisam utilizar o próprio corpo na construção da subsistência. Yvette é uma prostituta, o soldado Eilif, o filho mais velho, domina seus inimigos pela coerção física, Mãe Coragem e seus filhos carregam a canga da carroça; o animal se funde ao humano, que se despe de qualidades superiores, o homem é reduzido à categoria de força motriz, numa metáfora à sua condição de proletário. Os protagonistas são figuras depreciadas e vulgares, próximas de um realismo grotesco ao mesmo tempo em que o humor das situações as remete para uma carnavalização.

Para Bakhtin (1996), a carnavalização é uma forma pela qual a classe subalterna reorganiza, mesmo que de forma temporária, a hierarquia social, sendo constituída por vários aspectos como: a quebra de hierarquia, a inversão dos papéis sociais, a desordem, a linguagem chula, a obscenidade, o ambiente público, o riso e o realismo grotesco.

O universo do texto dramático é o popular, com seus indivíduos de nível sócio-econômico rebaixado, o espaço de convivência e dos acontecimentos é o público e aberto. A organização dramática brechtiana reporta em certa medida à carnavalização bakhtiniana, um exemplo é quando Mãe Coragem tem de mostrar seus documentos ao Sargento:

**“Sargento:** Alto, gentilha! A quem vocês pertencem? (...) Seus documentos .(...)

**Mãe Coragem:** Tudo o que eu tenho de papel é isto, Sargento: um missal de Altötting, inteirinho, para embrulhar pepinos; e um mapa da Morávia, sabe Deus se algum dia ainda vou lá; se não, fica para os gatos; e aqui um atestado de que o meu cavalo branco não tem febre aftosa, pena ele ter morrido, com os quinze florins que ele custou, mas não a mim, graça a Deus. Não é muito papel, hem?

**Sargento:** Está querendo me passar a perna (...) Sabe muito bem que precisa ter uma licença.”. (Brecht, 13)

Sem dúvida, Anna Fierling sabe da necessidade de ter uma documentação, mas ela não tem uma e, em decorrência desta precariedade sócio-econômica, Mãe Coragem desenvolveu uma eloquência retórica como forma para amenizar a fragilidade de sua

situação. Sua linguagem é cômica, longa e repleta de assuntos entrecortados, facilitando a condução do interlocutor por parte da protagonista. Entretanto estas personagens conseguem analisar com clareza sua situação, como podemos observar pelas falas do Capelão, Cozinheiro:

**“Capelão:** *nada de sentimentalismo, 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 ele também deixa a gente com sede, com isso o senhor há de concordar”.*  
(Brecht, p. 37)

Esta clareza de análise de conjuntura se torna chocante, quando o Queijinho, o filho do meio, é capturado por tropas inimigas. Por ser extremante honesto, ele é encarregado de cuidar e proteger o cofre do regimento protestante. Quando o seu regimento é dizimado numa batalha, Queijinho tenta proteger o cofre, mas é capturado, torturado, sentenciado e morto pela tropa inimiga. Durante o desenrolar desta seqüência Mãe Coragem quer pagar o resgate para salvar a vida do filho, porém como uma boa negociante, ela regateia o valor e quando ela se decide por abrir mão de seu único bem, a carroça, a sentença de morte já foi cumprida. Na cena seguinte, soldados do regimento católico mostram a Anna Fierling o corpo torturado de Queijinho, e perguntam se ela o conhece, Mãe Coragem nega com frieza, mesmo quando sabe que seu filho será jogado em uma vala comum.

Brecht elabora “Mãe Coragem” com características cativantes, portanto há uma empatia entre a protagonista e o leitor, todavia as ações da personagem conduzem o olhar do espectador para o desconforto. O paradigma da mãe é destruído pelas atitudes de Anna Fierling. Ela não é uma mãe convencional, e neste aspecto o autor provoca um estranhamento, uma desnaturalização das convenções. Na dramaturgia brechtiana a empatia conduz a novas situações, onde o espectador é obrigado a repensar valores e práticas ancestrais. A exotopia e o distanciamento são instrumentos da criação estética, que tornam a obra de arte mais complexa e maravilhosa.

**Referências Bibliográficas**

- ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo. Perspectiva, 1994.
- ARISTÓTELES. “Poética”. *in Os Pensadores*. São Paulo. Abril Cultural, 1973.
- BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo. Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo. Martins Fontes, 1992.
- BRECHT, Bertolt. “Mãe Coragem” *in Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. Volume 1.
- GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância**. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- LANGER, Susanne. **Sentido e Forma**. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LESKY, Albin. **A tragédia Grega**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Lisboa, Livros RTP.