

Teatro
De 19 a 22 Março

A Mãe

De Bertolt Brecht,
com música de Hanns Eisler.
Encenação de Gonçalo Amorim

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest

de boxe: activo, a fumar, a comer, atento e interventivo, no momento presente. E o Deleuze, neste tempo da serpente, das sociedades de controlo (e por isso a Matrix ainda na minha cabeça), pergunta-nos a nós, “geração dos 500 euros”: *O que vos faz servir?*

E então eu pego neste texto sobre a velha toupeira, ainda sobre ela, para tentar a partir dela pensar em novas formas colectivas de teimosia.

Um bocado ao estilo das Ciências Sociais, acho que devemos ter um objecto de estudo e definir um plano de trabalho estabelecendo objectivos e testando hipóteses. O texto - *A Mãe* - serviu então como objecto de estudo (mais do que obrigação ou convenção) e acabou por se nos apresentar como um propulsor de ideias sobre nós, sobre a família, sobre o depender menos dos outros para depender melhor, sobre o mundo e sobre este último século. O espectáculo tem o eco dessa intemporalidade.

Mais do que um encenador, neste processo senti-me como um *produtor-autor*, alguém que permitiu que estes artistas se juntassem, desenvolvessem o seu trabalho e explicitassem as suas inquietações, convocando para isso o seu património pessoal e artístico.

A cada componente do espectáculo (actor, cenário, figurino, luz, vídeo, música...) chamo linha. Cada uma tem um guião específico, mas todas têm ecos e ressonâncias em pelo menos uma das outras, numa combinação harmoniosa de energias, consonâncias e dissonâncias - sem personagens, mas com ideias; brincando ao teatro (também com personagens), ocupando a assembleia, interferindo no espaço público.

Este espectáculo foi construído a

partir destas linhas que se cruzam em palco - linhas que tentam corresponder a uma viagem de emancipação que é a da Pelagea Vlassova, mas que também é a nossa, porque vamos decidindo que os nossos poemas são para escrever agora.

E como somos todos Pelageas Vlassovas, e todos nos completamos em cada momento com o que temos para dar e com o que exigimos receber, queria agradecer a estas velhas toupeiras:

Ana Bigotte Vieira pelo seu dançar de ideias / Rita Abreu pelo seu bom gosto e sobriedade / Ana Limpinho pela sua inesgotável capacidade de trabalho e talento / Maria João Castelo pela sua subtilidade e perspicácia / Pedro Boléo pelo seu brilhantismo e amizade / Vânia Rovisco pela sua loucura e por nos encher de vida / João Paulo Esteves da Silva pela sua enorme disponibilidade / Frederico Lobo pela sua visão certa e inspiradora / Sérgio Milhano pela sua sensibilidade e experiência / José Manuel Rodrigues por ser um homem de teatro com um grande talento / Nuno Tomaz e à sua equipa por nos dar este chão / Rosa Baptista pelo seu traço original e desconcertante / Mafalda Gouveia pela partilha dos sucessos e insucessos / Andreia Carneiro pela sua generosidade / Bruno Bravo pela sua amizade e delicadeza / Carla Galvão pelo seu lado solar e inspirador / Carla Maciel pela sua inesgotável energia e beleza / Carloto Cotta pela sua alma de artista / David Pereira Bastos por todas as suas inquietações e poemas / Mónica Garnel por ter assumido a liderança, e por não parar de nos surpreender - velha toupeira linda e viva, tão

viva, actriz excepcional e mulher inteira / Paula Diogo pela sua calma, e pelo seu fogo interno intenso / Pedro Carmo por ser um actor completo e um homem livre / Raquel Castro pela sua ternura e olhar inteligente, e pela sua loucura que vai aparecendo / Romeu Costa pelo seu estado ainda puro, por estar sempre disponível para recomeçar, pela sua sabedoria e maravilhoso coração / Francisco Frazão pelo seu comprometimento e inteligência

A toda a Culturgest: desde as empregadas de limpeza e do bar, aos seguranças, à produção, à divulgação, ao excelente pessoal de palco, e a todos aqueles que nos ajudaram e não ajudaram a fazer este projecto. Mais uma vez obrigado.

Gonçalo Amorim

Pelagea dança na cozinha do professor



**Tver - Baden-Baden -
Guimarães - Lisboa**

ou

**E se, continuando a debater
estas questões, fôssemos sempre
improvisando?**

“Um espectáculo especialmente indefeso, especialmente exposto, especialmente nosso”³, especialmente divertido de fazer, especialmente arriscado, especialmente experimental, especialmente resultado de um processo que vivemos *mesmo* colectivamente.

À *Mãe* de Gorki, e depois de Brecht, é que agora é nossa, fomos buscar algumas questões:

Pergunta à propriedade
De onde vens tu
E às opiniões
A quem servis?

mas também

— A senhora é uma tirana terrível.
— Sim. Isso temos que ser.

³ Fomos buscar esta frase a Luis Miguel Cintra, “Este espectáculo”, programa de *Primavera Negra*, 1993.

para as tratarmos como as entendemos: questões maiores do que as categorias em que, tratadas como respostas, nos habituámos a vê-las encerradas.

Foi grande o trabalho de as desprendermos dessas categorias.

E também foi pequeno porque foi nosso – foi a nossa maneira de falar-mos do mundo falando de nós, o grupo pequeno *destes que somos*, que não somos outros senão estes: que vivemos estes tempos.

Um grande problema, às vezes, foi a falta de imaginação que tínhamos/temos/que nos é permitido ter, um problema terrível: *não conseguir ser capaz de imaginar a possibilidade de desejar colectivamente outra coisa que não o existente*.

Como se o que existe tivesse sido sempre assim; como se as coisas, à excepção dos produtos e das modas que estão sempre a mudar, as relações entre as coisas, *em traços largos*, fossem para sempre exactamente as mesmas e não pudessem ser de outra maneira.

E, no entanto, este é o *Ano Europeu da Criatividade e Inovação*. Mas, e então, até onde é que podemos ter imaginação? Imaginação de quê, senão de mudar o mundo mudando a vida, de mudar a vida mudando o mundo; se a essa não estamos habituados?

E que imaginação é esta que nos incentivam a ter? É um produto, uma mercadoria? Como é que se vende? E quem é que pode ter imaginação? Para quê? Ao serviço de quem?

E se na Europa se tem imaginação, onde é que se fabricam as coisas? Que imaginação é esta que incentivam assim, tão separada do resto?

E de repente *A Mãe*, pela narrativa

mínima que propõe, pela liberdade que deixa para a sua representação, pelo experimentalismo do espírito com que foi escrita e representada nos anos 30; nos diálogos austeros travados entre novos, velhos, funcionários do Partido (?), desempregados, mulheres e o Professor: trocou-nos as voltas. Pelas questões que nos fez levantar. Não com grandes teorias mas com a astúcia teimosa das dúvidas que vai tendo e das decisões que vai tomando em situações concretas. *Sim, mas*. A banha. Os pepinos. O barulho da impressora. Os copeques. O pão com manteiga.

Sem papas na língua, chamam-se os bois pelos nomes. Diz-se o que está mal. Fala-se de exploradores e de explorados (que, sabemos-lo todos, existem e bem: é preciso voltar a ser capaz de pensar nisso, parece-nos). Da guerra. Do que há que estranhar no que é dado como “natural”, a começar pela família e a acabar no profissionalismo que desumaniza (“militante” como “empresarial”, decidimos achar), ou na fé pela ideologia.

“Temei menos a morte e mais a vida que não satisfaz!”, diz Pelagea às vizinhas que por ela vêm chorar a morte do seu filho.

E as pessoas trocam de lugares, os velhos aprendem, vive-se em colectivo. Quer-se mudar *tudo* em conjunto; está-se disposto a isso sem se saber muito bem como poderão vir a ser as coisas, não se tem um modelo, o programa (achamos nós) não está ainda definido. E, o que achámos mais interessante, no esforço para o fazer, já se está a reinventar outra vida. Onde é que já se viu isto?

— Ramo, peixe, ninho.

— Para quê essas palavras?

— Tem mesmo de ser “ramo, peixe, ninho”? Somos velhos e temos de aprender depressa as palavras de que precisamos! [diz Pelagea ao professor Vessovtchikov] (...)

— Ramo nunca aparece!

Há uma urgência que perpassa toda a peça e que nos contagiou.

Uma urgência de vida fora dos prazos (e no entanto demos connosco a trabalhar com prazos apertadíssimos); uma urgência de falar do que *não pode ser* e no entanto é; uma urgência de *mudar mesmo* e de, para o fazer, ir experimentando – que é a única maneira disso acontecer.

Então fomos experimentando. E nesta experimentação encontrámos um Brecht que, mais do que um autor, foi um material (duro!) e um método, uma espécie de abordagem que tivemos de ir inventando. O que nos levou a nunca querer “montar o texto”: um texto que nas leituras “se punha de pé”, como se saísse da tumba, e falava com uma voz que não era a nossa. Como fazê-lo então falar com a nossa voz, se entre nós e ele se metia todo o século XX com as suas guerras, os seus regimes, as suas desilusões, e o cinismo com que a memória se calafetou para ir conseguindo aceitar o inaceitável e, muitas vezes, até tirar proveito disso?

Não sabíamos então, como não sabemos agora, mas aquilo a que chegámos foi ao que vão ver, ao que nem nós vimos ainda, ao que será aquilo que for o que se fizer em cada noite. E há dias e dias mas não se desiste – não se declara a coisa impossível, não se a torna impen-sável. Tenta-se perceber para se conseguir mudar. Fala-se e experimenta-se

outra vez. Claro que há acordos, combinações, atmosferas, distribuição de tarefas, coisas que têm de ser feitas. Foi por isso – para conseguirmos perceber-nos uns aos outros em cena – que falámos e experimentámos tanto e que chegámos à conclusão de que o caminho passa por continuar a falar e a experimentar, a experimentar e a falar e etc.

É que para uma improvisação correr bem (e isto ainda – e já – não é bem uma improvisação) temos de nos ouvir a nós e aos outros, temos de escutar a sala, de ter atenção aos materiais, de realmente inventar um bocado de vida vivido em colectivo, se, como com este tempo de ensaios decidimos achar, é também disso que se trata.

Ana Bigotte Vieira

Tal como a gralha

Escova o casaco
Escova-o de novo!
Depois de escovado
É um farrapo limpo

Trabalha, trabalha mais
Poupa, reparte melhor
Contas, contas e mais contas!
Sem o copeque
Não podes fazer nada

Nunca chega nem basta
Faças o que faças
Isto está uma merda
E ainda vai piorar
Assim não se aguenta
Será que a gente se safa?

Tal como a gralha que já não consegue
Alimentar as crias
E luta impotente contra o vento e a neve
Sem ver saída se lamenta
Tu também não vês saída
E lamentas-te

Nunca chega nem basta
Faças o que faças
Sabes bem, estás na merda
E ainda vai piorar
Assim não se aguenta
Será que a gente se safa?

Trabalhas em vão sem temer o cansaço
Para mudar o que não muda
Para chegar onde não se chega
Se te falta o copeque, não há trabalho
que valha
Sobre a carne que vos falta hoje na
cozinha
Não é na cozinha que se decide

Nunca chega nem basta
Faça a gente o que faça
Isto está uma merda
E ainda vai piorar
Assim não se aguenta
Será que a gente se safa?

Canção da sopa

Se a sopa se acabar
Como é que te vais defender?
Tens de virar do avesso a cidade
Para teres a tua sopa outra vez
E seres o teu próprio convidado.

Quando tu não encontras trabalho
Como é que te defendes?
Tens de virar do avesso a cidade
Para seres tu o teu próprio patrão
Para teres o trabalho na mão.

Quando alguém se ri de ti
Como é que te vais defender?
Têm de virar do avesso a cidade
Para serem um grande poder
E acaba-se a brincadeira.

Preparação de “como se pode trabalhar com um grupo?” Procurar mudar a não-satisfação

Dar ou acrescentar qualquer coisa aos “utensílios de palco” dos actores para os apoiar na construção daquilo que mais me interessa, a improvisação, para que dentro dela se consiga compor.

Na equipa do Gonçalo Amorim, de que fiz parte, criou-se um espírito de enorme liberdade. Liberdade de trazer e partilhar ideias que – utilizando sempre a improvisação como partida,

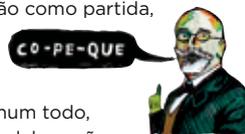
viagem e chegada – se foram construindo num todo, em genuína colaboração.

Senti-me num laboratório do corpo (a composição *do* e *no* espaço), laboratório do grupo (da sua construção e da organização de cada um nele).

Tentar transmitir alicerces que suportem o subir ao palco. E em cena – no momento presente – deixar acontecer um fundir com o trabalho encontrado durante os ensaios.

Agora, para continuar o trabalho, resta-me esperar e perceber o que o público apreende.

Vânia Rovisco



No chão somos da nossa altura e cada um pensa o que quiser. Os que têm sorte descem sempre pelo menos um degrau para sair à rua.

A cenografia de *A Mãe* explora a espacialidade através de formas geométricas simples: a linha e o plano. A construção do cenário parte da abstracção e cria assim um espaço ambíguo: estamos dentro e fora, são os actores que nos transportam para os vários lugares da peça.

A ideia de chão construído surge por oposição à verticalidade inerente às ideologias materializadas em monumentos e estátuas, objectos que nos transmitem uma ideia de leveza, no sentido de ascensão; ou peso, pela sua imponência. No espaço cénico de *A Mãe* a força está na base, no chão, na estrutura da horizontalidade de um hipotético caminho e a verticalidade é trabalhada através da sua fragilidade, linhas finas que não têm fim.

Este é um espaço sem hierarquia, um espaço transitório, um território provisório que tem a duração do tempo do espectáculo. É um lugar que se transforma, se desconstrói para ser outro sem nunca deixar de ser chão, espaço dentro de outro espaço. É esta tensão da territorialidade, que tanto pode ser anulada como acentuada, que se pretende visível.



Rita Abreu



A Música

Hanns Eisler (1898-1962) colaborou intensamente com Brecht no teatro. Para além de *A Mãe*, fizeram juntos *A Decisão*, *Os Cabeças Redondas* e *os Cabeças Pontagudas*, *O Sr. Puntilla e o seu Criado Matti*, *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*, entre outras experiências singulares e radicais de “teatro político”. Eisler fez música para muitos poemas de Brecht. Colaboraram também no cinema (*Kuhle Wampe* ou: *A quem pertence o mundo?*).

“Judeu, pobre, pequeno, sarcástico, polemista” (como dizia Albrecht Betz), o compositor Hanns Eisler foi um dos mais importantes teóricos da música da primeira metade do século XX. Compositor “erudito”, interessou-se cedo pela canção de luta e pela transformação das formas e das funções sociais da música.

A música tem nesta *Mãe* um papel central – interrompe a acção, sintetiza ideias, expande o impacto da obra, acrescenta vibração ao texto de Brecht. É poesia, reflexão e contraponto. Junta e separa. Dá unidade mas não serve nunca

de “narcótico” (como Brecht gostava de dizer). Liga os actores e os músicos em enérgicos coros ou em pequenas canções. Ao mesmo tempo divide, interrompe, exige tomar posição.

É uma música que diz coisas. Tentámos por isso encontrar a voz de cada canção. Depois da difícil tarefa de fazer versões para a língua portuguesa (traduzir as canções) sem trair nem a música nem o texto, fomos aprender a cantá-las, a dar-lhes o tempo e a dinâmica certa. Perante um material rigoroso, poderoso, às vezes complexo, às vezes rígido, arriscámos ainda assim (ou por isso mesmo) o confronto com a improvisação. Com um pianista, algumas percussões e com as vozes e os corpos dos actores, tomámos a liberdade de inventar outros sons que não estavam escritos.

É música presente, em vários sentidos: literalmente, porque os músicos e os cantores estão visíveis em palco e não disfarçados num fosso; porque a música de cena está presente, em directo – é uma das acções do teatro e uma das tarefas dos actores; porque ela actualiza e dá outra dimensão, no espaço cénico, às palavras e às ideias do texto, por meio de processos muito caros a Brecht e a Eisler: a interrupção e a montagem; presente ainda porque há nela uma urgência e uma exigência que ecoa nas luzes e nas sombras da actualidade.

O nosso trabalho foi procurar revelar, com os meios, as técnicas, os músicos e os actores do nosso tempo, a força e o sentido possível desta música. No teatro de Brecht, ela toma posição/posições. São essas posições que é preciso descobrir de novo. Para o teatro que age (e canta) no presente. Mas também,

com tudo o que esta música cheia de esperança deixou em aberto, para *A Mãe* do futuro.

Uma coisa simples, difícil de fazer.

Pedro Boléo

... até hoje

O desafio surgiu numa fase avançada do processo. A proposta era a da criação de uma janela livre e aberta para a actualidade. Num tempo saturado de imagens, o caminho foi o de recorrer a memórias cinematográficas e a imagens acedidas através do baú sem fundo da internet. *A Mãe* e a actualidade, questões e relações similares, novas palavras e desejos de perpétua mudança – do mundo para o lar. O ruído e o excesso das imagens granuladas e de baixa resolução e, ao mesmo tempo, o imaginário de relações e curtas apropriações de objectos fílmicos surgem em contacto entre si, pontuando um diálogo ora paralelo ora convergente com uma reflexão conjunta, livre e despojada, sobre aquilo que nos envolve.

Frederico Lobo

Neve em Guimarães



O espectáculo como produção

-3. Uma guerra entre ricos e pobres

Fazer o projecto para a DGArtes: com muita antecedência perder bastante tempo (compatibilizar isso com os outros trabalhos que vamos tendo) a escrever textos sobre o que ainda não sabemos muito bem como vai ser, nem se vai acontecer: pensar a proposta, estudar Brecht, investigar a história da peça, imaginar cenografia, investigar música. Descobrir coisas fabulosas sobre o que pode vir a ser, se for. Ter ideias, estar entusiasmado. Comprometer-nos a fazer mesmo sem saber se dá. Ver disponibilidade de todos, planejar, preencher formulários. Juntar as nossas vidas num documento com os cv's de todos. Não deixar o prazo passar. Verificar se não falta nada, se não tem erros. Enviar.

Ficar à espera.

Para além da ideia do projecto em si, das descobertas desta altura, uma em particular:

Uma crítica de Carlos Porto ao espectáculo feito em 1977 pela Comuna – Teatro de Pesquisa, que – coisa difícil de

pensar como possível nestes tempos de redução da crítica e de limitação do discurso aos especialistas com a sua ordem especializada de falar – é... um poema.

Palavras para *A Mãe*
de Gorki-Brecht-Comuna

A mãe
passeia pensativa corre, de negro vestida
à volta de um espaço branco,
mundo que ela não entende,
ardósia para as palavras, os gestos, os
pensamentos
gazua da realidade
A mãe
temerosa no seu pequeno mundo
não gosta dos amigos do filho
dos livros do filho
das conversas em segredo do filho
Não gosta da rapariga que visita o filho
dos papéis que a rapariga traz ao filho
Não gosta do polícia que bate à porta
à procura dos papéis que ela, num repente,
mete junto dos seios nus como um filho
indesejado
Primeiro gesto da conquista do mundo (...) ⁴

-2. O Vale do Ave

Tínhamos a ideia de fazer qualquer coisa *com* pessoas do Vale do Ave mais do que *sobre* elas. Estivemos lá com o Adelino Mota, e o Vale do Ave apareceu-nos como um território de precarização máxima da força de trabalho. Ao longo dos últimos anos têm vindo a fechar fábricas umas atrás das outras, em levas sucessivas (primeiro as grandes e agora as familiares). Há muitos edifícios abandonados, muitos espaços desertos, muitos regimes diferentes de emprego (e de dependência): desde a “tradicional” agência de trabalho temporário, ao

⁴ *Diário de Lisboa*, 30/01/1978.

pequeno subsídio de desemprego que se acrescenta com “biscates por fora”, ao empréstimo contraído para comprar o carro ou o electrodoméstico, à presença do homem que vem recrutar gente para ir trabalhar para Espanha ou para o Norte da Europa, às mulheres que em casa costumam pequenos acrescentos para conhecidas marcas têxteis. Como em muitas zonas de grande concentração industrial, o espaço é atravessado por cabos de alta tensão, mas, reparámos nós, os movimentos de quem trabalha (por exemplo, uma única senhora a varrer folhas num complexo gigante) parecem meio absurdos, desintegrada que está a que se percebe ter sido em tempos uma força colectiva de trabalho. E o mesmo (aparentemente) com a capacidade colectiva de reacção. Porque a desintegração do local onde se trabalhava em conjunto, e a desigualdade das maneiras de cada um *ir arranjanado com que ganhar a vida*, tornam muito difícil a consciência da possibilidade colectiva de nomear o problema, e de lhe responder.

Decidimos que, com o tempo e o orçamento que tínhamos, era complicado transportar a equipa para o Vale do Ave o tempo suficiente para realmente fazermos alguma coisa com as pessoas do local. Optámos por utilizar estas nossas experiências nas reflexões que tivemos ao analisar a actualidade do texto, e na produção de algumas imagens vídeo.

-1. Estes que somos nós

A primeira reunião da equipa toda. Somos muitos e há grávidas e crianças na reunião. Calendários, salários, horários: vai ser um tempo inteiro com bastantes *part-times*.

O. (Janeiro: começou!). Neve em Guimarães: se o Pavel não vai à Rússia a Rússia vai ao Pavel

Residência no Centro Cultural Vila Flor (Guimarães). Estamos pela primeira vez todos juntos muitas horas por dia. Vemos o filme *Opening Night* do Cassavetes; vemos as críticas à encenação feita em 1977 pela Comuna; improvisamos sobre excertos de manifestos da Grécia; treinamos as canções com o João Paulo e o Pedro; discutimos o texto do Jean Jourdeuil. Visitamos (por fora) complexos fabris do Vale do Ave. Trabalho de corpo com a Vânia. Decidimos trabalhar cena a cena e levar todas as personagens a sério (se seguimos só a mãe, é uma história tipo Rambo); mostra-se que é possível um desdobramento das personagens e dos tempos históricos. Achamos que vai ser um espectáculo inacabado. Dizemos que gostávamos de trabalhar sem cinismo. Falamos de convicção e de falta dela. Improvisamos. Divertimo-nos. Parece-nos que há um caminho que é dado pelas coisas (e pelas situações) concretas e pelo modo como a mãe lida com elas: *Sim, mas*. No último dia neva, ficamos umas horas bloqueados. *Se o Pavel não vai à Rússia, a Rússia vai ao Pavel*, diz o Carlotto.

1. Os Filmes e os Corpos

Encontramo-nos na sala 3 da Culturgest para trabalharmos oito horas por dia, seis dias por semana. Entre nós circulam textos de *Estudos sobre teatro* de Brecht. Fazemos longas improvisações com a Vânia. Vemos filmes e neles “tipos de corpo” (corpos que pertencem a épocas históricas diferentes), tipos de ambientes (de atmosferas); personagens com determinado tipo de

emoções. De algum modo sentimo-nos a lidar com toda a história do século XX. À *Mãe*, de Pudovkin, vamos buscar aquilo a que chamámos o “corpo do início do século”; ao *Kuhle Wampe*, de Brecht/Dudow, o “corpo dos anos 30”, contemporâneo da escrita da peça; a *La Chinoise*, do Godard, o “corpo dos anos 60”; a *Opening Night*, um corpo extremo de emoções para o qual não precisámos bem uma época histórica; a alguns vídeos de Anna Halprin, pequenos apontamentos para a construção daquele que íamos imaginar como o “corpo do futuro”; e à nossa imaginação (de cada um) aquilo a que entendêsemos chamar “corpo português”. Vão aparecendo adereços e figurinos (num trabalho que depois se vai mantendo constantemente subtil e imperceptível ao longo do processo). Visita-conversa da Vera San Payo de Lemos (sobre Brecht, anos 30, peças didácticas, teatro épico).

2. As visitas que nos ajudam. Textos para casa, discussão na mesa

Começamos a levantar as cenas. Visita do Ricardo Noronha (sobre movimento operário, comunismos, marxismos, partidos, funcionários de partidos, precariedade). Muitas discussões exaustivas sobre o mundo, intercaladas pelo voltar à análise das cenas. Todos muito cansados de estar a trabalhar tantas horas todos juntos. Todos um bocado inseguros e fartos por ainda não se perceber o que se vai fazer. Muito cansaço. Algum humor sardónico sobre estas improvisações “tão fora” e por se estar tantas horas em conjunto a discutir questões nada fáceis, às vezes pesadas. Improvisações com música do Pedro

Boléo. Visita-conversa da Rita Garnel, historiadora, mãe da Mónica (sobre mulheres e movimento operário). Novas improvisações: algumas correm mal, outras mesmo bem.

3. E se fosse uma improvisação?

O Gonçalo avança com a ideia de o espectáculo ser uma improvisação. Espalha-se um certo pânico, um certo entusiasmo, um certo medo. São muitas horas todos juntos, todos a gerir outros trabalhos que também se têm, vive-se a um ritmo que não pode ser (em geral). Trabalhar tantas horas e sempre todos juntos é, de certo modo, uma violência, mas há uma cumplicidade qualquer. Continua-se a trabalhar cena a cena, dissecam-se as temáticas das cenas até ao limite, delas parte-se para conversas cada vez mais gerais sobre o mundo, e a seguir improvisa-se. Lemos o “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controlo” de Gilles Deleuze, mais alguns textos de Walter Benjamin, e discutimos o texto. Aparece proposta de cenário. Percebemos que é urgente o cenário porque, com este método, os actores (valentes) para dar corpo àquilo de que se falou, usam o que está à mão. Começa-se a distribuir texto por necessidade de dividir tarefas (mas todos podem a qualquer momento dizer qualquer texto).

4. Discutir cena a cena, cena a cena, cena a cena e recomeçar. Andar de metro sem pagar

A análise exaustiva cena a cena e conversas intermináveis. *E se os transportes públicos fossem gratuitos? Bolas, agora penso nisso de cada vez que compro um bilhete de metro, e fico confuso!*

Trabalho individual com cada actor (e não cada personagem) para, com o que tem vindo a acontecer nas improvisações, se encontrar uma linha de cada um deles (Vânia e Gonçalo).

5. Viva a Reforma Agrária!

A senhora da limpeza da CGD que vem falar connosco e que diz que sabe o que andamos a fazer. Despede-se de nós: *Viva a Reforma Agrária!*

Chega o vídeo. Reforços. Continuar a discutir as cenas e a improvisar.

6. Texto

Conhecer o texto de trás para a frente. Sabê-lo de cor. Aparecem novas canções. Continuar a improvisar. Ter atenção a não serem sempre os(as) mesmos(as) a limpar a cena, a não haver tarefas que se fazem pesadas. Ensaios corridos de 3 horas em que se tem de passar pelo espectáculo todo, mas as cenas não têm de aparecer por ordem. Mais tarde fazer o mesmo por ordem.

7. Uma sala por reinventar (ou da arquitectura como dominação)

Primeiro ensaio no palco, ainda sem cenário; como fazer a sala nossa, se ela é tão diferente daquilo que andamos a experimentar mas é a que temos? Diz a Raquel: *Quando dermos por isso, o Inverno já passou.*

8. No palco / O público

Um espectáculo que não sabemos bem como vai ser, mas que também tem qualquer coisa de dádiva, pelo menos foi assim que sempre vimos esta parte.

A Mãe (1926)



Kuhle Wampe (1932)



La Chinoise (1967)



La Chinoise (1967)



Opening Night (1978)



The Golden Positions (1971)



Canção do remendo e do casaco

Quando se rompe o casaco
Vocês vêm a correr e dizem:
Isto assim não dá
Temos de combater por todos os meios!
E vão todos contentes ter com os
patrões
Enquanto a gente espera ao frio
E voltam triunfantes
E mostram-nos o que têm para nos dar:
Um pequeno remendo

Bom, é um remendo
Mas onde está o casaco inteiro?

Quando gritamos de fome
Vocês vêm a correr e dizem:
Isto assim não dá
Temos de combater por todos os meios!
E vão todos contentes ter com os
patrões
Enquanto a gente espera com fome
E voltam triunfantes
E mostram-nos o que têm para nos dar:
Uma pequena migalha

Bom, é uma migalha
Mas onde está o pão inteiro?

Nós não queremos só remendos
Queremos o casaco inteiro
Nós não queremos só migalhas
Queremos o pão inteiro
Não queremos só um emprego
Nós queremos a fábrica toda
E o carvão e o minério e o poder na
cidade

Sim, é o que queremos
Mas o que têm para nos dar?

Elogio do comunismo

Ele é sensato, todos o entendem. É tão
simples
Tu não és um explorador, tu podes
entendê-lo
Ele é bom para ti, informa-te acerca dele
Os estúpidos chamam-lhe estúpido e os
porcos chamam-lhe porco
Ele é contra a porcaria e contra a
estupidez
Os exploradores chamam-lhe crime
Mas nós sabemos:
Que é o fim dos crimes deles
Não é loucura, mas sim
O fim da loucura
Não é o caos
Mas sim a ordem
A coisa simples
difícil de fazer

As sociedades de controlo

Foucault situou as *sociedades disciplinares* nos séculos XVIII e XIX; atingem o seu apogeu no começo do século XX. Procedem à organização dos grandes meios de encerramento. O indivíduo não pára de passar de um meio fechado para outro, tendo cada um deles as suas leis: primeiro a família, depois a escola (“já não estás em família”), depois o quartel (“já não estás na escola”), depois a fábrica, de tempos a tempos o hospital, eventualmente a prisão que é o meio de encerramento por excelência. É a prisão que serve de modelo analógico: a heroína de *Europa 57* pode exclamar quando vê operários “pensei ver condenados...” (...)

Estamos numa crise generalizada de todos os meios de encerramento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. A família é um “interior”, em crise como qualquer outro interior, escolar, profissional, etc. Os ministros competentes não têm parado de anunciar reformas supostamente necessárias. Reformar a escola, reformar a indústria, o hospital, as forças armadas, a prisão; mas toda a gente sabe que estas instituições estão a acabar, a mais longo ou mais curto prazo. Trata-se apenas de gerir a sua agonia e de ocupar as pessoas, até à instalação das novas forças que batem já à porta. São as *sociedades de controlo* que estão em vias de substituir as sociedades disciplinares. (...)

Vemo-lo bem na questão dos salários: a fábrica era um corpo que levava as suas forças interiores a um ponto de equilíbrio, o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para

os salários; mas, numa sociedade de controlo, a empresa substituiu a fábrica, e uma empresa é uma alma, um gás. A fábrica conhecia decerto já o sistema dos prémios, mas a empresa esforça-se mais profundamente por impor uma modulação de cada salário, em estados de perpétua meta-estabilidade que passam por *challenges*, concursos e colóquios extremamente cómicos. Se os jogos televisivos mais idiotas têm tanto sucesso, é porque exprimem adequadamente a situação da empresa. A fábrica constituía os indivíduos em corpo, em duplo benefício do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa não pára de introduzir uma rivalidade inexpiable como sã emulação, excelente motivação que opõe os indivíduos entre si e atravessa cada um deles, dividindo-o em si próprio. O princípio modulador do “salário por mérito” não deixa de tentar a própria Educação Nacional: com efeito, tal como a empresa substitui a fábrica, a *formação permanente* tende a substituir a *escola*, e o controlo contínuo a substituir o exame. O que é o meio mais seguro de entregar a escola à empresa.

Nas sociedades de disciplina, não se parava de recomeçar (da escola ao quartel, do quartel à fábrica), enquanto nas sociedades de controlo nunca nada acaba (...). As sociedades disciplinares têm dois pólos: a assinatura que indica o *indivíduo*, e o número ou a matrícula que indica a sua posição numa *massa*. É que as disciplinas nunca viram incompatibilidade entre as duas coisas, e é ao mesmo tempo que o poder é massificante e individuante, quer dizer: constitui em corpo aqueles sobre os quais se exerce

e molda a individualidade de cada membro do corpo (...). Nas sociedades de controlo, pelo contrário, o essencial já não é uma assinatura nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma *palavra-passe*, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por *palavras de ordem* (tanto do ponto de vista da integração como da resistência). A linguagem digital do controlo é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a recusa do acesso. Já não estamos perante o par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “*individuais*”, e as massas, amostras, dados, mercados ou “*bancos*”. Talvez seja o dinheiro que melhor exprime a distinção das duas sociedades, uma vez que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas segundo moldes que continham ouro como número-padrão, ao passo que o controlo remete para trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes moedas-amostra. A velha toupeira monetária é o animal dos meios de encerramento, mas a serpente é o das sociedades de controlo. Passámos de um animal a outro, da toupeira à serpente, no regime em que vivemos, mas também na nossa maneira de viver e nas nossas relações com outrem. (...)

[N]a situação actual, o capitalismo já não se orienta para a produção, que relega muitas vezes para a periferia do Terceiro Mundo, até mesmo sob as formas complexas do têxtil, da metalurgia ou do petróleo. É um capitalismo de sobreprodução. Já não compra matérias-primas e já não vende produtos acabados: compra os produtos acabados, ou monta peças separadas. O que quer vender são serviços, e o

que quer comprar são acções. Já não é um capitalismo da produção, mas do produto, quer dizer para a venda ou para o mercado. Por isso é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu o seu lugar à empresa. A família, a escola, as forças armadas, a fábrica já não são meios analógicos distintos que convergem num proprietário, Estado ou potência privada, mas as figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que já não tem senão gestores. A própria arte deixou os meios fechados para entrar nos circuitos abertos da banca. (...) O *marketing* é agora o instrumento do controlo social, e forma a raça impudente dos nossos senhores. O controlo é a curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, enquanto a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem já não é o homem encerrado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve por constante a extrema miséria de três quartas partes da humanidade, demasiado pobres para a dívida, demasiado numerosas para o encerramento: o controlo não terá somente de enfrentar as dissipações de fronteiras, mas as explosões dos bairros de lata ou dos guetos.

(...)

Uma das questões mais importantes diria respeito à inaptidão dos sindicatos: ligados ao longo de toda a sua história à luta contra as disciplinas ou nos meios de encerramento, poderão adaptar-se ou darão lugar a novas formas de resistência contra as sociedades de controlo? Poderemos já discernir esboços dessas formas por vir, capazes de se oporem às alegrias do *marketing*? Há muitos jovens que estranhamente reclamam ser “moti-

vados”, requerem estágios e formação permanente; é a eles que compete des-cobrir aquilo que os fazem servir, como os mais velhos descobriram não sem dificuldades a finalidade das disciplinas. Os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que os buracos de um túnel de toupeira.

Gilles Deleuze

“*Post-scriptum* sobre as sociedades de controlo” (1990) in *Conversações*, Lisboa, Fim de Século, 2003

Elogio da aprendizagem

É fácil aprender

Quando chega o momento

Nunca é tarde

Aprende o ABC

Não chega mas

Tens de o aprender

Não percas o alento

Começa! Tens de saber tudo

Tens de assumir a liderança

Aprende tu no asilo!

Aprende tu na prisão!

Aprende mulher na cozinha

Aprende sexagenária

Tens de assumir a liderança!

Tens de ir à escola, sem abrigo

Procura o saber tu que tens frio

Faminto pega no livro – ele é uma arma

Não tenhas medo de perguntar,
camarada!

Não te deixes enganar, vê tu mesmo!

Se não és tu quem sabe, não sabes

Vê bem a conta, és tu que pagas

Põe o dedo em cada parcela

Pergunta: Como veio aqui parar?

Tens de assumir a liderança

Elogio do revolucionário

Muitos são demais

Queremos vê-los pelas costas

Mas quando ele não está – faz falta!

Ele anda a organizar

A luta pelo tostão

Pela água do chá

E o poder na cidade

Pergunta à propriedade

De onde vens tu?

E às opiniões:

A quem servis?

Se todos se calam, sempre

Aí é que ele fala

E onde reina a opressão

E o destino é conversa

Chama os bois pelos nomes

Quando ele se senta à mesa

Senta-se a insatisfação

Sabe mal a comida

E o quarto fica apertado

Para onde o escorraçam

Lá chega a revolta

E quando ele é expulso

Fica a inquietação

2. De outras vezes

A Mãe, Vida da Revolucionária Pelagea Vlassova, de Tver (breve contextualização)

A forma das peças didácticas é rigorosa, mas só para que seja mais fácil introduzir partes inventadas pelos próprios e de carácter actual. Ao estilo de representação aplicam-se as instruções do *teatro épico*. O estudo do efeito de estranhamento é imprescindível.⁵

Bertolt Brecht, teatro épico, peças didácticas (“para ver” e “para fazer”)

Bertolt Brecht nasceu em Augsburg em 1898. Tendo sido destacado, enquanto estudante de medicina, para participar na I Guerra Mundial, abandona os estudos pouco depois da guerra. Em 1922, escreve *Tambores na Noite*, peça que ganha o prémio Kleist e o transporta para Berlim, onde trabalha como dramaturgista no Deutsches Theater e onde mais tarde vem a ser colaborador de Erwin Piscator, experiência fundamental na sua formação.

A vida quotidiana na Alemanha pós I Guerra Mundial, onde, sobretudo a partir dos anos 20, se agravavam os problemas políticos e sociais que darão origem à ascensão do nazismo mas

⁵ Bertolt Brecht, “Zur Theorie des Lehstücks” in *Gesammelte Werke 17. Schriften zum Theater 3* [trad. Vera San Payo de Lemos], Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, pp. 1024-1025.

onde, simultaneamente, se faz sentir um intenso experimentalismo social e artístico (fervilhando estruturas associativas operárias, clubes de leitura, bandas de música, grupos de teatro amador, coros e actividades desportivas⁶), tem uma importância fundamental na obra de Brecht. Muitos dos seus trabalhos, com particular destaque para aqueles que se apresentam sob a designação de peças didácticas (grupo no qual *A Mãe* se pode, em sentido lato, enquadrar), foram feitos num espírito de participação colectiva, quer na prática da escrita como do palco. São experiências de transformação do papel do espectador e da função do teatro na sociedade que tinham por objectivo – como parte integrante de um programa de educação estética e política que eram – fomentar uma atitude crítica que levasse não apenas à compreensão do mundo mas à sua transformação. É de notar que muitas destas peças não estrearam em teatros mas em “territórios” da música (como concertos, festivais de música, rádio...) ou foram o resultado de experiências de ensino e formação (em escolas, universidades, associações recreativas ou empresas).

Como nos diz Vera San Payo de Lemos no prefácio ao Volume 3 das obras de Bertolt Brecht recentemente editadas pela Cotovia, ao interpelarmos as peças didácticas de Brecht importa

onde, simultaneamente, se faz sentir um intenso experimentalismo social e artístico (fervilhando estruturas associativas operárias, clubes de leitura, bandas de música, grupos de teatro amador, coros e actividades desportivas⁶), tem uma importância fundamental na obra de Brecht. Muitos dos seus trabalhos, com particular destaque para aqueles que se apresentam sob a designação de peças didácticas (grupo no qual *A Mãe* se pode, em sentido lato, enquadrar), foram feitos num espírito de participação colectiva, quer na prática da escrita como do palco. São experiências de transformação do papel do espectador e da função do teatro na sociedade que tinham por objectivo – como parte integrante de um programa de educação estética e política que eram – fomentar uma atitude crítica que levasse não apenas à compreensão do mundo mas à sua transformação. É de notar que muitas destas peças não estrearam em teatros mas em “territórios” da música (como concertos, festivais de música, rádio...) ou foram o resultado de experiências de ensino e formação (em escolas, universidades, associações recreativas ou empresas).

⁶ Como se pode ver no filme *Kuhle Wampe* ou: *A quem pertence o mundo?* escrito por Brecht e realizado por Slatan Dudow em 1931.



ter em conta “o contexto em que foram escritas, levadas à cena, as condições de recepção e produção, mas também a didáctica específica da ‘teoria da peça didáctica’ dentro do quadro da didáctica geral enunciada na(s) teoria(s) do teatro épico”.⁷

Assim, para entender uma peça como *A Mãe* é necessário inseri-la no âmbito da poética de Brecht que, pouco tempo antes, nas “Notas sobre a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*”, havia já enunciado as características do seu teatro épico (não-aristotélico) por oposição ao teatro dramático (aristotélico). O teatro épico caracteriza-se por tratar temas da actualidade, integrar na sua dramaturgia conhecimentos vindos de diversos ramos da ciência, utilizar na sua linguagem inovações técnicas (filmes, máquinas de cena, projecções, rádio...) possibilitando uma abordagem dinâmica e multifacetada à vida e ao mundo moderno que a enquadra. Trata-se de um teatro materialista e filosófico porque experimental, um teatro-laboratório onde o que está em causa é, em última análise, “o comportamento humano, as ideias humanas e as consequências das acções humanas” entendidos enquanto produto de contextos e relações sociais concretos, passíveis de serem transformados e não já produto de inexoráveis forças do destino. O

7 Vera San Payo de Lemos, “Antes de ensinar e aprender. Propostas para uma educação estética e política numa série de peças” in Bertolt Brecht, *Teatro 3*, Lisboa, Livros Cotovia, 2005. Salvo excepções assinaladas é esta a principal fonte deste texto, pelo que as citações (entre aspas) não indicadas em rodapé correspondem sempre a esta obra e a este capítulo.

teatro épico, diz-nos Walter Benjamin em “O autor como produtor”,

deve (...) apresentar situações. Chega a essas situações (...) fazendo interromper as acções. Lembro aqui as canções, cuja função principal é interromper a acção.

(...) A interrupção da acção, devido à qual Brecht designou de *épico* o seu teatro, impede constantemente uma ilusão do público. (...) Mas é no fim e não no princípio dessa experiência que se encontram as situações. Situações que, sob esta ou aquela forma, são sempre as nossas situações. Não se procura aproximá-las do espectador, mas sim distanciá-las dele. (...) O teatro épico não reproduz, pois, situações, antes as descobre. No entanto, a interrupção não tem uma função de excitação mas sim uma função organizadora. Faz parar a acção em curso, e com isso obriga o ouvinte a tomar posição perante o acontecimento, o actor a tomar posição perante o seu papel.⁸

Deste modo a dramaturgia dialéctica, com as suas interrupções, inacabamentos e o seu tratamento não linear dos assuntos estaria então apta a suscitar a discussão e a reflexão, contribuindo assim para, ao fomentar a compreensão do mundo, impulsionar a sua transformação.

Em “O drama alemão anterior a Hitler” (1935), Brecht enumera não apenas as grandes inovações técnicas que Piscator introduz no teatro (projectão de documentos em ecrãs, máquinas de cena, cenas simultâneas) como as alterações introduzidas ao nível da dramaturgia (montagem de textos levada a cabo

8 In Walter Benjamin, *A Modernidade* [trad. João Barrento], Lisboa. Assírio & Alvim, 2007, pp. 289-290.

por especialistas de diversas áreas) e, como exemplo destes novos modos de produção, aborda experiências feitas por si naquela época, distinguindo as peças de dramaturgia não-aristotélica (em que inclui, entre outras, *Um Homem é um Homem*, *Santa Joana dos Matadouros* e *A Mãe*) das peças didácticas (nas quais inclui *O Voo dos Lindberg*, *A Peça Didáctica de Baden-Baden sobre o Acordo*, *O que Diz Sim* e *A Decisão*). No entanto, embora Brecht estabeleça uma distinção entre as “peças para ver” [*Schaustuck*] – que pretendem fazer com que o espectador, reflectindo intelectualmente, desperte (dentro das quais *A Mãe* se enquadra) – e as “peças para aprender” (*Lehrstück*) – que se centram na própria experiência do fazer –, a verdade é que as experiências deste período se inserem todas num clima de experimentação em que cada proposta faz parte de um projecto de emancipação colectiva e de transformação do mundo.

De facto, o contexto do fim dos anos 20, a recém-triunfante Revolução Russa, o tratado de Versalhes, as sanções impostas à Alemanha pós I Guerra, juntamente com o *crash* da Bolsa de Nova Iorque de 1929, faziam com que as condições sociais se fossem degradando e o desemprego subisse em flecha – a sociedade polarizava-se. A tendência era para a criação de uma arte capaz de servir às massas, que avanços da reprodutibilidade técnica estavam, em moldes modernos, a começar a criar.

A Mãe

Em 1931, Gorki propõe ao autor alemão Weisenborn e a Stark, dramaturgista do Volksbühne de Berlim, que seja feita

uma versão cénica do seu romance *A Mãe* onde, através da história de Pelagea Vlassova – uma mãe viúva que para ajudar o seu filho se envolve na luta operária e se transforma numa empenhada militante – é contada a formação do movimento revolucionário na Rússia e a actuação do partido bolchevique na preparação da Revolução de 1905. Interessado no teatro didáctico de Brecht, Weisenborn convida-o para colaborar neste projecto e assim nasce, em 1932, uma primeira versão de *A Mãe* com música de Eisler, cenário de Caspar Neher, projecções de Wolfgang Roth e encenação de Emil Burri.

Em 1933 Brecht volta, por razões de publicação, a pegar no tema, escrevendo uma nova versão que, segundo o autor, corresponde a “uma recriação do romance de Gorki”, “escrita no estilo das peças didácticas”: a história é prolongada até à Revolução de Fevereiro de 1917 (para o que são utilizadas outras fontes⁹ que não *A Mãe*) e as 15 cenas que compõem a peça são agora entrecortadas por 9 canções e coros, cuja música é composta por Eisler¹⁰.

Aquando da estreia as opiniões

9 Brecht utiliza como fontes as suas vivências de conflitos na república de Weimar (como o sangrento 1º de Maio de 1929 em Berlim) ou a leitura de livros como *Recordações de Lenine* de Clara Zetkin ou *Contra o Reformismo* de Rosa Luxemburgo, cuja figura de lutadora se reflecte na personagem de Pelagea Vlassova. Brecht, aquando da estreia (por volta do dia da morte da revolucionária), dedica esta peça às mulheres e em particular a Rosa Luxemburgo.

10 Também a música de Eisler foi composta apenas para quatro instrumentos de modo a facilitar a sua execução e foi concebida de modo a que as canções da peça entrassem no repertório dos coros operários, tornando-se muito populares.

dividiram-se. Considerado simplista e panfletário pela chamada imprensa burguesa, o espectáculo foi, pelo contrário, muito bem recebido pelo público operário e pela imprensa comunista, sendo as simplificações de *A Mãe* luminosamente analisadas por Walter Benjamin num artigo¹¹ publicado pouco após a estreia. Benjamin entende o recurso às simplificações como uma forma construtiva e não agitadora de reforçar a simplicidade e a utilidade prática dos ensinamentos feitos por Pelagea Vlassova, destacando o facto de estes serem feitos na forma não de canções de combate mas de “canções de embalar o comunismo que é pequeno e frágil, mas não pára de crescer”.

A agudização da situação política na Alemanha pré-nazi leva à proibição da peça e a que Brecht, Eisler e muitos dos seus outros colaboradores tenham de abandonar o país. Em 1935, um grupo de teatro operário de Nova Iorque mostra-se interessado em representar *A Mãe*. Brecht e Eisler acompanham inicialmente o projecto, que cedo se transforma numa má experiência: as concepções do teatro dramático americano chocam com os princípios de *A Mãe*. O *Theatre Union* terá “trata[do] a peça simplesmente como [uma] mercadoria”, não respeitando a integridade do texto, dirá então Brecht.

Em 1936, Eisler pede a Brecht um texto para uma versão de concerto da peça, em forma de cantata, a acontecer em Maio desse ano.

Havendo, tal como em outras peças

do autor – e cada uma delas correspondendo a uma encenação feita num determinado momento histórico – várias versões publicadas de *A Mãe*, a que aqui se segue corresponde à versão de 1938, editada na primeira edição das *Obras Completas*. Esta versão reúne as anteriores experiências de encenação (de 1932, 1935 e 1936) e nela Brecht reforça e reafirma o carácter de “crónica de uma época e de biografia de uma revolucionária”, o que está bem patente não só no subtítulo da peça (“Vida da revolucionária Pelagea Vlassova, de Tver”) como nas datas incluídas nos títulos das cenas.

Em 1951, já na Alemanha de Leste, na direcção artística do Berliner Ensemble, Brecht volta a encenar *A Mãe*, desta vez para “trabalhar e testar a peça em condições históricas completamente diferentes” – agora que a URSS mostrou ser uma ditadura capaz de exterminar intelectuais de referência para Brecht e de fazer um pacto de não-agressão com Hitler, sendo na época a “protectora” da jovem RDA. Em 1951, *A Mãe* é uma peça histórica que se retoma pelo que narra mas também pela sua própria história enquanto texto e espectáculo, enquanto testemunho de um momento tão distante do clima da guerra-fria dos anos 50. A encenação, não obstante a sua dramaturgia ter sido condenada por não se enquadrar nos princípios do realismo socialista, obtém um grande sucesso junto da crítica, mantendo-se no repertório do Berliner Ensemble até à morte de Helene Weigel, em 1971.

Em Portugal

A Mãe teve estreia portuguesa há exactamente 33 anos, a 19 de Março de 1976,

no Teatro da Trindade, pela Cooperativa de Comediantes Rafael de Oliveira, com tradução de Yvette K. Centeno, encenação de Carlos Wallenstein, cenário, figurinos e imagens de Eduardo Nery e Ana Vieira, direcção musical de Olga Prats, com Anna Paula e Luis Lello nos papéis de Pelagea Vlassova e Pavel Vlassov. No mesmo ano foi montada por diversos grupos amadores: com estreia dois dias depois, a 21 de Março, pel'A Plebe – Grupo de Intervenção Cultural (Évora), no Mercado do Povo, em Lisboa, com encenação de Luís Varela; e depois pelo Grupo Caricatura (Parede), pelo Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria e, já em 1977, pelo Grupo de Teatro Amador da Amorosa. A segunda produção profissional foi a d'A Comuna, com estreia a 23 de Dezembro de 1977 no Centro Cultural – Casa da Criança, em Lisboa. Teve tradução de Yvette Centeno e Teresa Balté (editada pela Ática em 1978) em versão da companhia, encenação de João Mota e com Manuela de Freitas e José Mário Branco nos papéis principais. A música de José Mário Branco, inspirada em Eisler, foi editada um ano depois em LP. Podem ainda destacar-se, depois deste período a seguir ao 25 de Abril de maior concentração de montagens de *A Mãe*, as encenações parciais (três cenas) do Grupo de Teatro de Campolide em 1980 e 1985¹².

Ana Bigotte Vieira

¹² Cf. Maria Manuela Gouveia Delille, *Do Pobre B.B. em Portugal - Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Editora Estante, 1991.

As diversas versões de *A Mãe*: 1932, 1938, 1951

Brecht fez duas encenações desta peça, em 1932 e 1951. Trata-se do mesmo objecto teatral ou de dois objectos distintos cujas semelhanças conviria analisar? O teatro de Brecht, em 1932, é idêntico ao que se virá a tornar em 1951? Entre as duas representações de *A Mãe* há o nazismo, o estalinismo e uma guerra mundial.

A Berliner und Frankfurter Ausgabe publica duas versões do texto: a de 1933 e a de 1938. A versão de 1933, publicada inicialmente no *Caderno 7 dos Versuche*, tem como subtítulo *Schauspiel e Histórias da Revolução*; esta menção desaparece em 1938, sendo substituída por *Vida da revolucionária Pelagea Vlassova de Tver*.

As diferenças entre estas duas versões são pouco numerosas e algumas são anedóticas. (...)

Há, no entanto, três diferenças que merecem importantes:

1. O quadro 10, *Kramladen* (o bazar: ali vendem-se salsichas, farinha, chá, fósforos e casacos) foi pura e simplesmente suprimido em 1938. É uma cena onde Pelagea Vlassova demonstra a um jovem chamado Ilitch, à frente da sua mãe e da dona do bazar, que, sendo as coisas como são, não tendo a sua mãe com que lhe comprar um casaco de lã ou de qualquer outro tecido, e não estando a dona do estabelecimento disposta a dar-lho, ele terá de se contentar com um casaco de papel e rogar à chuva e à neve que não caiam. Esta cena é puramente fantástica.

¹¹ “Ein Familiendrama auf dem epischen Theater” [“Um drama de família no teatro épico”], mais à frente neste programa.

2. Segunda diferença: os quadros 12 e 13 (da versão de 1933) na versão de 1938 estão invertidos. Poder-se-ia à primeira vista pensar que se trata de um aperfeiçoamento de construção, sendo assim mais eficazes a montagem das cenas e a focalização na personagem da mãe. Esta melhoria, no entanto, tem efeitos secundários problemáticos.

Em 1938 a mãe deixa-se morrer porque na cena anterior soube da morte do filho. Depois da visita do médico, o coro dos operários “Levanta-te, o Partido está em perigo” tem sobre ela o mesmo efeito que a ordem “Levanta-te e anda” de Jesus a Lázaro. A mãe levanta-se e na cena seguinte é espancada por ter gritado “Abaixo a guerra, viva a revolução”.

Em 1933 passa-se o inverso. Ela foi espancada por ter gritado “Abaixo a guerra, viva a revolução”. A seguir ao espancamento o médico vem examiná-la e depois de ele sair o coro dos operários trá-la de volta ao seu trabalho militante.

A versão de 1933 é menos dramática, menos patética, coloca em primeiro plano a acção militante (quando se é espancado é normal chamar o médico); a de 1938, fazendo jus ao seu subtítulo, privilegia a personagem da mãe, o médico vem porque ela se deixa morrer, e a acção do coro dos operários “Levanta-te, o Partido está em perigo” torna-se milagrosa.

3. A terceira diferença diz respeito à ordem de sucessão das cenas: em 1933, até ao quadro 12, onde se trata do início da guerra de 1914, nenhum dos quadros se encontra datado. E, no quadro 15 (o último), uma alegoria da revolução de Outubro, aparece mencionado o Inverno de 1916-1917. A história datada intervém

portanto apenas no final; as três últimas cenas tratam, em resumo e de maneira simplificada, do processo histórico que faz passar de 1914 a 1917, da guerra até à revolução. Até então estava-se num espaço fluido, não datado.

O romance de Maxim Gorki, escrito em 1906, acabava em 1905. Brecht na sua peça “utilizando livremente temas tomados de empréstimo ao romance de Gorki” prolonga o período histórico da obra até à guerra (imperialista) de 1914 e a sua reviravolta com a revolução de Outubro de 1917. É evidente que o tratamento deste campo histórico, e a sua representação, em Gorki e em Brecht não podiam senão diferir: o texto de Gorki fornece um material (documental e pré-dramatúrgico: acção, personagens, etc.) que Brecht prolonga e transforma de maneira a produzir uma representação emblemática da revolução de Outubro: a revolução como resposta à guerra imperialista. As cenas datadas são o “material” sobre o qual Brecht exerce a sua actividade de engenheiro-montador dramatúrgico.

Em 1938, de acordo com o subtítulo *Vida da revolucionária Pelagea Vlassova de Tver*, as indicações de datas são mais numerosas: a cena 5 – a do 1º de Maio – passa-se em Maio de 1908, e a cena 8 – a agitação nos campos – refere-se às tentativas dos operários (ainda não bolcheviques mas já ligados a um “movimento” ou uma “organização” revolucionária) para, entre 1908 e 1913, conquistarem os camponeses para a sua causa: a actividade política e militante em tempo de paz. A representação da vida de Pelagea Vlassova desenrola-se como uma crónica. É por isso que a cena do bazar teve de ser cortada. Enquanto

que em 1933 estava ainda no seu lugar, inserida no espaço flutuante indistinto, abstracto talvez, da acção revolucionária na qual *A Mãe* se inicia antes de nela se distinguir. (...)

A versão de 1951

O texto que virá a ser publicado após a encenação de 1951 no Berliner Ensemble integra correcções específicas então feitas por Brecht mas não é idêntico ao texto levado à cena, que foi “feito à medida” para os actores do BE, em particular Helene Weigel, Ernst Busch e Gerhardt Bienert.

1. Sistematiza o princípio cronológico que se tinha imposto em 1938 tentando fazer coincidir a vida de Pelagea Vlassova e a história russa: cena 5, 1 de Maio de 1905; cena 8, Verão de 1905; cena 9, 1912, etc.

2. Apresenta outra singularidade, a de se multiplicarem as ocorrências da palavra Partido que, em 1932, só aparecia uma vez, no coro “Levanta-te, o Partido está em perigo” e, em 1938, apenas mais uma vez, na cena 9. Nos outros casos não se tratava senão de “movimento”. Partido, essa palavra emblemática, aparece agora (na versão posterior a 1951) nas cenas 6c, 9 e 11. Mas o PC bolchevique, historicamente, não apareceu senão com as últimas primícias da revolução de Outubro (cena 15 da versão de 1932-33, cena 14 da versão de 1938).

Enquanto na versão de 1932-1933 o “movimento” aparecia como uma coisa que se estava a fazer, uma organização conspiradora cuja existência não era um dado adquirido, estes pequenos acrescentos conferem ao Partido (a partir de 1951) o estatuto de uma evidência

visível, o Partido é uma coisa que existe, sem ele tudo aquilo seria inconcebível, a sua vocação é ser, ao mesmo tempo, imanente e transcendente. Em 1932 a organização revolucionária era uma “jovem” organização e a figura do filho Pavel a sua imagem emblemática. Na versão de 1951 o Partido já se tornou adulto, à sua cabeça encontra-se agora uma figura “paternal” que faz conjunto com a personagem da “mãe”: um chefe de célula, um efectivo, um secretário-geral. (...) O Partido, na versão de 1951, passou implicitamente a ser o partido estalinista¹³. (...)

Tretiakov sobre a versão de 1932

Sergei Tretiakov, no seu prefácio à edição russa das peças de Brecht, referindo-se à versão de 1933, identificou uma quantidade de elementos que seriam inverosímeis e incongruentes numa “peça histórica sobre a proletária russa Pelagea Vlassova” mas que são totalmente pertinentes se se considerar a peça como tratando de uma “revolucionária profissional alemã que, através do seu pequeno trabalho dia a dia, tenta despertar a consciência dos



¹³ Em 1932, as projecções – previstas para um ecrã colocado ao fundo da cena – contemplavam nomeadamente uma fotografia de Lenine e várias citações suas. Algumas foram proibidas pela polícia. (cf. Brecht, “Notas sobre *A Mãe*”, 1932).

Em 1951, no ciclorama de fundo, projectar-se-á não apenas a silhueta de Lenine mas também o rosto de Estaline. Alguns anos mais tarde (após o XX Congresso) esta referência a Estaline desaparecerá. (...)

milhões de Pelageas Vlassovas alemãs”. Esta formulação de Tretiakov tem o mérito de situar *A Mãe* no prolongamento ou na imediata vizinhança de *A Decisão* – as duas peças¹⁴ foram criadas respectivamente em Dezembro de 1930 e Janeiro de 1932. (...)

As representações de A Mãe em 1932 e 1951

Em 1932

Helene Weigel então com 32 anos desempenhou o papel da “mãe”, no papel de filho Pavel encontrava-se Ernst Busch e no de professor Gerhardt Bienert. Margarete Steffin fazia o papel da doméstica das duas últimas cenas. O espectáculo era interpretado por jovens e pouco importava que eles tivessem ou não a idade dos papéis¹⁵. A peça foi levada à cena na Komödienhaus am Schiffbauerdamm no aniversário da morte de Rosa Luxemburgo (na realidade, alguns dias antes). Tendo sido várias vezes representada em teatros mas também em locais de reunião operária, chegou a ser interrompida pela polícia.

O cenário era extremamente leve: uma armadura metálica desmontável e transformável durante o espectáculo onde se fixavam telas claras, e um ecrã ao fundo no qual tinham lugar as projecções: texto ou imagens. Projecções que interrompiam a representação e dialogavam com ela. Estava previsto para a cena

final um filme documentário sobre a revolução de Outubro, mas foi proibido. A decoração das cenas era minimal, apenas o estritamente necessário: os lugares estavam sinalizados e não representados de maneira realista. O espaço da representação estava no limite da abstracção: um desenho técnico.

O processo de criação passou-se num contexto extremamente tenso de lutas políticas e sociais. (...)

Em 1951

Em 1951 as representações tiveram lugar no Deutsches Theater dirigido por Wolfgang Langhoff. Com efeito, a companhia de Brecht só se instalou no Theater am Schiffbauerdamm em 1953. (...)

O papel da mãe foi desempenhado por Helene Weigel, então com 51 anos. Ernst Busch, demasiado velho para o papel de Pavel, constava ainda do elenco e Brecht preparou-lhe à medida o papel de Semion Lapkine, operário-quadro do Partido. Gerhardt Bienert continuava a desempenhar o papel do professor. Os jovens actores de 1932 tinham-se tornado adultos. O espectáculo também teve de envelhecer. (...)

As preocupações de Brecht foram aparentemente de dois tipos. Por um lado, precisava de impor o Berliner Ensemble na RDA, de o fazer ser aceite pelas autoridades da Alemanha do Leste e pelas autoridades soviéticas de ocupação¹⁶ e, por outro, de organi-

zar e estruturar a equipa do Berliner Ensemble, encontrar equilíbrios praticáveis em torno de Weigel (e de Busch), tirar partido da notoriedade destes nos círculos comunistas (Busch, sobretudo, era célebre) e prever a passagem do testemunho, organizar a coexistência de gerações (...). Nesta época o Berliner Ensemble era apenas um grupo. E Helene Weigel estava à cabeça dessa empresa cultural brechtiana. O que estava então em jogo era portanto a inscrição da obra de Brecht numa empresa teatral e a inscrição dessa empresa no contexto da RDA (Estado e população). As correcções feitas ao texto, a discreta mas real proeminência que a personagem interpretada por Ernst Busch teve em relação às outras (à excepção da mãe), a transformação da estética geral do espectáculo (música de Eisler, cenários de Caspar Neher), tudo isto se interpreta facilmente nos termos de uma adaptação da obra inicial (o espectáculo de 1932) ao contexto da RDA.

Hanns Eisler modifica, enriquece e refina a instrumentação da sua música, suprimindo os trombones, introduzindo flauta, clarinete, trompa e banjo, compondo três trechos suplementares e fazendo ascender a treze o número de partes cantadas. A música de 1951 cita e afasta-se simultaneamente da música inicial. Quanto aos cenários, Caspar Neher volta a pegar no dispositivo inicial, composto de telas claras estendidas sobre quadros metálicos, mas dedica-se agora a figurar os *interiores* (de Pelagea

sienses de 1954 e 1955. A intenção declarada de Brecht e do BE era, com esta encenação de *A Mãe*, “tornar a União Soviética amável aos olhos da população trabalhadora, da pequena-burguesia e dos intelectuais”. (...)

Vlassova, do professor), bem como o pátio da fábrica e o parlatório da prisão, compondo quadros naturalizados e historicizados, que tornam palpável a representação dos *meios*. Precisamente o que Brecht recusou em 1932 e 1936 (a propósito da encenação de Nova Iorque). (...) Quanto às citações de Lenine, cujo efeito em 1932 podemos imaginar, fazem, em 1951, parte do mobiliário russo. Outrora “peça épica escrita no estilo das peças didácticas” *A Mãe* tinha, em 1938, adquirido no papel a forma de uma “crónica” antes de se tornar no palco, em 1951, uma “peça histórica”.

Retomar assim esta peça, cerca de 20 anos mais tarde, era também, para Brecht, Helene Weigel e o Berliner Ensemble, estender uma passadeira, restabelecer uma ligação, talvez tentar estabelecer uma continuidade entre 1932 e 1951. (...) Resumindo, esta representação de *A Mãe* era o que Brecht e o Berliner Ensemble podiam oferecer como forma de adesão à RDA. Contudo, há entre estas duas representações uma cesura, a marca de um passado indigesto: o nazismo, a guerra, os “processos de Moscovo” evocados por Brecht e Benjamin nas suas conversas de Svendborg em 1938, e, de maneira geral, o estalinismo em relação ao qual Brecht não tinha ilusões mas ao qual tinha (talvez) de se subordinar.

Este novo tratamento de *A Mãe*, ao historicizar, naturalizar e russificar todos os elementos visuais do espectáculo (cenário, figurinos, adereços), conferia uma significação problemática ao “Elogio do comunismo”.

(...)

Este poema, que não é de uma qualidade poética sobre-humana mas

14 As duas com música de Hanns Eisler.

A Decisão foi encenada por Slatan Dudow, o realizador de *Kuhle Wampe*, que é igualmente mencionado como sendo um “Mitarbeiter” para o texto de *A Mãe*.

15 O cenário era de Caspar Neher e a música de Hanns Eisler.

16 O que não foi alcançado com as representações da *Mãe Coragem*, contrariamente ao que hoje em dia seríamos levados a crer. A posição do BE em Berlim-Leste foi assegurada e a sua reputação garantida após alguns sucessos internacionais, em especial as representações pari-

que também não é mediocre, tornava-se um momento de dissimulação. (...) Com esta encenação de *A Mãe* Brecht (...) exonerava o estalinismo dos seus crimes e guardava silêncio sobre ele. Resta dizer que este se tornou um dos espectáculos emblemáticos do Berliner Ensemble, ajudando na construção da ortodoxia brechtiana, e foi reproduzido e reactualizado em 1957, após a morte de Brecht, por Manfred Wekwerth e Peter Palitzsch para ser apresentado no Theater am Schiffbauerdamm, e vinte e duas vezes em *tournée* internacional em Paris em 1960 e em 1971, ano da morte de Helene Weigel. (...)

Mas não se pode senão ficar descontentado com o carácter duplo deste espectáculo: adaptação calculada para a RDA, nascimento da ortodoxia brechtiana com Brecht ainda vivo, e persistência apesar de tudo do modelo de 1932 que a encenação de 1951 encobre mas não apaga. A estrutura base do cenário, o funcionamento do coro (tanto o texto como a encenação funcionam de maneira coral), as marcações, e essa maneira de representar (contar) para a plateia, de representar em dois registos e duas coisas de cada vez: a representação dirigida ao outro actor, a que se dirige à plateia, e na representação dirigida ao outro actor a unidade de dois procedimentos distintos (“mostrar-se” e “mostrar uma coisa”), tudo isto participava de uma representação concebida como um processo onde (...) os actores expõem um caso, uma série de acontecimentos a um público colocado em posição activa, uma espécie de “coro de juizes” ou uma “assembleia de conhecedores, de peritos”. A problemática das “peças didácticas” que implica o público

na re-presentação (até à abolição da distinção entre actores e espectadores) depreende-se ainda em *filigrana* na estética do espectáculo de 1951-1971 (a interpretação, as marcações, as deixas para a sala): e no entanto alguma coisa tinha mudado, o lugar destinado ao espectador mais não era senão a lembrança daquele que tinha sido o lugar do espectador dos anos 30. A problemática das “peças didácticas” já não era visível senão no modo da *radiografia*.

Jean Jourdeuil
“*La Mère* au Berliner Ensemble”
in *Frictions*, nº 2, 2000, pp. 71-84
(Tradução de Ana Bigotte Vieira e Rui Teigão)

A Mãe, 1932



A Mãe, 1951



Para cantar na prisão

Eles têm códigos e decretos
Eles têm fortalezas e prisões
(Sem contar com asilos e orfanatos)
Eles têm guardas e juizes
Que ganham muito e estão dispostos a tudo
Para quê, então?
Acham mesmo que nos conseguem vencer?

Antes que desapareçam, em breve,
Ainda vão reparar que isso não lhes vai servir de nada
Isso não lhes vai servir de nada

Eles têm jornais e tipografias
Para nos fazer frente e calar-nos a boca
(Sem contar com os seus homens de estado)
Eles têm padres e professores
Que ganham muito e estão dispostos a tudo
Para quê, então?
Têm assim tanto medo da verdade?

Antes que desapareçam, em breve,
Ainda vão reparar que isso não lhes vai servir de nada
Isso não lhes vai servir de nada

Eles têm tanques e canhões
Polícias e soldados
Para quê, então?
Será que os seus inimigos são tão poderosos assim?

Eles pensam que ainda se aguentam
Não vêem que estão a cair
Qualquer dia, e já não tarda,
Vão ver que nada lhes serve de nada
E aí bem podem gritar “basta!”

Porque nem tanques nem canhões os salvam
E aí bem podem gritar “basta!”
Porque nem tanques nem canhões os salvam

Elogio da Vlassova

Esta é a nossa camarada Vlassova,
grande lutadora
Activa, astuta e constante
Constante na luta, astuta contra o inimigo e activa
Na agitação. O seu trabalho é miúdo, Tenaz e indispensável.
Ela não está só.
Onde quer que lute, a luta é tenaz, constante e astuta.
Em Tver, Glasgow, Lyon, Chicago, Xangai, Calcutá
Todas as Vlassovas de todos os países, boas toupeiras,
Soldados desconhecidos da revolução, Indispensáveis.

Textos de Brecht

A propósito das encenações dos anos 30

Notas sobre a peça A Mãe

A Mãe, escrita no estilo das peças didáticas, mas exigindo actores, é uma peça de concepção dramática anti-metafísica, materialista, não-aristotélica. Esta arte dramática não explora, tão decididamente como a arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma empatia por abandono; revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse. Assim como não pretende entregar os seus heróis ao mundo, mundo este que surge como destino inevitável, também não é intuito seu entregar o espectador a uma experiência dramática por sugestão. Esta arte dramática, empenhada em ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado. (...)

Os Coros

Para combater a tendência que o espectador tem de se “deixar levar”, para combater as suas “irrefreadas associações de ideias”, podem dispor-se, na sala, pequenos coros que lhe ensinam qual é a atitude devida, o incitem a formar opiniões, a recorrer à sua experiência, a controlar-se. Estes coros apelam para o lado prático do espectador, exortam-no a emancipar-se do mundo

representado e da própria representação. Seguem-se alguns exemplos de coros. Foram concebidos de acordo com a possibilidade de virem a ser modificados (conforme a situação) e podem ser completados ou substituídos pela leitura de citações ou de documentos e pela execução de canções.

(...)

P. 18, depois de “Lá proceder bem, não procedem, mas ele também não.”
CORO: Alto! Não prossigam! É espantoso o que para aí estão a representar!
Aquele condena os homens que contra ela lutam,
por causa da sua brutalidade.
Apenas o exercício da lei lhe parece bárbaro,
não a própria lei. Outros há que perdoam aos homens
que executam leis bárbaras.
Tanto uma coisa como outra são erradas.

Não estabeleçam
pois, diferença entre a lei e os seus executores,
entre o Estado e os respectivos senhores!
Um Estado é tal e qual os seus senhores,
pois
por homens é feito, de homens se compõe e para homens
foi organizado –
não para todos, de facto,
mas para uns poucos, apenas, e para outros que não sejam como tu.
(...)

Carta ao teatro de trabalhadores Theatre Union de Nova Iorque acerca da peça A Mãe

(...)

4.

Camaradas, estou a ver-vos a lerem esta pequena peça com perplexidade.
A linguagem sóbria parece-vos pobre.
As pessoas
não se exprimem, dirão vocês, tal como neste relato.
Li a vossa adaptação. Neste passo acrescentam um “bom dia”,
noutro um “olá, rapaz”. O espaço cénico, repleto de mobiliário. Da lareira vem um cheiro a carvão.
A mulher destemida transforma-se numa simples “boa pessoa”, o histórico passa a trivial.

(...)

Camaradas, a forma das novas peças é nova. Mas porquê temer o que é novo? É difícil de executar? Mas porquê temer o que é novo e difícil? Para quem é explorado e sempre desiludido
também a vida é uma constante experiência, e o ganho de uns quantos tostões uma empresa incerta
que em parte alguma jamais se aprende
Por que razão temer o que é novo, em vez do que é velho?
(...)

O efeito “imediatamente” de superação

A estética de hoje em dia, ao exigir um efeito imediato, exige também, da obra de arte, um efeito que supere as dife-

renças sociais e as restantes diferenças que existem entre os indivíduos. (...) Seja qual for o caso, cria-se entre os espectadores um todo colectivo, surgido a partir do “humano universal”, comum a todo o auditório, durante o tempo da fruição artística. A dramática não-aristotélica do tipo de *A Mãe* não está interessada na produção deste género de colectivismo e, muito pelo contrário, divide o seu público.

Bertolt Brecht

Estudos sobre Teatro – para uma arte dramática não-aristotélica, Lisboa, Portugalíia Editora
(Trad. Fiama Hasse Pais Brandão)

Benjamin sobre A Mãe em 1932

Com as suas experiências de “peças didácticas” Brecht tentou uma renovação do teatro (lugar do público, função do teatro, relação palco/sala, formas de representação, redistribuição do que é do domínio da literatura, da arte, da política e da filosofia, etc.). Isto nos últimos anos da república de Weimar, no contexto político que se sabe, e enquanto ele se dedicava ao estudo e à experimentação de um pensamento marxista concebido não como uma ortodoxia mas como um espaço de invenção, de discussão, de reflexão e de prática. Foi neste espírito que conviveu com Karl Korsch e Benjamin, que esteve próximo da *Sociedade dos Dialécticos* e participou na concepção da revista *Krise und Kritik*, que não chegou a ver a luz do dia mas cujos preparativos desempenharam um

papel determinante na consolidação das relações entre Brecht e Benjamin, que se prolongaram até à morte deste último.

Os escritos de Benjamin sobre Brecht são por isso particularmente interessantes para reler Brecht hoje, na condição de os lermos seguindo uma ordem cronológica e sem os organizar segundo a triade: dramática, épico, lírico¹⁷. Ora, entre estes ensaios figura o comentário que Benjamin fez de *A Mãe* em 1932: “Um drama familiar no teatro épico”. Um comentário magistral do texto e da representação. (...) O que é particularmente notável neste comentário é a forma que tem Benjamin de contar (sem contar) a peça do princípio ao fim e simultaneamente de a comentar. Todos os elementos textuais, de cenário e de interpretação que estavam isolados e como que postos em evidência pela representação, diante das paredes de cor clara, reencontram-se no texto de Benjamin, que se apresenta portanto como uma tradução, um equivalente da peça representada. (...)

Jean Jourdeuil

“*La Mère* au Berliner Ensemble”
in *Frictions*, nº 2, pp. 77-78

Um drama familiar no teatro épico¹⁸

Do comunismo Brecht disse que era o meio-termo. “O comunismo não é radical. Radical é o capitalismo”. (...) O comunismo não é radical. Por isso não

lhe ocorre querer suprimir simplesmente os laços familiares. Apenas os examina para ver se necessitam de ser transformados. Questiona-se: pode a família ser desmontada de forma a que os seus elementos constitutivos recebam uma outra função social? Mas estes elementos não são tanto os seus membros, são antes as relações entre eles. E destas, é óbvio que nenhuma é tão importante como a que une a mãe e o filho. Para além disso a mãe é, de todos os membros da família, o mais claramente determinado na sua função social: ela produz a descendência. A pergunta que a peça de Brecht coloca é: pode essa função social tornar-se revolucionária e como? (...) Nas condições actuais a família é uma organização destinada à exploração da mulher como mãe. Pelagea Vlassova, “viúva de um operário e mãe de um operário”, é assim duplamente explorada, em primeiro lugar como membro da classe operária, em segundo como mulher e mãe. A duplamente explorada mãe representa os explorados na sua humilhação máxima. Se se revolucionar as mães, nada mais resta a revolucionar. O que Brecht pretende realizar é uma experiência sociológica sobre a transformação revolucionária da mãe. De onde advém uma série de simplificações que não têm um carácter de agitação, mas sim um carácter construtivo. “Viúva de um operário e mãe de um operário”, eis a primeira simplificação. Pelagea Vlassova é mãe de um único operário, encontrando-se assim numa certa contradição com o significado original da mulher proletária (“prole” significa descendência). Esta mãe só tem um filho. É suficiente. De facto, vem a perceber-se que, com esta

alavanca apenas, ela pode colocar em marcha o mecanismo que canaliza as suas energias maternais para a classe operária no seu conjunto. Em casa, a sua tarefa é cozinhar. Produtora do homem, converte-se em reprodutora da sua força de trabalho. Um dia não tem meios para assegurar essa reprodução. Para a comida que ela lhe põe à frente, o filho só tem um olhar de desprezo. É tão fácil esse olhar poder afectá-la! Ela não vê solução, porque não sabe que “sobre a carne que falta na cozinha não é na cozinha que se decide”. É assim ou mais ou menos assim que deve estar escrito nos panfletos que vai distribuir. Não para ajudar o comunismo, mas para ajudar o filho a quem foi destinada a tarefa de os distribuir. É assim que o seu trabalho para o Partido começa. E é assim que ela transforma a inimizade que ameaçava aparecer entre si e o seu filho em inimizade contra o inimigo comum. Isto, este comportamento de uma mãe, é também a única forma de ajuda válida que, levada a cabo mesmo no seu lugar próprio, primitivo (as pregas duma saia de mãe), conquista ao mesmo tempo no plano social (como solidariedade dos explorados) a validade que possui na origem de forma animal. É o caminho de uma ajuda primeira à ajuda derradeira, a solidariedade da classe operária. (...) É por ajudar, portanto, e só em segunda instância pela teoria que a mãe chega ao Partido. Esta é a segunda simplificação construtiva. Estas simplificações servem para sublinhar a simplicidade dos ensinamentos. Faz, com efeito, parte da natureza do teatro épico que a oposição não dialéctica entre a forma e o conteúdo da consciência (da qual resultava que a personagem dramática

não se podia referir aos seus actos a não ser através de reflexões) seja substituída pela oposição dialéctica entre a teoria e a prática (da qual resulta que a acção, nas rupturas que introduz, abre uma perspectiva sobre a teoria). (...) Os ensinamentos, explicações do seu próprio comportamento com que a mãe preenche as derrotas ou os compassos de espera (para o teatro épico não existe diferença entre ambos) têm algo de especial. Ela canta-os. Canta: “O que há contra o comunismo”; canta: “Aprende sexagenária”; Canta: “Elogio da terceira coisa” e canta isto como mãe. É que são canções de embalar. Canções de embalar o comunismo que é pequeno e frágil, mas não pára de crescer. (...) A mãe é a prática feita carne. Quer dizer, ela é de confiança, não de entusiasmos. E a mãe não seria alguém em quem se pode confiar se de início não tivesse objecções contra o comunismo. Mas, e isto é o decisivo, as suas objecções não são as dos entendidos; são as do saudável senso comum. (...) Mas chega de falar da mãe. Agora é tempo de inverter o ponto de vista, tempo de perguntar: se a mãe tem um papel dirigente, qual é a atitude do filho? Porque é o filho quem lê livros e se prepara para um papel de dirigente. Eis os quatro elementos: a mãe e o filho, a teoria e a prática, que empreendem uma refundição da suas funções, que “jogam aos quatro cantinhos”. Se se atinge o ponto crítico em que o bom senso se ocupa da direcção, então a teoria está bem é para tratar da lida da casa. Então o filho tem de cortar o pão enquanto a mãe, que não sabe ler, imprime panfletos; então as necessidades da vida deixaram de se repartir pelos homens segundo o seu sexo; então

17 Como infelizmente o fez Rolf Tiedemann na edição de *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, 1966.

18 A propósito da estreia de *A Mãe* de Brecht.

há um quadro preto na casa do proletário que serve de biombo entre a cozinha e a cama. Quando, na luta pelo coque, o Estado é posto de pernas para o ar, também na família alguma coisa terá de mudar, e então não se pode evitar que, no lugar da noiva que encarna os ideais do futuro, surja a mãe que, com quarenta anos de experiência, confirma Marx e Lenine. Porque a dialéctica não precisa de horizontes distantes e enevoados: está em casa entre as quatro paredes da prática e é no limiar do agora que pronuncia as palavras com que termina *A Mãe*: “E o nunca transforma-se em hoje ainda!”.

Walter Benjamin

(Tradução a partir do espanhol e do alemão de Ana Bigotte Vieira e Vera San Payo de Lemos)

Discurso fúnebre

Mas ao chegar ao muro para ser fuzilado
Viu que era um muro feito por gente
como ele

E as armas apontadas ao seu peito e as
balas

Eram feitas pelos seus iguais.

Só que tinham partido, ou então tinham
sido a isso forçados

Mas ainda com ele, presentes no
trabalho das suas mãos.

Nem sequer os que atiraram sobre ele
eram diferentes

E nem sempre impossíveis de ensinar.

Sim, ele ia preso nas correntes forjadas
pelos companheiros

E postas no companheiro.

E ele que entendia também não
entendia.

As fábricas a crescer ele via do caminho,
Chaminés, chaminés,

E como era manhã, e é costume de
manhã levá-los,

Estavam vazias, mas ele via-as cheias

Com o exército a crescer, que sempre
crescera e ainda crescia.

Mas os seus iguais levaram-no agora
para o muro

E ele que entendia, também não
entendia.

De pé!

De pé, de pé, o partido está em perigo!
Estás doente, o partido está a morrer.

Estás cansada, tens de nos ajudar.

De pé, o partido está em perigo!

Tu duvidaste de nós.

Chega de dúvidas:

Estamos nas últimas.

Tu censuraste o partido.

Não o censure:

Ele está ameaçado.

De pé, o partido está em perigo,
depressa!

Estás doente, mas de ti precisamos.

Não morras, tens de nos ajudar.

Não fiques de fora, nós vamos à luta.

De pé, o partido está em perigo, de pé!

Concerto para Maquinaria e Estados Líquidos

Canal Zero

Música Sex 20 Março

Pequeno Auditório · Dur. 50 min · M12



Projecto de fusão entre música electrónica e música acústica, que associa ao vivo a imagem em tempo real analógica, mostrando como são infinitos os limites e as potencialidades de duas artes – música e vídeo – quando cruzadas. Uma partilha de múltiplas situações através da manipulação de sons e imagens, criando ambientes que nos transportam para uma realidade (in)visível.

A música surge no contexto de quem se encontra a narrar uma história, através da conjugação de instrumentos analógicos e electrónicos. Fazem-se viagens por entre paisagens sonoras que nos transportam a um vastíssimo mundo onde o encantatório encontra semelhanças com o real.

A imagem é utilizada como instrumento visual e sonoro. Recorrendo a uma mesa de luz, diversos materiais (maquinaria, sucata, tintas, entre outros) são expostos e transformados sobre um vidro, adquirindo diferentes formas e cores. Exploram-se sonoridades de mecanismos e transformam-se múltiplas

matérias, que são visualizadas em palco, através de uma dupla projecção, que nos mostra uma dualidade óptica, pormenor/geral, criando a ilusão de uma só imagem.

Os três intérpretes tecem entre eles uma relação de continuidade, descontinuidade e deformação, permitindo assim que a imagem seja um elemento escultórico do som e o som uma composição da imagem. Uma viagem para ver, sentir, ouvir e imaginar.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

Conselho de Administração

Presidente

António Maldonado

Gonelha

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

Pietra Fraga

Direcção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção e Montagem

António Sequeira Lopes

Produção

Paula Tavares dos Santos

Montagem

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Joana Bernardo

estagiária

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Direcção Técnica

Eugénio Sena

Direcção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de direcção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino chefe

de imagem

Paulo Abrantes chefe

de áudio

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

Maquinária de Cena

José Luís Pereira chefe

Alcino Ferreira

Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Recepção

Teresa Figueiredo

Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Colecção de Arte

da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Valter Manhoso

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 - Fax: 21 848 39 03

culturgest@gcd.pt - www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
