

Brecht e Hanns Eisler - Cena e música em A mãe

Geraldo Martins

Programa de Pós-Graduação em Artes - UnB

Doutorando - Dramaturgia Musical - Orientador: Prof. Dr. Marcus Mota

Palavras-chave: encenação, música.

Introdução

A mãe, escrita por Brecht e colaboradores em 1931, com músicas de Hanns Eisler, foi uma versão para o palco do romance homônimo de Máximo Gorki, de 1907. Como segundo trabalho da dupla Brecht-Eisler, o espetáculo foi dirigido à classe operária e ao movimento revolucionário, e buscava fortalecer o movimento, trazer mais mulheres às organizações comunistas, além de comemorar o aniversário do assassinato de Rosa Luxemburgo (15 de janeiro de 1919). A montagem focava a aprendizagem crítica das condições sociais, políticas e econômicas a partir da experiência comum de uma mulher do povo. A mãe é Pelagea Wlassowa, que vive com seu filho Pawell. Inicialmente ela não sabe ler e teme o envolvimento do filho com o movimento revolucionário. Aos poucos aprende a ler, se envolve com o movimento e se torna uma liderança política. A estréia ocorreu 17 de janeiro de 1932, em Berlim, a um ano da tomada do poder por Hitler e, conseqüentemente, a um ano do exílio de muitos artistas alemães, incluindo Brecht e Eisler.

Além de A mãe ser uma peça bem engajada ao movimento político, ela coincide com a fase final de Brecht na Alemanha, período fértil no qual óperas e peças didáticas foram encenadas (1927-1932). É no ano de 1932, durante as montagens concomitantes de Mahagonny e A mãe, que Brecht assume a orientação por um teatro político mais radical e opta por trabalhar não mais com Kurt Weill como compositor, mas com Hanns Eisler. Há um entrelaçamento profícuo de trabalhos desta época, entre as Lehrstücke, óperas, filmes (como Kuhle Wampe) e peças radiofônicas que nos faz compreender como os processos criativos e colaborativos geravam novas experimentações, críticas e teorizações a respeito. Foi um período onde encontramos uma maior presença da música e mais experiências interartísticas nas montagens de Brecht.

A mãe apontando para mudanças

Antes da Mãe, os trabalhos com Kurt Weill já traziam novidades na cena do teatro alemão, europeu e americano, considerando o sucesso da Ópera dos três vinténs. Na Alemanha, as pesquisas experimentais e coletivas das Lehrstücke já articulavam cena, música e aprendizagem.

Kurt Weill acentuava a necessidade da música ser também responsável pela ação dramática, e envolver-se ativamente na representação (Weill, 1961: 29). A composição musical, enquanto criadora de dramaturgia, ao lado do texto e da encenação, era um campo artístico que dialogava com outros campos. Em "Alabama song", por exemplo, par-

tir de uma idéia musical esboçada por Brecht a qual Weill chamava de “ritmo da fala”, de gestus estabelecido, Weill compunha a canção. (Idem, 1961: 31).

Porém, estas experiências interartísticas com Weill, que buscavam articular a recepção e a cena, não ocorreram sem divergências de procedimentos, conceitos e posições políticas. Na conflitiva produção de Mahagonny em 1931, Brecht abandona a montagem, rompe com Weill e passa a trabalhar em A mãe, buscando uma ofensiva maior contra o teatro culinário e uma maior proximidade com a classe trabalhadora. A mãe representou essa mudança para uma nova fase. Assim comenta Kowalke:

O afastamento foi decisivo, irreversível e simbólico de uma mudança muito maior: Brecht deixava prá trás a ópera, o teatro comercial e Weill; depois disso, Brecht saudaria The Mother - com as nove canções, baladas e cânticos de Eisler - como o clássico modelo do teatro épico politicamente amadurecido. (Kowalke, 2006: 251)

Embora Brecht estivesse deixando prá trás a ópera e o teatro comercial, ele levava para as novas produções com Eisler elementos estéticos e conceituais anteriormente desenvolvidos e que se tornariam pilares para uma estética de separação dos elementos. Com Eisler, Brecht encontrava novos recursos ainda não utilizados: a experiência musical com grupos de trabalhadores cantores, o que contribuiu para a presença e função dramática de muitos coros em A decisão (1930) e em A mãe (1932).

Um dos problemas da ruptura com Weill foram as reedições de Brecht das peças com Weill, que não foram acompanhadas das partituras originais. No caso das óperas, os novos textos era incompatíveis com a música de Weill. Estas revisões eram acompanhadas de comentários críticos - que estão hoje entre os seus mais importantes textos teóricos: Notas para Mahagonny (1930) e Notas para a ópera dos três vinténs (1931). (Idem: 252)

A montagem

Na estréia em 1932, A mãe contava com nove canções sendo que, posteriormente, na versão para a Broadway em 1935, doze canções. Nove destas doze canções possuem um coro, seis possuem características de marchas de luta coletiva e seis interagem com cenas dentro da casa do professor¹. Outra característica das composições de Eisler em A mãe é a sobreposição ou alternância de estilos musicais em uma mesma canção. Mesclam-se diversos estilos e recursos com a fala e o canto, como as estruturas contrapontísticas, as referências a Bach, ao barroco, as canções de luta, o coro, e uma métrica bastante irregular, acompanhando inflexões ligadas às situações encenadas. A variedade de recursos de Eisler dialoga diretamente com a montagem e a estética de interrupções brechtianas. Brecht comenta que “O tipo de drama como A mãe tanto requer como permite

¹ Pelagea Wlassowa é levada à casa do professor porque estava sendo perseguida e passa a ser a sua governanta. É na casa do professor que muitas canções e cenas ocorrem.

um alto grau de liberdade para a suas artes irmãs, isto é, música e cenografia, mais do que qualquer outro tipo de peça” (Willet, 1964: 82).

Um exemplo disso está na abertura. A peça inicia com a mãe servindo sopa ao seu filho. Enquanto ela apresenta um monólogo dirigido à platéia, criando um outro espaço (ou camada) fora do espaço de contracenação. Enquanto fala para a platéia, intercala suas entradas e saídas na cena naturalista, criando distanciamento. Pawel está sentado à mesa enquanto a mãe o serve. Ele rejeita a sopa, levanta-se e sai de cena. Então a mãe faz comentários e questionamentos finais para a platéia, quando aparece o coro dos trabalhadores cantando para ela. Vemos que a abertura se separa em três camadas. O monólogo em que Wlassowa entra e sai da cena naturalista fraciona a cena em duas camadas articuladas. A saída do filho e a entrada do coro traz uma nova camada, da música e coro que toma conta e finaliza a cena. A música tanto rompe com a perspectiva do monólogo para a platéia como também passa a dialogar com Wlassowa. A música traz estrofes em que líderes do coro se dirigem a ela, intercaladas com os refrões cantados pelo coro enquanto voz coletiva, dirigida a todos. Desde o início, a peça procura articular a dimensão individual da mãe com as perspectivas sociais nas quais ela gradualmente se descobre inserida. Nesta produção, Brecht fixava seu modelo de teatro épico com observações valiosas, registradas posteriormente em suas Notas para a Mãe².

Por outro lado, a produção de *Die Mutter* em Nova Iorque (1935) foi tumultuada. A dificuldade com a montagem mostrou o desafio que Brecht representa para o teatro naturalista e culinário. Houve discussões e brigas de Brecht e Eisler com o elenco e o diretor. Brecht criticou o corte de cenas, a “russianização” do figurino, como num “livro de ilustrações para crianças” e a iluminação ilusionista que “esconde os pianos”. Com relação à música, a forma como foi apresentada não agradou nem a Brecht e nem a Eisler. Na canção *Steh auf - Die Partei ist in Gefahr* (Levante-se, o partido está em perigo) Wlassowa está na cama e o coro revolucionário aparece para chamá-la à luta.

Ao invés de colocar os cantores perto do conjunto musical ou então fora do palco, o diretor colocou os cantores no quarto, onde a mãe estava deitada e doente, convidando-a com gestos empáticos para ajudar o Partido. O sentimento ímpar por seu partido num momento de perigo se transformou num ato de brutalidade; em vez do chamado do partido para se levantar, mesmo diante da doença mortal, temos uma velha mulher doente sendo expulsa de sua cama. (Willet, 1964: 82-83)

A produção de *A mãe* aparece num momento de amadurecimento e rupturas de concepções estéticas e políticas. A música se insere na montagem de forma a produzir a separação e o estranhamento e não deve ser compreendida isoladamente. Uma montagem culinária tratará a apresentação da música como um acessório. Por outro lado, “aplicar Brecht” é tratá-lo como fórmula. Fowler fala do “desejo de adequar as teorias brechtianas à prática”, quando critica análises das músicas de Brecht considerando apenas as ca-

² Brecht, Bertolt. "A Mãe." In *Teatro Completo*, 161-235. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

racterísticas da canção e não a sua inserção em uma montagem. Fowler propõe submeter a obra de Brecht a uma análise histórica consistente e a uma abordagem mais relacionada ao contexto global da montagem (Fowler, 1987: 87-88). Isto implica, como vemos, considerar a materialização desta música dentro da encenação, onde a separação e articulação dos diversos elementos (texto poético, música, texto falado, entre outros) configura e especifica seus efeitos estéticos.

Bibliografia

Fowler, Kenneth Ray. *Received Truths: Problems of the Music-Text Relationship and Bertolt Brecht*. Montreal: McGill University, 1987.

Kowalke, Kim H. "Brecht and Music: Theory and Practice." In *The Cambridge Companion to Brecht*, edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks, 242-58. New York: Cambridge University Press, 2006.

Weill, Kurt. "Gestus" in Music." *The Tulane Drama Review* 6, no. 1 (1961): 28-32.

Willett, John. *Brecht on Theatre - the Development of an Aesthetic*. London: Methuen Drama, 1964.

Bibliografia