

PARA UMA COMPARAÇÃO DAS PROTAGONISTAS DE « MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER » DE BERTOLT BRECHT E DE « FRAU FLINZ » DE HELMUT BAIERL *

Quando Helene Weigel, viúva de Brecht e a atriz que desempenhava os papéis de mãe nas peças do dramaturgo, incumbiu Helmut Baierl de produzir um papel para ela ¹, estava dado o impulso decisivo para a feitura da comédia *Frau Flinz*.

Helmut Baierl ² (1926-), que após a fundação da RDA estudara eslavística em Halle (1949-51) e fora professor de língua russa, frequente de 1955 a 1957 o «Instituto de Literatura Johannes R. Becher» em Lípsia, uma instituição criada para fomentar os jovens talentos literários. Tendo iniciado a sua carreira de dramaturgo numa forma modesta com a produção de peças para teatro de amadores, Baierl vem a distinguir-se especialmente em 1953 com um drama que revelou ser um «best-seller»: *Die drei Irrtümer des Sebastian Fünfling*. Do ano seguinte datam *Krach um Bach* e *Gladiolen, ein Tintenfaß und eine bunte Kuh*, de 1956 *Tölpel-Hans und die gelehrten Brüder* e *Der rote Veit*, uma comédia policial para crianças. Qualquer destas peças revela já traços que marcarão o percurso posterior do dramaturgo: o grande empenhamento que demonstra face à política de RDA, bem como uma forte intenção didáctica.

Como resultado da feitura e encenação de *Die Feststellung* (1957), Baierl passa a colaborar no «Berliner Ensemble» ³ como dramaturgo e membro do

* Este texto foi elaborado durante o Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada (1986-88) da Faculdade de Letras de Coimbra, no âmbito do Seminário regido pela Prof.^a Doutora Maria Manuela Gouveia Delille, a quem a autora agradece relevantes sugestões críticas.

¹ Cf. p. ex. *Unser Werkstattgespräch mit Helmut Baierl*, in «Theater der Zeit», 20, H. 1, 1965, p. 4, bem como BAIERL, H. — *Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon. Geschichten*, 3.^a ed., Berlin und Weimar, 1986, p. 13.

² Para indicações biobibliográficas sobre H. Baierl, cf. MÜLLER, Karl-Heinz — *Helmut Baierl*, in «Theater der Zeit», 31, H. 5, 1976, pp. 57-61; WEIN, Margarete — *Studien zum Dramatischen Schaffen Helmut Baierls*, dissertação em Halle, 1977, pp. 1-3, e Apêndice pp. I-VI; MÜLLER-WALDECK, Gunnar — *Helmut Baierl*, in GEERDTS, Hans Jürgen *et alii* — «Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen», vol. 2, Berlin, 1979, pp. 34-44; BAIERL, H.; KÄNDLER, K. (entrevista) — *Interview mit Helmut Baierl*, in «Weimarer Beiträge», 29, H. 5, 1983, pp. 913-926.

³ Agradeço a H. Baierl a amabilidade que teve de responder, em carta de 10.7.88, a algumas perguntas que eu lhe fizera, bem como de me enviar um exemplar de *Die Köpfe...*, ed. cit. Da carta recebida transcrevo o passo referente à sua entrada no «Berliner Ensemble»:

«In den Jahren 1949-50 sammelte sich in der anhaltinischen Stadt Köthen eine Gruppe örtlicher Brechtfans, die Laienspiel machte. Manfred Wekwerth war der Regisseur, Erich Franz,

Partido — a «cabeça política no teatro do Grande Fumador»⁴, como ele próprio se intitula —, aí permanecendo de 1958 até 1967. É nesta segunda fase da sua produção que tem a oportunidade de estudar proximamente, sob a intendência de Helene Weigel, o método e a concepção dramático-teatral de Brecht. Importa desta fase salientar a produção de *Johanna von Döbeln* (embora estreada em 1969, a primeira versão desta comédia data de 1964), e muito especialmente de *Frau Flinz*, comédia escrita de parceria com Manfred Wekwerth e com o colectivo do «Berliner Ensemble». Encenada por M. Wekwerth e P. Palitzsch⁵, teve a sua estreia em 8 de Maio de 1961, e revelou ser um êxito de bilheteira — talvez até hoje o maior do dramaturgo —, fazendo durante anos parte do repertório do «Berliner Ensemble», com H. Weigel no papel da protagonista. Também noutros palcos da RDA foi amiúde representada durante largos anos. Por esta peça H. Baierl foi distinguido com o Prémio Nacional de 2.ª classe,

ein ehemaliger Dreher, der beste Schauspieler. Ich fungierte als Dramaturg und Kritiker, welches letzteres den Vorzug hatte, daß wir selbst bestimmen konnten, was an uns gut, was schlecht sei. Da wir nicht annehmen konnten, Brecht höchstpersönlich würde uns in unserer Stadt zur Premiere seines Stückes «Die Gewehre der Frau Carrar» besuchen, setzten wir ein Inserat auf die Kreisseite der Zeitung «Freiheit», in dem unser Premieretermin gedruckt stand und die sensationelle Meldung, daß Bertolt Brecht zur Premiere herkäme. Dieses Inserat schickten wir nach Berlin an das Berliner Ensemble. Die Antwort kam von Helene Weigel: Brecht könne nicht kommen, aber wir sollten mit der Aufführung nach Berlin fahren und ihm in der Probebühne vorspielen. Das geschah. Brecht kritisierte die Aufführung und engagierte Wekwerth als Regie-Eleven und Erich Franz als Schauspiel-Eleven an das Berliner Ensemble. Das war 1951 im Frühjahr. Für uns Zurückbleibende bestand jetzt die Möglichkeit, immer mal nach Berlin zu fahren, Übernachtung gesichert, und auf Proben zu gehen, die bei Brecht offen waren. Ich studierte damals Slawistik, schrieb Laienspiele, arbeitete bei der Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft, ging 1955 an das Literatur-Institut nach Leipzig, hatte dort eine Laienspielgruppe, die mein Stück «Die Feststellung» spielte, Regisseur Herbert Fischer. Wieder kam es, diesmal ohne Inserat, zu einer Einladung von seiten Helene Weigels, wir fuhren nach Berlin, und Herbert Fischer wurde als Regie-Assistent und ich als Autor engagiert.» («Nos anos de 1949-50 reuniu-se na cidade do «Anhalt» Köthen um grupo de fãs de Brecht locais, que fazia teatro amador. Manfred Wekwerth era o encenador, Erich Franz, um antigo torneiro, era o melhor actor. Eu actuava como dramaturgo e crítico, tendo esta última atribuição a vantagem de podermos nós próprios determinar o que em nós era bom e o que era mau. Como não podíamos pressupor que Brecht em pessoa nos visitaria na nossa cidade para a estreia da sua peça «As Espingardas da Senhora Carrar», publicámos um estrea e a sensacional informação de que Brecht viria à estrea. Enviámos este anúncio para Berlim, para o «Berliner Ensemble». A resposta veio de Helene Weigel: Brecht não podia vir, mas nós deveríamos levar a encenação a Berlim e represená-la para ele no palco experimental. Foi o que sucedeu. Brecht criticou a representação e contratou Wekwerth como aluno de encenação e Erich Franz como aluno de representação no «Berliner Ensemble». Isto foi na Primavera de 1951. Para nós, que ficávamos de lado, existia agora a possibilidade de ir sempre a Berlim, com dormida garantida, e de ir aos ensaios, que com Brecht eram públicos. Nessa altura eu estudava eslavística, escrevia peças para amadores, trabalhava na Sociedade de Amizade Alemã-Soviética, fui em 1955 para o Instituto de Literatura em Lípsia, tinha lá um grupo de amadores que representava a minha peça «A Verificação», encenador era Herbert Fischer. De novo se conseguiu, desta vez sem anúncio, um convite por parte de Helene Weigel, fomos para Berlim e Herbert Fischer foi contratado como assistente de direcção artística e eu como autor»).

⁴ Cf. BAIERL, H. — *Die Köpfe ...*, ed. p. 9: «Im Laufe der Jahre meiner sehr verantwortlichen Tätigkeit als *Politischer Kopf am Theater des Großen Rauchers* und nach einigen recht sauer verdienten, aber unbestreitbaren Erfolgen kam ich zu der Auffassung, daß die Prinzipalin mir für meine qualifizierte Arbeit zuwenig Entgelt gäbe.» (Sublinhado meu).

⁵ Cf. WEKWERTH, Manfred — *Notas de trabalho no Berliner Ensemble*, (tradução de Ana Gaspar et alii), Lisboa, 1981, p. 84.

juntamente com Wekwerth e R. Schelcher, o actor que representou o papel de Weiler ⁶.

O afastamento em 1967 do «Berliner Ensemble» é sentido por Baiertl como uma libertação das pressões do trabalho nesse colectivo e como um reencontro consigo próprio; embora reconheça o papel determinante que a experiência aí adquirida teve no seu percurso como dramaturgo, Baiertl procura novos caminhos nesta terceira fase ⁷. Em entrevista com Karl-Heinz Müller, Baiertl refere-se a esta questão: «Jeder muß seine eigene Wege suchen, große Vorbilder zu überwinden. Kein jüngerer Dramatiker ist an der Gestalt und an dem Schaffen Brechts vorbeigegangen. Jeder mußte Brecht wahrnehmen, bewältigen und sich selbst dabei finden und nicht nur den Brecht» ⁸. («Cada um tem de procurar os seus próprios caminhos para superar grandes modelos. Nenhum dramaturgo mais jovem deixou de atender ao vulto e à produção de Brecht. Cada um tinha de tomar Brecht em consideração, ultrapassá-lo e encontrar-se a si próprio, e não apenas a Brecht»).

Com uma actividade literária intensa e diversificada — a par da produção para o teatro escreve para outros media e publica também textos de prosa curta, de lírica e traduções ⁹ —, Baiertl, que se dedica especialmente ao género da comédia versando em grande parte uma temática da actualidade ou do passado muito recente, é um autor conceituado na RDA: é membro da Academia das Artes e da Direcção da Associação de Escritores da RDA; por duas vezes foi agraciado com o Prémio Nacional (1961 e 1970), um dos mais pretendidos no seu país, foi distinguido com a Medalha de Lenine do Soviete Supremo da União Soviética (1970) e, entre outros, com o Prémio Lessing (1959 e 1976). Algum peso nestas distinções poderá ter tido o facto de ser um autor com uma ideologia de toda a confiança do Partido, tendo até festejado cenicamente a construção do muro de Berlim com a peça *Geschichten vom 13.* (1961, estreia 1962).

Indubitavelmente mais valorizado pela crítica literária do leste do que pela ocidental, verifica-se no entanto a convergência de opiniões quanto ao entrosamento na tradição brechtiana deste autor da segunda geração de dramaturgos da RDA ¹⁰.

⁶ Cf. JOHN, Helmut — *Helmut Baiertls 'Frau Flinz' als 'Gegenentwurf' zu Bertolt Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam», 12, H. 4, 1968, p. 668, 10.ª nota de rodapé.

⁷ Da 3.ª fase referida datam várias outras peças, como: *Der Lange Weg zu Lenin* (1970), *Schlag 13* (1971), ... *stolz auf 18 Stunden* (1973), *Die Lachtaube* (1974).

⁸ BAIERTL, H.; MÜLLER, K.-H. (entrevista) — *Gespräch mit Helmut Baiertl*, in «Theater der Zeit», 31, H. 5, 1976, p. 57.

⁹ Cite-se, sem pretensão de exaustão, a sua colaboração em filmes como *Der große und der kleine Willi* (1967), *Unterwegs zu Lenin* (1970), *Das zweite Leben des F. G. W. Platow* (1973); as traduções de O'Casey *Der Stern wird rot*, *Kikeriki* e de Wischniewski *Kampf im Westen*; o volume de lírica de agitação política *Gereimte Reden* (1976).

¹⁰ Veja-se, a título de exemplo, SCHIEVELBUSCH, Wolfgang — *Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks-Heiner Müller — Hartmut Lange*, Darmstadt und Neuwied, 1974, p. 44; NÄGELE, Rainer — *Brecht und das politische Theater*, in HERMAND, J. (Hrsg.), «Literatur nach 1945 I. Politische und Regionale Aspekte», Wiesbaden, 1979, p. 129; BUHL, Marion — *Zur Brecht-Rezeption des Dramatikers Helmut Baiertl*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm — Pieck — Universität Rostock», 29, 1980, p. 28.

É um facto inegável que o regresso de Brecht a Berlim-Leste (1948) e a fundação do «Berliner Ensemble» (1949) marcam uma nova época na vida teatral da Zona de Ocupação Soviética/RDA ¹¹, até aí e desde 1945 caracterizada por um repertório essencialmente tradicional — autores clássicos como Lessing e modernos como Jean Anouilh, Thornton Wilder, T. S. Eliot ou Tennessee Williams eram os mais representados — e por uma técnica de encenação e representação que seguia o método de Stanislawski. Observado a uma distância histórica, Brecht é sem dúvida a figura que sobressai na vida teatral da Alemanha Oriental, como atesta a influência que exerce nos dramaturgos das gerações seguintes.

Mas não se pode esquecer que Brecht nem sempre foi alvo duma recepção inequivocamente positiva; para tal terá contribuído a reinterpretação harmonizante que o Estado da RDA fez do conceito de dialéctica através da «teoria dos conflitos não antagónicos» ¹². Na perspectiva oficial, a evolução da sociedade socialista deixara de ser uma sequência de contradições e conflitos antagónicos — como aquando da luta de classes dos trabalhadores contra a burguesia —, para se transformar numa evolução harmoniosa para uma situação cada vez melhor. Devido a esta sujeição da dialéctica aos fins da política interna ¹³, as contradições existentes são rapidamente ultrapassáveis, porque «não antagónicas» e portanto aparentes. Brecht não se podia submeter a esta visão harmonizante, e na sua produção posterior a 1948-49 só muito raramente ou de forma fragmentária se reflecte a actualidade da RDA ¹⁴. Por seu lado, a crítica oficial mostrou-se ambivalente em relação às suas encenações, quando não declaradamente negativa. Apesar do apoio estatal que recebeu e das honras de que foi alvo na pátria que elegeira, apesar do grande prestígio internacional que o «Berliner Ensemble» conheceu a partir da representação de *Mutter Courage und ihre Kinder* em Paris e Londres, respectivamente em 1954 e 1956, Brecht era, para os burocratas estatais da cultura da RDA, uma espécie de marginal incómodo: a sua teoria e praxis de teatro épico-dialéctico, que se apoiava num marxismo

¹¹ Para o panorama literário na Zona de Ocupação Soviética e RDA até ao início dos anos 60, cf. HINCK, Walter — *Das moderne Drama in Deutschland*, Göttingen, 1973, pp. 152-166; BATHRICK, David — *Geschichtsbewußtsein als Selbstbewußtsein. Die Literatur un der DDR*, in HERMAND, J. (Hrsg.) — «Literatur nach 1945 ...», pp. 273-303; NÄGELE, Rainer — *art. cit.*, *op. cit.*, pp. 121-132; SCHIEVELBUSCH, W. — *Dramatik in der DDR*, in HINCK, Walter (Hrsg.) — «Handbuch des deutschen Dramas», Düsseldorf, 1980, pp. 482-488; BUDECKE, Wolfram — *Das deutschsprachige Drama seit 1945: Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR*, München, 1981, pp. 243-268; EMMERICH, W. — *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, 2.^a ed., Darmstadt und Neuw, 1984, pp. 34-111.

¹² Cf. SCHIEVELBUSCH — *Dramatik in der DDR*, *op. cit.*, p. 484: «Diese Domestizierung der Dialektik für den innenpolitischen Gebrauch der bestehenden sozialistischen Gesellschaften/Staaten ist bekannt geworden als *Theorie der nichtantagonistischen Widersprüche*.» (Sublinhado meu).

¹³ Cf. nota anterior.

¹⁴ Emmerich afirma a este propósito: «Mit seiner unmittelbaren DRR — Gegenwart hat er (Brecht) sich nur in drei Arbeiten beschäftigt, die freilich nicht auf ausgearbeitete Theaterstücke hinielten, «Herrnburger Berichts», «Katzgraben» — Notate) oder, nicht grundlos, Fragment blieben wie der «Büsching» — Entwurf...» («Ele (Brecht) só se ocupou com o presente imediato da RDA em três trabalhos que não visavam porém peças teatrais acabadas («Relato de Herrnburg, Notas para «Katzgraben»), ou que, não sem razão, permaneceram fragmento, como o projecto «Büsching»...»). Emmerich, *op. cit.*, p. 103.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

crítico, foi observada com relutância e reserva durante toda a sua vida, pois, no dizer de R. Nägele, «entra (...) em contradição com a necessidade de legitimação de um Estado ameaçado em várias frentes»¹⁵.

Num país onde a problemática da legitimidade política se encontrava em primeiro plano até à construção do muro de Berlim, e onde, devido à forte centralização, existe uma relação íntima entre a política cultural oficial e a produção literária, é compreensível que as atenções mais cuidadas do Partido se dirigissem sobretudo para o drama e teatro, pela dimensão política que lhes é inerente. O PSUA (Partido Socialista Unificado da Alemanha), resultado dum socialismo administrativo, «vindo de cima», reclamava crescentemente o papel de condutor. E quando Brecht regressou a Berlim, a política cultural da Zona de Ocupação Soviética, tal como era então formulada, não era grandemente receptiva ao novo teatro brechtiano. Estava ultrapassado o período de euforia do imediato pós-guerra, que unira escritores e intelectuais dos diversos quadrantes ideológicos e das quatro zonas de ocupação. O alvo inicial da reeducação antifascista da população, de que resultara na Zona de Ocupação Soviética uma política cultural com relativa flexibilidade, é substituído gradualmente por controvérsias ideológicas. A política cultural do PSUA torna-se crescentemente agressiva, reflectindo, a par dos graves problemas económicos, a agudização da antinomia política e ideológica entre o Ocidente e o Leste. Esta escalada culmina na «Campanha contra o Formalismo» de 1951: secundando a «estalinização consequente do sistema social da RDA»¹⁶, a obrigatoriedade da doutrina do realismo socialista é prescrita no 5.º Congresso do Comité Central do PSUA. A literatura é oficialmente planeada, fomentando-se em especial temas da actualidade com fim pedagógico, os quais recorriam aos grandes modelos da herança clássica. É uma «revolução cultural de cariz zdanoviano»¹⁷, uma funcionalização da literatura, que declara a modernidade como perniciosa e não aceitável, porque decadente, cosmopolita e formalista — trata-se afinal de uma continuação das velhas querelas estéticas levadas a cabo pelos teóricos marxistas nos anos trinta.

A consequência desta ofensiva político-cultural do PSUA é clara: colocando monoliticamente a arte ao serviço do esclarecimento ideológico e da activação das classes trabalhadoras¹⁸, causa a insatisfação de vários artistas, que sentiam essa concepção como restritiva e antiprodutiva. Entre muitos outros, também Brecht, apesar de toda a actividade que desenvolveu se colocar ao serviço duma cultura antifascista, foi acusado de formalista, devido à sua

¹⁵ Cf. NÄGELE — *Art. cit.*, p. 126: «Brechts dialektisches Konzept des Theaters gerät aber doch zunächst in Widerspruch zum Legitimationsbedürfnis eines von vielen Seiten bedrohten Staates...» (Sublinhado meu).

¹⁶ Cf. BUDECKE, W. — *Op. cit.*, p. 248: «Der politische Inhalt dieser Phase war die konsequente Stalinisierung des Gesellschaftssystems der DDR durch wiederholte Prozesse der Gleichschaltung und der unblutigen 'Säuberung'». (Sublinhado meu).

¹⁷ Cf. BATHRICK, D. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 281: «Die Durchführung des Zweijahresplanes (1948-49) und dann des Fünfjahresplanes (1950-54) auf dem ökonomischen Sektor fand ihre Entsprechung in einer «Kulturrevolution» Shdanovscher Prägung, die zum Kampf gegen Formalismus und Dekadenz aufrief und für eine nationale Literatur in der Tradition der deutschen Klassik eintrat». (Sublinhado meu).

¹⁸ Cf. BUDECKE, W. — *Op. cit.*, p. 248.

concepção dramático-teatral «herética»: as posições teóricas que defendia, em grande parte formuladas em *Kleines Organon für das Theater* (1948, publ. 1949), assim como muitas das encenações que realizou — quer de peças próprias, quer adaptações de clássicos —, levantaram controvérsia e foram vivamente criticadas pelos defensores duma dramaturgia aristotélica de identificação, de acordo com a concepção oficial e dogmática do realismo socialista. Como resultado verificou-se uma certa insularização de Brecht dentro da cena teatral da RDA, que perdurou até 1956¹⁹. Mesmo depois da morte de Estaline em 1953, aquando da proclamação dum «novo rumo» para a política cultural com vista a uma maior liberalização, — o que pouco durou, dados os acontecimentos de 1956 na Polónia e Hungria —, a atitude oficial de reserva para com Brecht não se modificou. No 4.º Congresso de Escritores que se realizou em 1956, pouco antes da sua morte, Brecht, referindo-se às dificuldades enfrentadas, salientava ironicamente a necessidade de se poder dispor dum teatro fixo: «... die Theater der Deutschen Demokratischen Republik gehören (...) zu den wenigen Theatern in Europa, die meine Stücke nicht aufführen. Ich bin also durchaus gezwungen, sie selber aufzuführen...»²⁰ («... os teatros da República Democrática Alemã pertencem (...) aos poucos teatros na Europa que não representam as minhas peças. Sou por isso obrigado a pô-las eu mesmo em cena...»). Apenas depois da morte do dramaturgo, quando este foi oficialmente promovido a um clássico da literatura socialista, as suas peças foram representadas com frequência nos palcos da RDA, fora do «Berliner Ensemble». Mesmo assim, era *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937) que encabeçava as encenações, uma peça não muito apreciada por Brecht, mas entendida pelos opositores como exemplo duma nova dramaturgia aristotélica²¹.

Esta controvérsia na recepção de Brecht, que se agudizou com o debate sobre o formalismo, anunciara-se logo com grande impacto aquando da estreia de *Mutter Courage* na RDA. Ainda durante a guerra a peça fora encenada em Zurique (1941) com Therese Giehse no papel principal, sendo erradamente interpretada na opinião de Brecht, visto o público ter reagido com grande empatia para com a protagonista²². Assim, a representação na RDA era para o dramaturgo uma encenação modelar que se opunha à de Zurique e serviria simultaneamente, testando a sua teoria através das reacções dum público socialista, como base para a discussão sobre a técnica teatral épica conducente a um novo teatro político. Estreada em público a 11 de Janeiro de 1949, foi entusiasticamente recepcionada. Todavia, na crítica literária logo se manifestou a polémica que rodeou Brecht até 1956, decorrente afinal dum debate de fundo

¹⁹ As dificuldades que Brecht conheceu em difundir a sua obra são bem conhecidas. Cf. p. ex. RADDATZ, Fritz J. — *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR*, Frankfurt/Main, 1972, p. 404.

²⁰ *IV. Deutscher Schriftstellerkongreß Januar 1956, Protokoll I. Teil*, Berlin, 1956, p. 156, apud JÄGER, Manfred — *Zur Rezeption des Stückeschreibers Brecht in der DDR*, in ARNOLD, H. Ludwig (Hrsg.) — «Bertolt Brecht I», München, 1972, p. 115.

²¹ Cf. RÜLICHE-WEILER, Käthe — *Die Dramaturgie Brechts*, Berlin, 1966, pp. 83 e 71 s., apud KNOPF, J. — *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart, 1980, p. 154.

²² Cf. BRECHT, Bertolt — *Mutter Courage in zweifacher Art dargestellt*, in MÜLLER Klaus-Detlev (Hrsg.) — «Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'», Frankfurt/Main, 1982, p. 93.

relativo a duas concepções divergentes de teatro ²³: o conflito entre a concepção oficial, dogmática, do realismo socialista, que se apoiava no método de Stanislawski e propagava em especial o herói positivo socialista, e uma concepção experimental, dialéctica, da arte que, salientando as contradições sociais, visava activar intelectualmente o público.

De imediato se defrontaram especialmente F. Erpenbeck, redactor-chefe da revista *Theater der Zeit* e W. Harig, crítico teatral do jornal *Tägliche Rundschau* ²⁴. À tomada de posição negativa de Erpenbeck, de acordo com a política cultural do PSUA, opôs-se Harig com agressividade. A querela foi oficialmente decidida — embora o problema não esgotado — quando se tornou conhecida a posição do PSUA e, indirectamente, das forças de ocupação soviética: assinado por S. Altermann, surge em 12-3-1949 no jornal *Tägliche Rundschau* um artigo onde se toma claramente o partido de Erpenbeck. Referindo que a questão de fundo é uma concepção divergente de realismo, o articulista critica em especial a ausência do herói positivo.

Brecht não participou pessoalmente na polémica, apenas se pronunciando sobre o problema durante um debate com Friedrich Wolf ²⁵. Embora os dois dramaturgos visassem a mesma finalidade — a activação social do público com vista ao socialismo —, na discussão havida de novo se articulam as diferenças constitutivas ²⁶ das duas linhas principais na dramaturgia da RDA, e que decorrerão em paralelo até ao início dos anos setenta.

Assim, se por um lado se constata posteriormente, na sequência directa de Brecht, a corrente experimental dum teatro crítico-dialéctico, por outro regista-se, na senda de Wolf, a existência duma dramaturgia convencional de identificação; crescentemente desenha-se uma terceira tendência, com os chamados dramaturgos «harmonizantes», que se atêm à mundividência oficial

²³ Um marco importante nesta querela foi a Conferência de Stanislawski, que se realizou em Berlim de 17 a 19 de Abril de 1953. Embora Helene Weigel tomasse na sua alocação uma atitude conciliatória, acentuando mais os pontos convergentes dos métodos de Brecht e Stanislawski, o antagonismo radicalizou-se no decorrer da conferência. A aproximação e a influência recíprocas das duas concepções, que Mittenzwei reconhece na praxis teatral da RDA a partir de meados dos anos 50, parece decorrer duma tentativa de harmonização por parte deste crítico — tanto mais que, quer os pontos referidos por Mittenzwei para sustentar a sua tese, quer as posições teóricas de Brecht (embora com uma orientação táctica), não parecem apontar para uma fácil conciliação. Cf. MITTENZWEI, Werner — *Der Methodentreit — Brecht oder Stanislawski?*, in HECHT, Werner (Hrsg.) — «Brechts Theorie des Theaters», Frankfurt/Main, 1986, pp. 257-266, especialmente. Para as posições de Brecht cf. *Stanislawski-Studien*, in BRECHT, B. — «Gesammelte Werke», vol. 16, Frankfurt/Main, 1967, pp. 862-866, especialmente.

²⁴ Para a controvérsia relativa a esta encenação, cf. LUDWIG, Karl-Heinz — *Die Kontroverse über die Berliner Erstaufführung von «Mutter Courage und ihre Kinder»*, in MÜLLER, K.-Detlev (Hrsg.) — *Op. cit.*, pp. 292-302.

²⁵ Cf. BRECHT, B.; WOLF, Fr. — *Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt*, *idem, ibidem*, pp. 88-92.

²⁶ Embora Zipes relative a oposição entre os dois dramaturgos (cf. ZIPES, Jack — *Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf? Zur Tradition des Dramas in der DDR*, in HOHENDAHL, P. U.; HERMINGHOUSE, P. (Hrsg.) — «Literatur und Literaturtheorie in der DDR», Frankfurt/Main, 1976, pp. 191-237), as divergências são marcantes, como se torna evidente desde o início do diálogo através dos modelos a que se reportam: Wolf a Aristóteles, Brecht ao teatro isabelino. Efectivamente seguem caminhos diversos: Wolf pretendendo uma transformação do herói e identificação e catarse por parte do espectador; Brecht visando um herói que apela à crítica e consequente distanciamento do espectador.

proclamada e que fazem um compromisso entre o drama experimental e o convencional socialista, recorrendo também estes à tradição brechtiana.

Helmut Baierl é, na sua produção, um caso paradigmático de inspiração brechtiana. Não é só a obra *Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon*, onde apresenta humorística e ironicamente episódios do seu tempo de actividade no «Berliner Ensemble», que patenteia a nível paratextual uma forte relação de intertextualidade com *Kleines Organon für das Theater*; também parte da produção dramática de Baierl revela — assumidamente — ser resultado duma recepção produtiva de peças brechtianas: *Der Wegweiser* é «uma adaptação simplificada e actual da decisão da Carrar»²⁷; *Die Feststellung* encontra-se dentro da linha das peças didácticas de Brecht, mais concretamente de *Die Maßnahme*²⁸ e *Johanna von Döbeln* recorre ao modelo de *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*²⁹. Também *Frau Flinz*, uma comédia em três actos com prólogo e epílogo, possui um nítido carácter hipertextual em relação a *Mutter Courage und ihre Kinder* apontado unanimemente pela crítica literária, quer ocidental, quer de leste³⁰.

O próprio Baierl se refere explicitamente ao modelo a que recorreu: «Bei dem Gedanken daran, der Weigel eine große Rolle schreiben zu müssen, lag nahe, die Beziehung zu den großen Rollen, die sie schon gespielt hatte, herzustellen, besonders zur Courage. So kam die simple oder naive Überlegung zustande, was wäre denn aus einer Courage geworden, die nicht im Krieg, sondern gegenwärtig im Frieden agiert, und was würde mit ihren Kindern geschehen, wieviel Kinder hat sie und so weiter.»³¹ («Pensar que tinha de escrever um grande papel para a Weigel levou-me a estabelecer a relação com os grandes papéis que ela já representara, sobretudo com a Coragem. Assim surgiu a reflexão simples ou ingénua: no que se teria tornado uma Coragem que não agisse na guerra, mas actualmente na paz, e o que sucederia aos seus filhos, quantos filhos teria, etc.»).

Deste comentário de Baierl decorre com nitidez a transdiegetização a que se procede em *Frau Flinz*, num movimento de aproximação espacial e temporal em relação ao espectador/leitor do seu tempo³². Baierl que, tal como Brecht, concede grande importância à fábula³³, transporta a «história» de

²⁷ Cf. MÜLLER, Karl-Heinz — *H. Baierl*, *loc. cit.*, p. 57: «Auf 12 Druckseiten hat Baierl eine vereinfachte aktuelle Adaption der Carrar-Entscheidung notiert». (Sublinhado meu).

²⁸ Cf. BAILERL, H.; KÄNDLER, K. (entrevista) — *Interview...*, *loc. cit.*, p. 914.

²⁹ Cf. SCHIEVELBUSCH, W. — *Op. cit.*, p. 44.

³⁰ Cf. *supra*, nota 10. Veja-se ainda p. ex. BATHRICK, D. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 296; BUDDECKE, W. — *Op. cit.*, p. 264; NÄGELE, R. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 129; ou WEIN, M. — *Op. cit.*, pp. 54 ss. Da bibliografia crítica consultada, apenas Kühne não refere este parentesco literário evidente. Cf. KÜHNE, Erich — *Mehrschichtigkeit und Vielseitigkeit des Komödienkonflikts*, in «Weimarer Beiträge», 10, H. 2, 1964, pp. 163-183.

³¹ Cf. *supra*, nota 8.

³² Para o conceito de transdiegetização, cf. GENETTE, Gérard — *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982, pp. 341-343.

³³ Quanto ao valor que Brecht atribuía à fábula, cf. *Kleines Organon für das Theater* § 12 e § 65, in BRECHT, B. — «GW 16», pp. 667 e 693. Para Baierl, que acentua a interdependência estrutural das categorias de fábula e de personagem, cf. H. B. — *Wie ist die heutige Wirklichkeit auf dem Theatér darstellbar*, in «Sinn und Form», 18, Sonderh. I, 1966, pp. 738 ss.

Mutter Courage para o passado muito recente da Zona de Ocupação Soviética e primeiros anos da RDA. As duas protagonistas inserem-se deste modo num contexto histórico, político e social totalmente diverso, o que por sua vez se relaciona com o contexto de produção das duas peças.

Mutter Courage foi elaborada em 1938/39. Prevendo a guerra próxima, Brecht desejava avisar os contemporâneos contra falsas esperanças, em especial da pequena burguesia, de lucrar com a guerra³⁴. De acordo com a sua prática de historização, i.é, de estranhamento³⁵, insere Mutter Courage no período da Guerra dos Trinta Anos. Courage vive e age numa situação de guerra plena. É, como refere Jan Knopf, essencialmente uma guerra civil camuflada que opõe os «pequenos» aos «grandes»³⁶, demonstrando com clareza a essência antagonista da estrutura social de que decorre. Comportando o tempo representado apenas doze anos centrais (1924-36) dos trinta que durou a guerra, nem o início nem o final do conflito são apresentados ao espectador. Através desta selecção temporal deliberada, Brecht pretende sublinhar a durabilidade dum situação que, segundo a sua óptica marxista, é apenas a manifestação extrema dum estado «normal» na sociedade de classes. Embora os locais de acção sejam diversos — Mutter Courage percorre grande parte da Europa —, e varie o lado do conflito em que se encontra, a trajectória da protagonista decorre sempre dentro da mesma ordem social errada. Não se vislumbra qualquer evolução sócio-histórica. Para que o espectador o consciencialize, contribuem duas estruturas épicas de comunicação³⁷ — os títulos e as canções —, as quais confluem na acentuação da falta de perspectiva de mudança. De entre os titulares, que incluem o acontecer intracénico num horizonte histórico mais amplo, sobressai o da 11.ª cena³⁸, que refere a tenacidade do conflito. Sobretudo a última canção, retomando o refrão da primeira e apresentando a longevidade da guerra — «.../Der Krieg, er dauert hundert Jahre/...» (MC, 1438) («.../ a guerra, essa dura cem anos/...») —, indica não se ter verificado qualquer mudança, antes uma repetição e intensificação do caos social. Este carácter cíclico³⁹ que enforma a peça e que demonstra a recorrência da guerra na história da humanidade foi aliás sublinhado pelo encenador Brecht através do recurso ao palco giratório.

Por sua vez, de acordo com a referida predilecção de Baiert por temas da actualidade ou do passado muito recente, o espaço e o tempo fictícios da comédia são aproximados do contexto real dos espectadores: a heroína movimenta-se na actual RDA — numa cidadezinha de «Sachsen-Anhalt» e depois no campo — durante o «período de transição para o socialismo». O tempo

³⁴ Cf. BRECHT, B. — Zu «Mutter Courage und ihre Kinder». *Anmerkungen zur Aufführung* 1949, in B. B. — «GW, 17», p. 1138.

³⁵ Cf. BRECHT, B. — *Über experimentelles Theater*, in B. B. — «GW 15», p. 102.

³⁶ Cf. KNOPF, Jan — *Op. cit.*, p. 186.

³⁷ A respeito das estruturas épicas de comunicação, cf. PFISTER, Manfred — *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, 1977, pp. 106-122.

³⁸ Cf. BRECHT, B. — *Mutter Courage und ihre Kinder*, in B. B. — «GW 4», p. 1430. A partir daqui, as citações da peça de Brecht, que se reportam sempre à edição acima referida, serão indicadas pela sigla MC seguida do número da página.

³⁹ Cf. PFISTER, M. — *Op. cit.*, pp. 376-378.

representado, indicado tal como em Brecht através de titulares, estende-se de 14 de Novembro de 1945 a 9 de Julho de 1952⁴⁰. É uma época de paz que, marcada embora por grandes convulsões e dificuldades, conduzirá necessariamente — segundo a visão oficial — a uma situação na qual não haverá qualquer oposição entre a política e os interesses do povo, e na qual a vida será melhor e mais plena. Assim sendo, Baierl, que se confessa abertamente adepto da linha do Partido⁴¹, não tinha, segundo a sua perspectiva, que fazer qualquer aviso contra aquele processo histórico e social; pelo contrário, num período em que as fugas para o Ocidente pertencem ao quotidiano, deseja apresentar cenicamente as vantagens da nova ordem «não antagónica» para o ser individual. Os titulares antepostos aos três actos, apontando para os acontecimentos políticos oficialmente mais importantes daquela fase, devem anunciar a evolução constante da ordem social rumo à construção sistemática do socialismo, proclamada por W. Ulbricht — fora de cena — no final da peça⁴². Para a historiografia oficial, atinge-se o termo da época de transição, a 2.ª Conferência do PSUA marca o início de nova fase.

Deste modo, como resultado da transdiegetização a que procedeu e da diferente ideologia que possui, Baierl opta, contrariamente a Brecht, por uma concepção temporal que obedece ao princípio da progressão linear⁴³. E se *Mutter Courage* começa e termina dentro da desolação duma guerra que ameaça não ter fim, *Frau Flinz* inicia-se com os destroços da guerra, mas acaba com a promessa de terra cultivada e de mais fartura numa cooperativa agrícola.

A transdiegetização operada implica ainda outra alteração. Uma vez que Baierl encara a evolução da RDA de acordo com a mundividência sociopolítica oficial, e dado que, segundo Zipes, no Estado socialista «...a comédia (é) a forma dramática natural do povo e do governo:...»⁴⁴, é legítima a transformação a que se procede dentro do modo dramático — divergindo da crónica brechtiana, *Frau Flinz* é, tal como o próprio autor a classifica, uma comédia.

Estes dois movimentos acarretam necessárias transformações pragmáticas⁴⁵, detectáveis a nível do delineamento das duas heróínas. Se as suas dificuldades e conflitos se inserem em estruturas sociais opostas, se são prota-

⁴⁰ A fonte para as datas precisas não é a comédia. Para a data inicial, cf. WEKWERTH, M.; BAIERL, H. — *Frau Flinz*, in W., M. — «Schriften. Arbeit mit Brecht», Berlin, 1975, p. 159. Para a data final baseei-me na realização da 2.ª Conferência do PSUA.

⁴¹ Cf. BAIERL, H.; KÄNDLER, K. (entrevista) — *Interview...*, loc. cit., pp. 917 s.

⁴² Cf. BAIERL, H. — *Frau Flinz*, in B., H. — «Stücke. Die Feststellung, Frau Flinz, Der Dreizehnte, Johanna von Döbeln», Berlin, 1969, p. 119. A partir daqui, as citações da peça de Baierl, que se reportam sempre à edição acima referida, serão indicadas pela sigla *FF* seguida do número da página.

⁴³ Cf. PFISTER, M. — *Op. cit.*, p. 376. Das diferentes concepções temporais resultam as observações de H. John, que no seu artigo chama a atenção para o estatismo e dinamismo que marcam o contexto sócio-histórico respectivamente de *Mutter Courage* e de *Frau Flinz*. J., H. — *Loc. cit.*, pp. 656-659.

⁴⁴ Cf. ZIPES, Jack D. — *Die Funktion der Frau in den Komödien der DDR. Noch einmal: Brecht und die Folgen*, in PAULSEN, W. (Hrsg.) — «Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert», Heidelberg, 1976, p. 189: «Infolgedessen ist die Komödie die natürliche dramatische Form des Volkes und der Regierung: beide nehmen da an der Überwindung der dekadenten und konterrevolutionären Attitüden teil». (Sublinhado meu).

⁴⁵ Para o conceito de transformação pragmática, cf. GENETTE, G. — *Op. cit.*, p. 360.

gonistas respectivamente duma crónica dramática e duma comédia, terão de ser construídas de forma diversa, apesar do evidente parentesco literário que as une.

Os dois dramaturgos seleccionaram como figuras centrais duas figuras de mãe do mesmo nível etário, ambas chefes de família. Marcadas pelo amor aos filhos, que defendem tenazmente, são elas a grande força na luta pela sobrevivência da família. São ambas figuras populares com uma grande vitalidade e inteligência prática. Enérgicas e trabalhadoras, não se empenham politicamente, revelando-se egoístas e imbuídas de astúcia plebeia — e picaresca ⁴⁶ — na defesa dos seus interesses. Donas dum espírito vivo e humorístico, duma «língua afiada» e de poder de argumentação paradoxal, são corajosas e agressivas nas disputas verbais que travam. Os reflexos imediatos da figura brechtiana em Frau Flinz detectam-se, como nota M. Wein, mesmo a nível de linguagem ⁴⁷: a heroína hipertextual aproxima-se do seu modelo ao recorrer quer a um registo coloquial e popular, por vezes com coloração dialectal, quer à utilização de «esterótipos verbais» ⁴⁸. Embora em situações diferentes, Baiertl utiliza para Martha Flinz uma exclamação também proferida por Courage ⁴⁹ e chega a lançar mão duma frase praticamente idêntica ⁵⁰, dada a atitude de egoísmo individual que caracteriza as duas figuras. Por outro lado, também o insulto obsceno que Kalusa dirige a Frau Flinz nos remete directamente para o hipotexto ⁵¹.

A par destes elementos comuns, há diferenças marcantes no delineamento das duas protagonistas que importa salientar, e detectáveis já a nível da respectiva história prévia. Esta é, quer em Brecht, quer em Baiertl, de dimensão reduzida, pois que o essencial para os dois dramaturgos é o comportamento inter-humano, o gesto social visível ⁵², e não propriamente aspectos psicológicos.

⁴⁶ Quanto ao conceito de picaresco, cf. GUILLÉN, Claudio — *Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken*, in HEIDENREICH, H. (Hrsg.) — «Pikarische Welt. Schriften zum Europäischen Schelmenroman», Darmstadt, 1969, pp. 375-396.

⁴⁷ No seu estudo sobre a produção dramática de Baiertl, no qual as relações que estabelece entre *Mutter Courage* e *Frau Flinz* revelam ser muito atomizadas e pouco conclusivas, Margarete Wein chama a atenção para reflexos directos, a nível de linguagem, da crónica brechtiana na comédia de Baiertl. Cf. WEIN, M. — *Op. cit.*, pp. 153-155.

⁴⁸ Exemplos serão: «(Man muß sich nach der Decke strecken!)» (M C, 1396) («Deus dá a roupa conforme o frio!») / «Jung gefreit, nie gereut, ...» (F F, 10) («Quem cedo noiva pretendeu, nunca se arrependeu, ...»). Para o conceito de estereótipos verbais, cf. LÜGER, H.-H. — *Verbale Stereotype Und Literarische Kommunikation*, in NEUNER, G. (Hrsg.) — «Kulturkontraste im DaF-Unterricht», München, 1986, pp. 129-142.

⁴⁹ «Marandjosef!» (M C, 1411) («Maria, José!») / «Jesmarandjosef.» (F F, 84) («Jesus, Maria, José!»).

⁵⁰ «..., ich muß an mich selber denken.» (M C, 1398) («..., tenho de pensar em mim.») / «Wir müssen an uns selber denken.» (F F, 60) («Temos de pensar em nós»).

⁵¹ Cf. M C, 1396 / F F, 67.

⁵² Cf. BRECHT, B. — *Kleines Organon...* §§ 61 e 63, in B. B. — «GW 16», pp.689-692. Baiertl refere: «Was im Laufe der Jahre für mich als faktisches Substrat zurückblieb von der Brechtschen Theorie (...), so sind das seine Begriffe der 'Haltungen' und des 'Historierens' ...» («O que no decorrer dos anos permaneceu para mim como substrato factual da teoria de Brecht (...) foram os seus conceitos de 'atitudes' e de 'historização' ...»). *Apud* BUHL, M. — *Loc. cit.*, p. 29.

A mãe brechtiana, Anna Fierling, conhecida por Mutter Courage, simultaneamente uma comerciante, tem uma história prévia acidentada e pouco «ortodoxa». Levou, na senda da Courasche de Grimmelshausen, uma vida nómada e aventureira, seguindo os exércitos com o seu carro de vivandeira. Da profissão, que a insere sociologicamente numa pequena burguesia bastante proletarizada, e da coragem — que Mutter Courage des-heroiciza — para ela necessária, resultou o seu nome falante (cf. *MC*, 1351); das deambulações constantes adveio-lhe uma pequena família com origem nada regulamentar: os três filhos têm todos pais diferentes e ocasionais.

Martha Augusta Wilhelmina Flinz tem outra posição social. Apresentando-a na história prévia como camponesa assalariada (cf. *FF*, 60), o autor selecciona como heroína uma representante daqueles que, juntamente com os operários, formarão — segundo a historiografia oficial — a força social decisiva na condução do novo Estado⁵³, o que implicará à partida a possibilidade de um delineamento da figura a uma luz mais eufórica do que o de Mutter Courage. Para tal facto apontam ainda outros momentos da história prévia: além de surgir como uma «Mutter Courage com êxito»⁵⁴, uma vez que conseguiu — com grande inverosimilhança! — evitar a mobilização dos filhos para a guerra (cf. *FF*, 60), também não denota, neste momento, os traços picarescos que marcam Courage. A vida que levou até à sua entrada em cena está em perfeita consonância com o papel tradicional da mulher e com uma estrutura familiar habitual. É uma mãe de família sedentária e sem qualquer sinal de permissividade. Com um papel secundário enquanto o marido foi vivo, o que a distingue é a sua fecundidade, pois que tem cinco filhos varões. Esta nova constelação foi, aliás, sentida por Baiertl como cómica e como elemento importante para o novo género literário⁵⁵.

Também a introdução a nível sintagmático das duas protagonistas é diferente. Mutter Courage é apresentada com grande relevo, pois que é a protagonista do conflito dramático da 1.^a cena. Anunciada primeiro numa situação de «teichoscopia» pelo Engajador, Courage entra em cena logo após o primeiro diálogo expositivo dos dois antagonistas e inserida no seu núcleo familiar, que tem como centro o carro da vivandeira. Apresenta-se a si e aos seus como «Geschäftsleut» (*MC*, 1350) («Gente de negócios»), prosseguindo a sua caracterização através de dois níveis de comunicação: no interno, onde se desenrola primeiro um diálogo com forte componente expositiva — Courage tem que se identificar, bem como aos filhos —, e posteriormente o conflito com os antagonistas; no mediato, com a canção de tom marcial que entoa, e onde tematiza já a essência mercantil da guerra. No jogo e contrajogo desta cena revelam-se traços que caracterizarão a protagonista, como a sua linguagem humorística e agressiva, bem como o facto de não olhar a meios para alcançar os fins pretendidos, i.e, evitar que Eilif seja recrutado como soldado. Mas mais importante parece-me ser o facto de o espectador ter desde já acesso — cénica

⁵³ Cf. JOHN, H. — *Loc. cit.*, p. 662.

⁵⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 662: «Ohne zu einer simplen Heroisierung zu greifen, kann diese Landarbeiterin Flinz in der Vorfabel als eine *erfolgreiche Mutter Courage* vorgestellt werden.» (Sublinhado meu).

⁵⁵ Cf. BAIERTL, H; MÜLLER, K.-H. (entrevista) — *Gespräch ...*, *loc. cit.*, p. 60.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

e textualmente — aos elementos constitutivos da contradição que marcará o «Gestus» de Mutter Courage ao longo do seu percurso: pela presença do carro e dos filhos, pela temática apresentada a nível do estrato dramático e do lírico, a relação contraditória entre o impulso mercantil e o amor maternal⁵⁶ torna-se patente.

Bem diversa revela ser a introdução da heroína hipertextual. Presente desde o início da 1.^a cena, é no entanto uma figura anónima entre a massa de desalojados que constituem o pano de fundo silencioso para o conflito que se desenrola: Weiler, incumbido pelo Partido de encontrar tecto para todos os desalojados recém-chegados, defronta-se com Neumann, uma figura ideologicamente ligada à velha ordem, que se opõe a que a sua casa seja utilizada para tal finalidade. A nível sintagmático, apenas num ponto muito avançado é dada voz a Frau Flinz. Mas mesmo neste momento a protagonista surge numa forma apagada, sem os filhos⁵⁷, diluidamente em quarto lugar entre os desalojados que se apresentam. Parecendo uma figura anódina, o que a distingue é a comicidade do nome, assim como o motivo da maternidade levado ao exagero. A sua pretensão de ter precisamente cinco filhos varões é encarada como uma mentira, desajeitada e ingénuo por Neumann, estúpida por Weiler, uma vez que fez fracassar a sua estratégia burocrática para ocupar a pretendida parte da casa do antagonista. Apelidando-a de «Dußlige Tratsche» (*FF*, 49) («Fala-barato parva»), o que será sentido como cómico pelos espectadores, dado que Martha Flinz se manifestou até este momento com extremo laconismo, Weiler provoca uma reacção inesperada da protagonista. Ao indicar o caminho para sair daquele impasse, esboça-se o conflito com Weiler, o seu antagonista até à 13.^a cena, assim como começa a surgir a verdadeira figura: ingénuo e mordaz, pretendendo apenas defender os seus interesses, acaba por impulsionar involuntariamente a construção do socialismo.

Apesar da responsabilidade que em qualquer texto dramático cabe à introdução da figura central, esta é, a meu ver, e sobretudo se confrontada com a da sua antecessora literária, marcada pela banalidade — não só quanto à comicidade explorada, mas também quanto à estrutura comunicativa, visto não se registar qualquer recurso a estruturas épicas de comunicação.

As duas protagonistas viverão num percurso divergente um conflito, também ele estruturado de forma diversa.

Com falta de capacidade de juízo crítico, a mãe-vivandeira Courage parte de dois pressupostos errados: se por um lado defende a possibilidade de, como comerciante pequeno-burguesa, poder lucrar com o grande negócio que é a guerra, por outro considera poder conciliar nessa situação os seus objectivos de lucro com os interesses de mãe. Vai por livre vontade ao encontro da guerra (cf. *MC*, 1353), e nela colabora activa e gananciosamente através do

⁵⁶ Cf. HINCK, Walter — «Mutter Courage und ihre Kinder»: *Ein kritisches Volksstück*, in HINDERER, Walter (Hrsg.) — «Brechts Dramen. Neue Interpretationen», Stuttgart, 1984, p. 165.

⁵⁷ Os filhos de Frau Flinz são introduzidos na 2.^a cena, numa forma que, para além de explorar a comicidade do imprevisto, demonstra a astúcia da mãe: pretende convencer Neumann que os filhos são especialmente indicados para trabalharem na sua fábrica. Posteriormente, enquanto os filhos de Courage perecem pelas suas características pessoais positivas, os de Frau Flinz têm a possibilidade de as desenvolver sob as novas condições sociais.

seu modo de vida (cf. *MC*, 1356), de acordo com o que parece ser a divisa que a orienta: «..., der Krieg nährt seine Leut besser.» (*MC*, 1409) («..., a guerra sustenta melhor a sua gente»).

Não significa isto que Mutter Courage não tenha experiência e inteligência suficientes para reconhecer a verdadeira dimensão da guerra. Nos diálogos com o Cozinheiro e com o Capelão, por exemplo, é em grande parte pela sua voz e perspectiva plebeia, ora a nível do sistema de comunicação interno, ora ultrapassando-o, que o espectador é repetidamente confrontado com o desmascaramento da guerra e da ideologia oficial que a envolve. Courage reconhece com lucidez a essência mercantil da guerra (cf. p. ex. *MC*, 1375), mas é precisamente isso que a atrai, como faz notar Brecht⁵⁸. Por outro lado, a sua experiência e bom-senso popular levam-na a comentar que é a «arraia miúda» que, duma forma geral, sofre os prejuízos, quer das vitórias, quer das derrotas dos «grandes» (cf. *MC*, 1379). Contudo, verifica-se que, num efeito de estranhamento, Courage desmascara verdades para o público, às quais se fecha a nível do seu próprio destino pessoal⁵⁹. Não tira, da visão subversiva que tem, as ilações que porventura se poderiam esperar — abandonar a atitude de colaboracionista. Como uma figura picaresca, segue o caminho da menor resistência, adapta-se astuciosa e calculisticamente às situações — do que ela própria tem consciência (cf. *MC*, 1394) —, para daí tirar dividendos.

Mas Courage não é apenas a comerciante fixada no lucro. Possui também a dimensão humana de mãe. O seu envolvimento afectivo com os filhos é desenvolvido ao longo da peça, e anuncia-se já através da posição de valor que lhes é atribuída a nível paratextual. A alegria momentânea que sente quando se anuncia a paz é genuína, pois, embora signifique ruína económica, implica que dois filhos sobreviveram à guerra (cf. *MC*, 1411). É também o seu amor maternal por Kattrin — um motivo bem diferente do de Martha Flinz quando se afasta de Onasch (cf. *FF*, 107) —, que a leva a cortar o prosseguimento da ligação com o Cozinheiro, recusando a tentadora oferta de, estabelecendo-se em Utrecht, conseguir uma certa segurança física, económica e emocional (cf. *MC*, 1427).

⁵⁸ Cf. BRECHT, B. — *Anmerkungen zu «Mutter Courage und ihre Kinder», in B. B. — «GW 4», p. 1443.*

⁵⁹ Brecht afirma: «(...) — sie sieht einiges, gegen die Mitte des Stückes zu, am Ende der 6. Szene, und verliert dann die Sicht wieder —, ...» (« (...) — ela vê alguma coisa, mais ou menos a meio da peça, no final da 6.ª cena, mas depois perde outra vez a visão —, ...»), *idem, ibidem*, p. 1443. Curiosamente, Baiert refere o efeito de estranhamento desta cena: «In dem berühmten Stück des Großen Rauchers «Madam Muth und ihre Gören» verfluchte, was sehr positiv ist, die Madam den neunundzwanzigjährigen Krieg, der ihr die Gören raubt, während die Händlerin, die Madam Muth gleichzeitig ist, bei diesem Verfluchen eifrig die Waren abfingert, die sie verkaufen will, was sehr negativ ist und die positive Äußerung relativiert. Großartig! Wer da etwa im Publikum vergessen hatte, daß diese vitale Madam Muth im Stück auch eine abscheuliche Kriegsgewinnlerin war, der bekam es jetzt in einem geballten V-Effekt um die Ohren.» («Na famosa peça do Grande Fumador «Madame Valente e os seus Ganapos» a Madame amaldiçoava, o que é muito positivo, a Guerra dos vinte e nove Anos, que lhe rouba os ganapos, enquanto a comerciante que a Madame Valente é ao mesmo tempo, ao amaldiçoar passa atarefadamente em revista a mercadoria que quer vender, o que é muito negativo e relativa a declaração positiva. Grandioso! Quem no público tivesse porventura esquecido que esta vital Madame Valente também era na peça uma abominável oportunista da guerra, apanhava agora com este efeito de estranhamento concentrado»). BAIERL, H. — *Die Köpfe ...*, ed. cit., p. 10.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

Como observa Hinck com justeza, é da junção dialéctica desta polaridade de interesses como força motriz para o comportamento da protagonista que advém a sua grande contradição e a multidimensionalidade que lhe garantem o interesse do espectador⁶⁰. Courage, não reconhecendo que a conciliação de interesses que pressupusera não existe na realidade — embora estes se interliguem intimamente —, vive um grande conflito insolúvel, no qual se entrecruzam e chocam os seus interesses de mãe e vivandeira. Já no final da 1.^a cena o Sargento articulara com clareza o carácter antagónico dos interesses de Courage — «Will vom Krieg leben/Wird ihm wohl müssen auch was geben» (*MC*, 1360) («Quer da guerra viver, alguma coisa em troca tem de dar») —, e este comentário rimado, sentido como ameaçador pelo público, será repetidamente ilustrado. Cena paradigmática é o núcleo de acção em redor da morte de Schweizerkas, uma peça na peça com grande intensidade dramática, na qual as contradições de Courage são as de mãe-comerciante: se vender o carro, isso significará a impossibilidade de a família subsistir — o lucro é pressuposto para o amor maternal; se o não vender, a execução do filho é certa. Embora «verzweifelt» (*MC*, 1398) («desesperada»), o seu instinto mercantil prevalece e, negociando demasiado tempo (cf. *MC*, 1390), Courage torna-se também culpada da morte de Schweizerkas. Todavia, a culpa recai igualmente sobre a situação sócio-histórica que favorece tal comportamento — a relação dialéctica entre o aspecto privado e o social torna-se evidente. E é fulcral para a recepção da crónica brechtiana que a grande contradição desta figura dialéctica se encontre intrinsecamente interligada com a situação em que se insere, i. é, com condições sociais objectivas, exteriores à personagem. Embora a peça não obedeça à configuração protagonista/antagonista, poder-se-á afirmar, com cautela, que a guerra, na óptica marxista do autor, a manifestação extrema da sociedade de classes, é o verdadeiro antagonista de Courage.

Por seu lado, o conflito que Frau Flinz vive no seu percurso é delineado numa forma mais simplificada. Semelhantemente a Courage, Martha Flinz quer existir na nova ordem social sem «perder» os filhos. Também ela parte dum princípio errado: não tendo evoluído ideologicamente, pressupõe que os seus interesses permanecem incompatíveis com os do Estado socialista, dele procurando proteger os filhos. Todavia, da sua atitude ao longo da comédia decorre que a protagonista não tem a dimensão humana de mãe que se registara em Courage. As suas relações com os filhos, que praticamente não têm individualidade própria, não são muito desenvolvidas, o que já se poderá inferir a partir do título da comédia. Na carta que me enviou, Baierl refere: «...warum nicht «Mutter Flinz»? Klingt nicht! Frau Flinz hat eine Alliteration. Frau betonte auch schon im Titel, daß es sich nicht um eine Genossin handeln würde, was man bei einem Gegenwartsstück vielleicht annehmen würde.» («... porque não «Mãe Flinz»? Não soa bem. Senhora Flinz tem uma aliteração. Senhora acentuava também já no título que não se trataria numa camarada, o que talvez se supusesse numa peça da actualidade»). Sendo os dois argumentos legítimos, do segundo decorre que um factor de grande importância para Baierl

⁶⁰ Cf. HINCK, W. — *Art. cit., op. cit.*, p. 165.

é a atitude política da protagonista. Assim, Martha Flinz é delineada, não tanto como a mãe, mas muito mais como uma figura — cómica — que se opõe à nova autoridade. Conserva a atitude — de que lhe adviera êxito antes de 1945 — de desconfiança astuta e de resistência agressiva para com o sistema, o que, dada a nova situação sócio-histórica, deverá provocar o estranhamento do público socialista.

Contudo, se Mutter Courage era a colaboracionista da guerra que simultaneamente desmontava a sua ideologia para o público, Martha Flinz é a opositora ao regime que o não desmascara, i. é, uma figura completamente inócua para o sistema. Relevante será verificar-se que, dentro da estrutura da comédia, o antagonista de Frau Flinz é Weiler, um representante do novo Estado, tal como o presidente da câmara Elstermann ou o polícia Kalusa, figuras que cometem erros e contra as quais se dirige o bom-senso popular da protagonista. Tal atitude verifica-se por exemplo no final da 3.^a cena do primeiro acto (cf. *FF*, 65-67), ilustrativa da lógica paradoxal que Frau Flinz desenvolve para a sua oposição. Não ficando atrás da protagonista hipotextual quanto a prontidão de resposta, detecta-se no entanto uma argumentação dialéctica banalizada, colocada especialmente ao serviço da comicidade, que não contribui — como sucede na matriz — para, através dum efeito de estranhamento, criar uma maior visão crítica no espectador quanto à ordem social em que ele próprio se insere. Apenas o ocasional antagonista de Frau Flinz é exposto ao riso do público. Numa situação em que procura que os filhos não sejam recrutados para remover destroços em Leuna, ao que estarão condenados dado não possuírem qualquer certificado de trabalho, Frau Flinz envolve-se numa argumentação com Kalusa. O diálogo, que se inicia numa forma inocente — ambos estão de acordo que não seria necessário controlo policial para obrigar as pessoas a trabalho útil se todos tivessem bom-senso —, é depois manipulado por Frau Flinz com vista à sua finalidade pragmática. Lembrando os diálogos de Valentin, a protagonista envolve o polícia de tal forma na sua lógica paradoxal, que este se desconcerta totalmente e vencido, resta-lhe o insulto e abandonar o palco (cf. *FF*, 67).

Mas dentro do dinamismo da comédia, a situação inverte-se imediatamente: à vitória de Frau Flinz segue-se a derrota dentro da própria família. O filho Joseph, tendo sido um ouvinte atento da argumentação da mãe, abandona-a para ir colaborar com o Estado em Leuna — «Du hast mich doch erst drauf gebracht, ...» (*FF*, 68), «Foste tu que me deste a ideia, ...»), observa ele.

É este o modelo a que obedecem as «contradições» da personagem até à peripécia. Ao opor-se à nova autoridade por motivos desprovidos de sentido de responsabilidade colectiva, Frau Flinz impulsiona as transformações sociais, colaborando — comicamente contra sua vontade — na construção do socialismo. Revela assim ser, segundo um comentário retrospectivo de Weiler, «Eine Pasionaria. Natürlich nicht bewußt» (*FF*, 69) («Uma Passionária. Naturalmente de forma não consciente») que, sobretudo como resultado dos encontros repetidos com o antagonista, fomenta a causa pública. Para que a oposição egoísta de Martha Flinz resulte socialmente produtiva, além de cómica para o espectador, tem que se pressupor, como faz Baiertl, a existência objectiva da «grande família

socialista»⁶¹, na qual «... o egoísmo já não está historicamente em contradição com o interesse geral. (...) tudo o que me é útil também será útil à sociedade»⁶². Contudo Frau Flinz, tal como Courage, é uma figura realista que simultaneamente «vê e não vê»: não reconhecendo que existe de facto uma coincidência de interesses, luta — comicamente — contra os seus próprios, e nessa medida «perde» os filhos, que a abandonam sucessivamente para poderem desenvolver as potencialidades que têm, o que apenas será possível seguindo o apelo «irresistível» do Estado.

Ao contrário porém de Courage, cuja grande contradição se liga intimamente à sua posição paradoxal de mãe-vivandeira numa sociedade de classes em guerra, o conflito de Martha Flinz não advém da posição de mãe e desalojada/camponesa no novo Estado. Sendo os seus interesses objectivamente conciliáveis com os de uma nova ordem social apresentada como «não antagónica», não problemática, o conflito da protagonista baierliana resulta apenas numa incapacidade subjectiva de avaliação, que demonstra temporariamente. É assim um conflito aparente, e portanto solucionável — bastará corrigir o problema subjectivo da personagem para que tudo se harmonize. E a dialéctica forçada e banalizada no delineamento do conflito de Frau Flinz, na medida em que a grande contradição do seu modelo é reduzida a um erro subjectivo, torna-se evidente.

O contraponto que se verificou até este momento manter-se-á com consequência no que respeita aos percursos biográficos posteriores das duas protagonistas.

Conservando até final as contradições que a caracterizam e não perdendo nada da sua multidimensionalidade, Courage vive um percurso descendente, no fundo já a partir da execução de Schweizerkas, o mais tardar depois de, na 7.ª cena, ter atingido o auge da sua carreira de vivandeira⁶³. Que o destino de Courage como mãe será descendente, é indiciado com ironia trágica ainda dentro da 1.ª cena, através do «omen» das sortes que deita aos filhos. Mas a decadência que vive é dupla, como mãe e como vivandeira⁶⁴. No final da peça, ao contrário de Frau Flinz, Courage encontra-se completamente só — o Cozinheiro partiu, os três filhos morreram, ela é apenas a vivandeira arruinada que, numa guerra que ameaça não ter fim, se atrela ao carro para prosseguir a sua vida nómada. O «menos-saber» que denota em relação ao público — ignora a morte de Eilif — justificará talvez o seu desejo de continuar na guerra. Mas por outro lado, Courage não quer reconhecer aquilo que a situação cénica torna por demais evidente: que a adesão à guerra significou

⁶¹ Cf. SCHIEVELBUSCH, W. — *Op. cit.*, p. 46: «Die Vorstellung von der 'großen sozialistischen Familie', zu der alle gehören, wenn sie das auch noch nicht wissen, läßt Konflikte und Widersprüche als bloße subjektive Einbildungen erscheinen.»

⁶² Cf. BAIERL, H. — *Auf der Suche nach dem Helden*, in «Sonntag», 44, 1964, p. 5: «Denn der Egoismus steht historisch nicht mehr im Widerspruch mit dem Interesse der Gesamtheit. Unsere Position ist im Grunde so, das (sic) alles, was mir nützt auch der Gesellschaft nützen wird, ist mein Egoismus nur groß genug wie das Anliegen, das uns die Geschichte als Aufgabe gegeben hat.» (Sublinhado meu).

⁶³ Cf. HINCK, W. — *Art. cit.*, *op. cit.*, pp. 164-165.

⁶⁴ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 165.

apenas ruína humana e material. A sua última réplica, estranhante — «Ich muß wieder in Handel kommen» (MC, 1437) («Tenho de voltar ao negócio») —, e em contraponto com a canção final, acentua drasticamente a incorrigibilidade obstinada da protagonista, que até ao desfecho se mantém presa na cegueira de poder lucrar com a guerra. O seu oportunismo mercantil conserva-se intacto, será colaboracionista até ao final. Não se regista qualquer alargamento ou processo de transformação na consciência da protagonista — é, sob este aspecto, uma personagem estática que permanece «objecto»⁶⁵ da história; assim, ao movimento descendente e circular do seu percurso exterior junta-se o circular interior. Apesar de aparentemente avançar, Mutter Courage move-se em círculo.

Brecht opta deste modo por um final aberto: o conflito não é solucionado a nível diegético, não se articula explicitamente qualquer moral, o problema é colocado nas mãos do público, como o dramaturgo afirmou ser sua intenção: «Dem Stückeschreiber obliegt es nicht, die Courage am Ende sehend zu machen (...), ihm kommt es darauf an, daß der Zuschauer sieht.»⁶⁶ («Não compete ao escritor de peças abrir no final os olhos à Coragem (...), importa-lhe é que o espectador veja»).

Baierl opõe ao percurso descendente e ao motivo da incorrigibilidade de Courage a aprendizagem e o percurso ascendente da sua protagonista. Enquanto se opusera ao sistema, a vida de Frau Flinz decorre em linha descendente, o que sucede curiosamente ao longo das mesmas doze cenas que constituem a totalidade da crónica brechtiana. Atinge o ponto mais baixo da sua existência quando, abandonada pelos filhos, isolada da comunidade, fica envelhecida e moribunda. Contudo, a posição ideológica de Baierl não permite que a heroína dum peça que se desenrola em solo socialista fique no final presa no seu erro subjectivo. Schievelbusch chama a atenção para o facto de os dramas «oficiais» harmonizantes construírem conflitos apenas com a intenção de os solucionar⁶⁷. Assim sendo, a comédia emancipa-se do hipotexto, e na 13.^a cena dá-se a peripécia, quando dum visita inesperada do antagonista. Durante «Die Beichte» («A Confissão») de Weiler (cf. FF, 107-112), um longo monólogo de carácter narrativo e reflexivo⁶⁸, Martha Flinz converte-se ao socialismo. A viragem ideológica da protagonista, sinalizada de momento apenas gesticamente — «Frau Flinz greift nach der Lenin-Broschüre» (FF, 112) («A Senhora Flinz lança a mão à brochura de Lenine») —, é clara a partir da 14.^a cena. O texto de Lenine parece ter sido um elixir de vida para a protagonista, fazendo-a ultrapassar a doença e a letargia. O percurso de Frau Flinz torna-se objectiva e subjectivamente ascendente: tendo reconhecido o seu erro — que, de resto, fora muito útil —, rejuvenescida e com maiores

⁶⁵ Cf. BRECHT, B. — *Anmerkungen zu 'Mutter Courage ...'*, op. cit., p. 1443: «Solange die Masse das Objekt der Politik ist, kann sie, was mit ihr geschieht, nicht als einen Versuch, sondern nur als ein Schicksal ansehen; ...» (Sublinhado meu).

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 1443.

⁶⁷ Cf. SCHIEVELBUSCH — *Op. cit.*, p. 43.

⁶⁸ A estratégia de Baierl em não conceder voz a Frau Flinz, além de estar de acordo com a obstinação da protagonista, retira possíveis traços de «pathos» à cena. Que Baierl não está interessado no delineamento de conflitos reais, denota também a forma como o monólogo evolui. Os interesses pessoais de Weiler, que poderiam levar a um conflito interior, não são desenvolvidos nesse sentido.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

possibilidades económicas, evolui rumo ao «happy-end», onde a sua harmonia com o sistema socialista é total. Readquiridas as velhas características de vitalidade, de espírito humorístico e de lógica provocatória, estas são no entanto orientadas em sentido oposto, dado a intenção da protagonista ter sofrido uma modificação radical: enquanto em cenas anteriores provocava transformações sociais contra sua vontade, agora, pela agitação ideológica que faz, «educa» voluntariamente os lavradores com vista à colectivização de terras. A sua ida final para «Wo die Linie gemacht wird» (FF, 118) («Onde a linha é feita») é sinal inequívoco de adesão ao Estado socialista. E a meu ver, a personagem perde nesta cena a comicidade que lhe advinha do espírito de oposição e da discrepância entre as intenções e os resultados. Resta um — eventual — cómico de situação.

Nesta aprendizagem à maneira duma peça edificante («Besserungsstück»), Frau Flinz revela-se como uma figura dinâmica que evolui. Integrando-se e impulsionando conscientemente o socialismo, Martha Flinz, que «perdera» os filhos, «reencontra-os» ao encontrar a grande família socialista — e a felicidade. Realiza-se o que fora anunciado ao prólogo e se mantivera subjacente ao longo da comédia: «..., wie eine Handvoll Leute,/(...)/Vergaßen jenes schlimme Ich — sie sagten Wir.» (FF, 41) («..., como uma mão-cheia de gente/(...)/se esqueceu daquele Eu nocivo — disseram Nós»).

De salientar é, dentro da mundividência da comédia, a função atribuída a Weiler, velho comunista e funcionário do Partido, na viragem ideológica da protagonista. O papel de mentor e condutor conferido àquela personagem/ ao Partido, parece-me por demais revelador da atitude de base de Baiert, que pretende demonstrar, acima de tudo, a identidade de interesses e objectivos do povo e do PSUA, assim como a inevitabilidade da sua aliança. Deste modo, à boa maneira dum drama popular («Volksstück») socialista, não há vencidos nem vencedores⁶⁹ — o percurso e interesses dos dois antigos antagonistas confluem, tornando-se estes, segundo H. Kähler, num «herói duplo»⁷⁰.

Inversamente a Brecht e de acordo com o final tradicional da comédia, não persistem perguntas em aberto. Os conflitos solucionam-se estrategicamente, qualquer indício de tragicidade foi esquecido, a harmonia é total. Também a mensagem política é explícita. Por outras palavras, não existe um verdadeiro efeito de estranhamento, a falta de dialéctica é evidente.

Acresce notar que, opondo à heroína negativa que é Mutter Courage uma heroína positiva que aprende e evolui, Baiert estabelece a ligação com duas outras figuras de mãe-viúva brechtianas⁷¹. Pelagea Wlassowa (*Die Mutter*,

⁶⁹ Cf. PROFITLICH, U. — *Heute sind alle guten Stücke Volksstücke — Zum Begriff des sozialistischen Volksstücks*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 97, 1978, p. 203.

⁷⁰ Esta classificação de KÄHLER, H. — (*Überlegungen zu Komödien von Peter Hacks*, in «Sinn und Form», 1, 1972, pp. 399-422), é referida por M. Wein, *op. cit.*, p. 82: «Hermann Kähler ordnet sie (Flinz und Weiler) deshalb (im Zusammenhang mit einer Untersuchung zu Komödien von Peter Hacks) in die Kategorie literarischer, speziell dramatischer 'Doppel-Helden' ein und sieht Fritz Weiler und Frau Flinz als Personalisierung des Verhältnisses zwischen Partei und Volk an.»

⁷¹ Este parentesco literário é apontado por alguns críticos. Cf. p. ex. HINCK, W. — *Das moderne Drama...*, pp. 163-164; BUHL, M. — *Loc. cit.*, p. 28.

1931-32) e Theresa Carrar (*Die Gewehre der Frau Carrar*, 1937) desistem da sua atitude de defesa e tornam-se sujeitos da história⁷². Mas enquanto em Brecht as duas protagonistas adquirem um papel revolucionário, lutando por uma sociedade melhor, Martha Flinz torna-se numa apologista do sistema estabelecido.

Das dissemelhanças apontadas sob o ponto de vista temático e estrutural no delineamento das duas protagonistas resulta, a nível comunicativo externo, um papel divergente reservado ao espectador.

Brecht concebeu Mutter Courage de forma a activar não a identificação, mas o distanciamento do público e a apelar à sua capacidade de reflexão e crítica. Esta atitude pretendida não exclui o envolvimento emocional ocasional com a figura. É sabido que Brecht, no seu desejo de apelar a todas as capacidades do público, não punha de parte a categoria da emoção⁷³, como atesta a existência de cenas altamente dramáticas. Contudo, o seu efeito no público nunca deverá ser catártico. A atitude final do espectador para com Courage, de quem ora se aproxima, ora se afasta, deve ser de distanciamento crítico.

Para que esta atitude seja uma realidade, Brecht lançou mão de vários recursos: para além de não solucionar a incorrigibilidade de Courage, acentuou até, para a encenação de 1949, os seus traços de maldade⁷⁴; também os diálogos do nível comentador reflexivo, as canções extremamente questionantes na sua relação dialéctica com o estrato dramático, os títulos que abrem um segundo horizonte histórico só acessível ao público, apelam com eficácia ao distanciamento crítico do espectador, para Brecht a única atitude produtiva e a única que implica uma verdadeira fruição artística.

Será o público a completar a crónica através dum trabalho intelectual dialéctico. No seu contrajogo com Courage, é ele que tem de questionar o comportamento da protagonista, condená-la e equacionar — através dos sinais contidos na peça — a solução. Confrontado com a actuação historizada da protagonista, i.é, ligada a determinada época e portanto transitória⁷⁵, o espectador deve concluir que, não sendo também o seu próprio contexto social eterno, porque feito por homens, é necessário transformá-lo. O público tornar-se-á assim, através da participação activa no que vê cenicamente, num agente de mudança.

É notório que Baiert procura transpor para o socialismo o método do teatro brechtiano, como atesta o recurso a diversas estruturas épicas de comunicação. Não concede todavia lugar ao espectador emancipado e crítico que Brecht pressupõe. Já o prólogo dá indicação inequívoca para uma recepção da personagem a uma luz eufórica e Frau Flinz, mesmo nos seus erros, é delineada ao longo da comédia como uma figura susceptível de despertar a simpatia do público socialista. Este — numa fase pretensamente posterior da evolução sócio-histórica —, «sabe» que os erros daquela personagem resultam apenas da obstinação que demonstra em não reconhecer o que para o receptor é

⁷² Cf. BRECHT, B. — *Arbeitsjournal*, 2.º vol., p. 578, lançamento de 11 de Julho de 1951.

⁷³ Cf. BRECHT, B. — *Über eine nichtaristotelische Dramatik* § 3, in B. B — «GW 15», pp. 276-277.

⁷⁴ Cf. BRECHT, B. — *Anmerkungen zu «Mutter Courage...»*, op. cit., pp. 1439-1443.

⁷⁵ Cf. *supra*, nota 35.

evidente. A ironia dramática adveniente do maior grau de informação do público em relação à personagem — recurso frequente, aliás, na comédia — conduz a que o espectador se distancie de Frau Flinz numa atitude de superioridade bem-humorada. Mas mesmo este distanciamento para com a protagonista se perde através da solução harmonizante e inverosímil que a comédia fabrica. No final não é pedida ao público uma recepção qualitativamente nova, antes uma identificação passiva com Frau Flinz.

Ao contrário de Brecht, apenas a figura foi questionada — temporariamente — e não a ordem social. E enquanto Brecht apontava para a necessidade duma transformação social no espaço da realidade do espectador, para Baiert é apenas indispensável uma transformação individual, já realizada no espaço intracénico. O «happy-end», reduzindo-se assim a uma confirmação da justa orientação do PSUA, que legitima, contraria qualquer apelo à actividade crítica do espectador. Este deve, interligando a arte com a realidade, reconhecer que necessário é não intervir na harmonia por fim conseguida.

Interessante será verificar que os espectadores/leitores nem sempre reagiram em conformidade com o pretendido, como atesta a história recepcional das duas figuras.

No caso de Brecht, tal sucedeu quer por incompreensão, quer por não aceitação dos princípios do teatro épico-dialéctico: a par da já referida querela de 1949 na RDA, na qual se lamentava a falta de transformação de protagonista, registam-se, aquando da encenação de Zurique, algumas abordagens de críticos ocidentais ⁷⁶, em que se acentua a tragicidade do destino de Courage, ilibando-a de culpas que na verdade lhe cabem.

Também em relação a Frau Flinz as opiniões se dividem. Não sucede contudo, como se poderia esperar, que as vozes críticas venham apenas de sectores ocidentais. Aqui são de facto múltiplas e uníssonas quanto à valorização negativa da comédia, que referem aliás sempre superficialmente ⁷⁷. Mas também na RDA, após a estreia da peça surge na revista *Theater der Zeit* uma recensão de E.-M. Jäger ⁷⁸ que, opondo-se à opinião positiva de H. Hoffmann e de M. Linzer ⁷⁹, aponta, embora relativando, a fraqueza do terceiro acto e, em especial, da transformação da protagonista. E apesar de nos anos sessenta a tendência global me parecer de aplauso — E. Kühne e H. John encaram o final da comédia como especialmente criador ⁸⁰ e como uma «solução autêntica» ⁸¹ —,

⁷⁶ Cf. DIEBOLD, B. — «Mutter Courage und ihre Kinder». *Uraufführung der dramatischen Chronik von Bertolt Brecht*, bem como THOMMEN, E. — *Eine Uraufführung von Bertolt Brecht*, in MÜLLER, Klaus-Detlev (Hrsg.) — *Op. cit.*, pp. 53-57 e 58-59 respectivamente.

⁷⁷ Cf. p. ex. EMMERICH, W. — *Op. cit.*, pp. 106-107, ou RADDATZ, F. — *Op. cit.*, p. 432.

⁷⁸ Cf. JÄGER, Ellen-Maria — *Ein Gegenwartsstück, Das Massstäbe Setzt*, in «Theater der Zeit», 169, 1961, pp. 10-13.

⁷⁹ Cf. HOFFMANN, Heinz — *Die Kunst Richtig Zu Leben.*, e LINZER, Martin — *Komik-Parteilichkeit-Wirklichkeit*, in «Theater der Zeit», 16, H. 7, 1961, pp. 11-16 e 16-19 respectivamente.

⁸⁰ Cf. KÜHNE, E. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 179.

⁸¹ Cf. JOHN, H. — *Loc. cit.*, p. 663: «Frau Flinz kann mit einer *echten Lösung* abgeschlossen werden, als die zentrale Figur gelernt hat, durch bewußtes Handeln die Probleme, die sich aus der Wirksamkeit neuer nichtantagonistischer Widersprüche ergeben, erfolgreich zu bewältigen.» (Sublinhado meu).

já nos anos setenta se verifica, em parte, uma continuação da atitude de abertura manifestada por E. Jäger: o desfecho da peça é sentido como problemático, referindo por exemplo M. Wein um desajustamento entre o final e o que o antecede ⁸².

Ao longo deste estudo verificou-se que, dentro da função formativa na linha do socialismo que enforma a comédia, a autor do texto segundo procedeu a uma valorização inequívoca da heroína em relação à sua antecessora hipotextual. Frau Flinz é, na visão marxista ortodoxa de Baierl, uma réplica positiva de Mutter Courage, e como tal reconhecida, mais ou menos abertamente, por alguns críticos literários ⁸³.

Constatou-se também que as mudanças de estratégia do hipertexto em relação ao hipotexto, colocando-se ao serviço duma transposição temática ⁸⁴, resultam redutoras a nível da personagem central. A esta heroína positiva de acordo com os cânones do realismo socialista falta toda a dimensão e complexidade da figura brechtiana. Frau Flinz, funcionalizada no universo dramático para ilustrar a «teoria dos conflitos não antagónicos», fica muito aquém do seu modelo; de facto mais negativa do que Courage, é uma figura primitiva e sem consistência, o que corrobora a opinião de Hinck: «Es wird schwer sein, die Komplexität der Brechtschen Figur (...) wieder zu erreichen.» ⁸⁵ («Será difícil alcançar novamente a complexidade da figura brechtiana»).

Apesar do que M. Buhl conclui — «Baierl nutzt erfolgreich die Methode Brechts...» ⁸⁶ («Baierl utiliza com êxito o método de Brecht...») —, talvez o modelo brechtiano seja pouco próprio para um dramaturgo que, embora em teoria adepto da dialéctica, se empenha em não questionar a nova ordem social. O certo é que, dividido entre a necessidade dramática de encontrar conflitos e a posição ideológica de os não querer detectar, Baierl produz uma comédia próxima da dramaturgia tradicional e opõe ao drama popular crítico com dimensão parabólica, que é *Mutter Courage* ⁸⁷, um drama popular harmonizante, apologético e propagandístico.

Permanecendo no âmbito da metáfora culinária utilizada por Brecht — «... der Pudding (beweist) sich beim Essen» ⁸⁸ («A comer é que se prova o pudim») —, *Frau Flinz* revela ser de difícil fruição fora das fronteiras da RDA.

Maria Antónia Gaspar Teixeira

⁸² Cf. WEIN, M. — *Op. cit.*, pp. 103-104. Veja-se, como exemplo, ainda MÜLLER-WALDECK, G. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 40. Contudo, esta tendência não parece ser geral, como atesta a opinião, em 1980, de M. Buhl. Cf. B., M. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 28.

⁸³ Cf., a título de exemplo, JOHN, H. — *Loc. cit.*, p. 655, ou ainda RADDATZ, F. — *Op. cit.*, p. 431: Seine 'Frau Flinz' (...) ist eine legitime 'Weiterung' aus Brechts 'Courage'; (...) — es ist die Verlängerung, die 'positive Courage'. («A sua 'Frau Flinz' (...) é um alargamento legítimo da 'Coragem' de Brecht; (...) — é a continuação, a 'Coragem positiva'»).

⁸⁴ Para o conceito de transposição temática, cf. GENETTE, G. — *Op. cit.*, p. 238.

⁸⁵ HINCK, W. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁶ BUHL, M. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷ Cf. HINCK, W. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 162, *passim*.

⁸⁸ BRECHT, B. — «Katzgraben» — *Notate*, in B. B. — «GW 16», p. 815.