

# *Sobre a dramática de tipo* **A Mãe, de Bertolt Brecht.** **(Tradução e Apresentação)**

Manoela Hoffmann Oliveira<sup>1</sup>  
 Diego Augusto Maia Baptista<sup>2</sup>

O escritor alemão Bertolt Brecht (1898-1956) viveu em tempos conturbados, época das duas guerras mundiais e do nazismo, sendo obrigado ao exílio durante 15 anos (1933-1948) com sua família. Com a fundação do Berliner Ensemble, em 1949, na Berlim oriental, sob a intendência de sua mulher, a atriz Helene Weigel, o autor pôde finalmente desfrutar de condições adequadas para desenvolver seu trabalho.

Ao longo de sua trajetória, Brecht sempre promoveu e participou regularmente de conversas e debates públicos ou restritos aos seus colaboradores diretos, conferências e transmissões de rádio sobre questões relativas às suas peças e encenações e ao teatro em geral.<sup>3</sup> O *diálogo* foi utilizado como um verdadeiro método de teorização, ultrapassando o caráter ocasional, refletindo um esforço de construção coletiva e “dialética” do conhecimento e a posição política do autor. Assim, o conjunto dos diálogos brechtianos tem o status de parte autêntica da reflexão estética do artista.

À época do registro ora publicado, Brecht vivia exilado na Dinamarca (1933-1939).<sup>4</sup> Por intermédio do colaborador e camarada Hanns Eisler, que escreveu a música de diversas peças de Brecht, inclusive para *A Mãe*, e de Victor Jerry Jerome, da divisão de Agitprop do partido comunista norte-americano, o grupo de teatro Theatre Union, de Nova Iorque, decidiu levar ao palco a peça *A Mãe*, traduzida pelo escritor Paul Peters e depois enviada a Brecht.

Paul Peters adaptou a peça de modo naturalista, fato que imediatamente desagradou Brecht, que havia despendido grandes esforços para “evitar naturalismos”, pois para ele, “o movimento dos trabalhadores necessita de formas grandes e simples” (BRECHT apud HECHT, 1998, p. 457), de modo que, assim como estava o texto, Brecht não concordaria com sua encenação. Esse foi o início de uma relação tumultuada e conflituosa com o Theatre Union, em que Brecht foi, em diversas ocasiões, deliberadamente desrespeitado com uma audácia e insistência que hoje nos surpreendem. O centro da disputa era justamente o naturalismo repudiado por Brecht: “Já estou até o pescoço com a velha trivialidade [*Spielerei*] naturalista. Isso se ajusta à lâmpada a óleo, mas não à luz elétrica” (BRECHT apud HECHT, 1998, p. 457).

<sup>1</sup> Manoela Hoffmann Oliveira: doutoranda em Ciências Sociais (Unicamp) e tradutora.

<sup>2</sup> Diego Augusto Maia Baptista: doutorando em Sociologia (Unicamp) e tradutor.

<sup>3</sup> A relevância do gênero diálogo em Brecht é inequívoca. Para uma lista dos registros, suas diferentes características, tipos, funções e formas de transmissão, ver: KNOPE, J.: *Gespräche*. In *Brecht Handbuch*, v. 4. Stuttgart-Weimar, 2003.

<sup>4</sup> Nosso relato das circunstâncias baseia-se em HECHT, W. *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998.



Brecht, prevendo as dificuldades de encenação da peça original, diante das quais o diretor inseriria descrições do meio e criaria uma atmosfera naturalista, oferece-se para dirigir a peça. Era fundamental que o conteúdo político da peça fosse encenado na forma pensada por ele.

Margarete Steffin foi encarregada por Brecht de transmitir a Eisler, em Nova Iorque, as seguintes condições para que o projeto de apresentar a peça pudesse ser levado adiante: a manutenção da versão original; que Brecht fosse o diretor; e o pagamento dos custos da sua viagem com os dividendos obtidos. Tal decisão foi também uma resoluta tentativa de impedir a repetição do fiasco de *A Ópera dos Três Vinténs*, acontecido em Nova Iorque dois anos antes.

A direção do Theatre Union envia então Manuel Gomez para Svendborg, com a missão de entrar em acordo com Brecht. Ambos se entendem sobre a concepção da peça e fecham um contrato para a representação de *A Mãe*. Nele constava que nenhuma parte da peça poderia ser suprimida sem o consentimento de Brecht, que depois da resolução informa detalhadamente Paul Peters sobre como o texto deveria ser estabelecido.

Em outubro de 1935, Brecht viaja para Nova Iorque. As primeiras complicações causou-lhe o jovem e inexperiente diretor de 23 anos, Victor Wolfson, que era da opinião de que a peça deveria ser encenada segundo a concepção do grupo e sem a influência de seu autor. Apoiado pelo teatro, Wolfson não transferiu a direção da peça para Brecht. Os atores, por sua vez, eram demasiadamente fracos. Diante da franca irritação de Brecht, o teatro resolve proibi-lo de dar instruções durante os ensaios, o que evidentemente não foi obedecido por Brecht.

Após quase um mês de sua chegada, o teatro comunica que será necessário fazer cortes na peça, pois quer apresentar dela uma versão reduzida. A situação não era melhor para Eisler, que teve também discordâncias sobre a música, mais precisamente, sobre a qualidade dos dois pianistas impostos pelo teatro. Depois de pesados protestos de Brecht e Eisler – e apenas com a mediação do partido comunista americano – o teatro resolve acatar o acordo previamente estabelecido, comprometendo-se a não fazer cortes no texto original.

Prosseguem os trabalhos.

Sobre a primeira apresentação dos ensaios, Brecht comenta em carta a Helene Weigel: “foi ruim, tecnicamente precária e, sim, foi diletante em muitas partes” (BRECHT apud HECHT, 1998, p. 464). Brecht e Eisler são *personae non gratae* na estreia da peça, em 19 de novembro de 1935, no Civic Repertory Theatre, um teatro com 1.100 lugares. Ambos escrevem, por fim, um memorando à direção do Theatre Union, no qual declaram que a apresentação fora, “política e artisticamente, um fracasso” – ainda que, apesar de tudo, deva seguir sendo apresentada. A peça foi encenada 36 vezes.<sup>5</sup>

O diálogo ora traduzido pertence ao contexto desse conturbado processo da montagem americana de *A Mãe*.<sup>6</sup> Mas, diferentemente do que sugerem o título redacional e as circunstâncias relatadas acima, a conversa não se dá exclusivamente em torno de questões específicas da peça (e nem há qualquer referência direta a problemas da montagem norteamericana), Brecht cita inclusive outras peças de sua autoria para ilustrar os temas abordados.

Assemelhando-se a uma entrevista, a conversa é conduzida por Jerome e conta também com pequenas intervenções de Eisler. A tematização presente no diálogo articula-se em três níveis: 1) dos elementos técnico-formais da *composição* brechtiana; 2) da concepção *estética* da dramaturgia brechtiana; 3) da *perspectiva* política que fundamenta as anteriores. Essa estrutura corresponde ao seguinte agrupamento dos assuntos tratados: 1) o emprego da parábola ou alegoria / o coro / a dicção (verso,

<sup>5</sup> Mais informações sobre o teatro onde ocorreram as apresentações, entre novembro e dezembro de 1935, e a ficha completa da montagem americana de *A Mãe* podem ser encontradas em *Internet Broadway Database*. Disponível em: <<http://www.ibdb.com/venue.php?id=1003>>. Acesso em: dia mês abreviado. ano. As peças que estiveram em cartaz, antes e depois de *A Mãe*, no teatro Civic Repertory, com o mesmo grupo Theatre Union, foram apresentadas muito mais vezes.

<sup>6</sup> O diálogo aconteceu em inglês, foi transmitido por meio de protocolo e traduzido para o alemão – texto que usamos como base para a tradução. Até onde pudemos averiguar, o registro original em inglês não chegou a ser publicado. Nem Hecht nem Knopf informam a data e o local em que o encontro aconteceu, sabe-se apenas que foi em algum momento, entre outubro e novembro de 1935, em Nova Iorque.



prosa, dialeto); 2) o antinaturalismo; 3) o interesse pelas relações e comportamento dos homens / caráter didático da arte / separação de classes. A conversa concentra-se nos referidos elementos de composição; Brecht posiciona-se em mais de um momento contra o naturalismo; a perspectiva de fundo está presente ao longo da conversa.

### **Sobre a dramática do tipo A Mãe\***

Bertolt Brecht, Hanns Eisler, V. Jerome (Nova Iorque, 1935)

Jerome: Eu gostaria de escrever um artigo comparando os métodos dramaturgicos de MacLeish e Brecht. Vejo certas relações entre eles. Seria de grande ajuda se o senhor pudesse dar algumas informações sobre determinados pontos. MacLeish também tem um coro, ele também usa versos. O método de versificação é, ao seu modo, igualmente único. Ele usa simbolismo. O senhor também usa?

Brecht: Não.

Jerome: O simbolismo é muito forte em MacLeish, um elemento metafísico. É no senhor também?

Brecht: Espero que não.

Jerome: O senhor está dizendo que não utiliza o método da simbolização?

Brecht: Não. Mas há um determinado método que eu por vezes utilizo. Não é, porém, o da simbolização – é o da parábola. Eu não a utilizo em A Mãe, mas sim em outra peça, Cabeças redondas e cabeças pontudas.

Jerome: O senhor julga uma alegoria...

Brecht: Sim, pense na alegoria da vinha na Bíblia, nas alegorias de Buda, Marx, Engels, Lenin...

Eisler: Sobre a subida da alta montanha, Lenin – ou quando ele fala sobre Rosa Luxemburgo (águia)...

Brecht: ...ou sobre Paul Levi (caça à raposa, estandartes vermelhos).

Eisler: Ou aquela com o carro, os bandidos, as pistolas e o assaltante.

Jerome: O filho pródigo. Ou: o cordeiro dos pobres, a história que Davi contou de Natan para explicar o caso de Urias.

Brecht: Esse é o método que eu emprego.

Jerome: Como você o utiliza? Mas, primeiro, deixe-me dizer: há um dramaturgo que também utiliza a alegoria: Strindberg, em O Pai, é o início da peça – o diálogo entre o pai e o criado de estábulo etc., que culmina na frase do criado de estábulo: “Mas eu sei que é meu filho?”

Brecht: Sim, isso é uma parábola.

Jerome: Um prólogo em forma de parábola.

Brecht: Você também a tem em O sonho – a história da filha de Indra.

Jerome: Também em Ibsen, O construtor...

Brecht: Mas representada de modo naturalista demais. Deixe-me dizer assim: o objetivo de uma parábola é demonstrar com clareza as relações e o comportamento dos homens uns com os outros. Na alegoria você pode ver muito claramente se o comportamento deles é útil ou não. Eu me interesso pelas relações e pelo comportamento dos homens. Por isso, construo diante deles homens que se comportam de modo certo ou errado. Eles veem alguém fazer algo de errado e a consequência é um fracasso.

Jerome: Esse é o método cinematográfico.

Brecht: Bem..., mas o método cinematográfico não está essencialmente interessado no comportamento dos homens. Dou um exemplo ao senhor: tome minha peça Cabeças redondas e cabeças pontudas. Eu invento uma terra habitada por dois tipos de homens, duas raças, uma com cabeças redondas, outra com cabeças pontudas. Um dia chega um homem – em um momento muito feliz – e diz: “Eu quero dividir esta terra em dois tipos de homens, os de cabeças redondas e os de cabeças pontudas, isso condiz com um ponto de vista racial”. Essa divisão prestou-se muito bem para os ricos e muito mal para os pobres. A forma da peça é a parábola.

Jerome: O senhor não utiliza esse método em A Mãe?

Brecht: Não. Não há alegoria em A Mãe.

Jerome: O senhor utiliza em todas as suas peças um coro ou só em A Mãe?

Brecht: Não em todas.

\* Über die Dramatik vom Typ Mutter. In HECHT, W. (org.): Brecht im Gespräch - Diskussions und Dialoge. Berlin: Henschelverlag, 1977. Copyright: © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag 1975. Tradução: Manoela Hoffmann Oliveira e Diego A. M. Baptista

Jerome: Por que o senhor utiliza o coro em *A Mãe*?

Brecht: Não é de fato um coro particular. O coro pode assumir muitos papéis. Nos comentários à peça *A Mãe* acrescento outros tipos de coros que não ocorrem em *A Mãe*. [Lê o trecho sobre coros dos Comentários ]

Jerome: Em outras palavras: o coro é o professor.

Brecht: Sim – o coro determina o comportamento do espectador. Nos exemplos sobre o uso do coro – como mencionado nos comentários – são colocados pequenos coros na plateia. Suponha que o senhor está no teatro e um homem senta-se ao seu lado; no transcorrer da peça, ele coloca questões, crítica, elogia, informa-o...

Jerome: Então, o coro é o mentor?

Brecht: Sim – e nesse caso, um tipo de parâmetro. As experiências no palco diante de você e sobre você devem ser generalizadas, os processos ali diante de você devem ser criticados.

Jerome: Eu me interessos pela natureza didática do coro; deixe-me colocar esta questão: você não assume dos antigos, utilizando-a da mesma forma?

Brecht: Não.

Jerome: Seria uma adoção mecânica. Eu gostaria de abordar conceitos de outra categoria, e o senhor me dirá como pensa a respeito.

Brecht: Eu gostaria de dizer, primeiramente, que o coro antigo é a princípio idealista. Tome o próprio Eurípedes. Aristófanes também tem em suas comédias coros idealistas, embora os processos sejam muito realistas.

Jerome: Eu quero expor as coisas de que fala Engels em seu *Origem da família*. A questão das “forças armadas”. No “comunismo primitivo”, as forças armadas não eram um grupo especializado, eram o povo. Era o povo que combatia as forças naturais, e o povo era armado. Na sociedade da propriedade privada, os donos da propriedade, porque são minoria, têm um exército armado para defender sua propriedade da maioria deserdada, do povo desarmado. Esta constelação, minoria armada contra povo desarmado, dá em escravidão, feudalismo, capitalismo. Por vezes, o exército é recrutado ou arregimentado como na China.

Brecht: Convocação de massas.

Jerome: Na ditadura do proletariado, nessa fase transitória até o comunismo científico, você tem o exército vermelho, que representa as forças armadas; e o exército vermelho tem de ser tomado como movimento, no sentido em que o exército é o povo. Ele não é um poder para proteger a propriedade, mas sim, um exército que chegou à posse da propriedade. No comunismo (futuro), quando guerra mundial e guerra civil forem abolidas, o exército será novamente mobilizado contra as forças naturais, tal como no comunismo primitivo. Tese – antítese – síntese em um estágio mais elevado. Agora, eu gostaria de saber: houve o drama grego com o coro, a partir do qual mais tarde se desenvolveu o drama sem coro. Agora o senhor traz o coro de volta. Qual é a síntese?

Brecht: Essa é uma questão muito importante, mas primeiro precisamos falar do desenvolvimento do drama antigo até o drama burguês – refiro-me aqui ao drama com um herói; não quero fazer distinção se se trata de um drama com ou sem coro. A primeira fase do drama que nos é conhecida indica apenas o coro. Depois, o corifeu. Ésquilo. Depois, dois corifeus. Os portadores do enredo [Handlung]. Não quero agora tentar construir um esquema – e depois quero falar da ampla variedade quanto ao emprego do coro. Mas quero dizer que vemos agora, novamente, o elemento coral trazido ao primeiro plano e o indivíduo surgindo mais no plano de fundo. Temos talvez a fase em que o indivíduo está no caminho de volta ao coletivo. Aonde isso vai dar, não podemos dizer ainda. Eu gostaria de dizer algo sobre as diferentes formas de coros que utilizei. O senhor conhece o coro em *A Mãe*. Há outro tipo de coro em *A medida*. Uma terceira versão o senhor pode encontrar em *Santa Joana dos matadouros*. Aqui, sempre que o coro aparece, representa coletivos; você tem o coro dos trabalhadores, mas também o dos capitalistas, você tem o coro dos comerciantes de gado e o coro dos compradores – todos eles grupos com interesses gerais. Cada grupo tem sua própria fala. Se você observar isso, você tem ao fim da peça uma representação (demonstração) de idiomas. Os grandes fabricantes de carne, por exemplo, usam versos brancos shakespearianos como linguagem dos indivíduos burgueses ricos. É a gíria dessa camada social tal como ela já foi classicamente estabelecida na lite-



ratura. Como exemplo, lerei, da primeira cena da peça, a primeira linha de um diálogo entre o grande Pierpont Mauler, um fabricante de carne, e seu companheiro Cridle:

Cridle: Por que está tão lúgubre, querido Pierpont?

Mauler: Lembra-se, Cridle, como nós, há dias –

– entramos pelo matadouro, era noite –  
estávamos em nossas novas máquinas empacotadoras etc. etc.

Assim falam os grandes indivíduos livres (no que concerne à exploração). O “povo”, ao contrário, fala em versos como os de Aristófanes – versos um pouco atropelados, versos sincopados, e eles só falam em versos quando estão em grupo, o indivíduo fala em prosa.

Jerome: Como o senhor determina aqui no livro os diferentes tipos de versos?

Brecht: Os grandes indivíduos falam em jâmbico, jâmbicos irregulares...

Jerome: Pentâmetros...

Brecht: Sim, não modernizados.

Jerome: E aqui? (verso do trabalhador).

Brecht: Estes são versos livres, sincopados.

Jerome: MacLeish também utiliza formas mistas de métrica. O ritmo fundamental da dicção do povo americano diferencia-se muito do britânico. O ritmo britânico é jâmbico, o ritmo do povo americano é troqueu.

Brecht: Para nós, a dicção é determinada apenas pela perspectiva de classe.

Jerome: Deve-se depreender disso que o senhor quis emprestar mais dignidade a um grupo?

Brecht: Não. A função é só assinalar a classe.

Jerome: MacLeish não utiliza divisão métrica, ele utiliza, por assim dizer, a “quantidade da divisão”. Unidades de sílabas, unidades de acentos em vez de arranjos métricos. (Exemplo: “He'll say properly so / Never again will it come / everywhere I looked for him”). Pânico é extraordinariamente interessante. MacLeish dá ao coro três acentos. Aos banqueiros, cinco acentos. Por causa dos cinco acentos, os banqueiros possuem naturalmente uma característica mais completa, enquanto o coro dos

despossuídos fica anônimo. Os banqueiros são amplamente melhor delineados. Indivíduos de carne e osso; os desempregados, que ele trata de modo simpático, são mostrados à meia-luz do desenvolvimento. Seu guia é um homem cego.

Eisler: Em Brecht, o guia teria sempre a melhor vista.

Jerome: A teoria dele é que o guia é um profeta; para ver o futuro, ele não precisa da visão. Seus versos são muito bonitos (exemplo: a passagem “Like pebbles into a pool”), belo ritmo.

Brecht: Eliot também tem isso. Há coisas belas na obra de Eliot, por exemplo, em *A terra deserta*.

Jerome: Mas ele não utiliza o mesmo método.

Brecht: É, todo esse método é muito esquisito. Eu iria preferir sempre o método histórico. Eu atribuiria às diferentes classes a dicção que lhes compete historicamente.

Jerome: Eu gostaria de perguntar-lhe como o senhor resolveria este problema: supondo que o senhor escreva em inglês – aqui nos Estados Unidos – uma peça sobre os negros, um drama histórico, não em 1905, mas sim em 1800, e o senhor escreva um drama heroico de alcance épico, um drama da tradição revolucionária dos negros – o que o senhor faria com a linguagem? Qual linguagem o senhor empregaria como característica? Primeiro: o senhor escreveria em versos?

Brecht: Não, seguramente não. O indivíduo falaria sempre em prosa. Em grupos, falaríamos nesse ritmo livre, sincopado, gestual – eu não faria nenhuma exceção com os negros, nenhuma distinção entre negros, chineses ou irlandeses revoltosos.

Jerome: Mas se os negros falam em um dialeto, o do sul em 1800 – o senhor escreveria em dialeto?

Brecht: Não.

Jerome: Como o senhor resolveria as necessidades de verossimilhança? Aqui, a verossimilhança exige o dialeto.

Brecht: Eu empregaria um dialeto se ele tivesse um papel político. Um exemplo aí seriam os donos das plantações; quando fazem negócios, falam inglês puro. Aqueles que eles querem privar (calotear, explorar) poderiam falar em dialeto. Caso se exigisse do espectador que ele aprendesse que um dialeto separa diferentes classes, somente aí eu empregaria o dialeto. Se não, em lugar algum.

Jerome: Deixe-me tomar como exemplo um drama sobre a sublevação dos escravos. Apenas na primeira cena aparecem os donos de escravos que falam um inglês culto. Eles só aparecem na primeira cena; depois temos apenas escravos quase analfabetos. Só um dos escravos é culto. Como o senhor resolveria o problema da linguagem?

Brecht: Se esse negro culto não fosse um tipo de guia, eu empregaria dialeto na primeira cena e depois inglês puro. Mas se esse negro é um guia, eu deveria primeiro examinar se a diferença na dicção é de importância. Se há talvez um ressentimento contra o guia por causa da dificuldade em compreendê-lo ou se ele é forçado a aprender a linguagem deles etc. Em todos esses casos, o problema da linguagem seria central, não seria acessório.

Jerome: Supondo que eles o entendam – não há um problema de linguagem –, como os negros devem falar? Inglês normal?

Brecht: Inglês normal, absolutamente.

Jerome: Verso ou prosa?

Brecht: Prosa.

Jerome: O guia também?

Brecht: Todos. Na primeira cena, os proprietários talvez falassem em versos, mas no conjunto, depois, em prosa.

Jerome: Versos para os possuidores de escravos, prosa para os escravos; naturalmente, o vocabulário deles é limitado de modo correspondente ao seu nível cultural. Mas aqui está a questão: o povo americano está acostumado a ouvir os escravos falando dialeto.

Brecht: Isso é excelente! A introdução em inglês normal é então muito importante. É revolucionário deixar os negros falarem inglês normal.

Jerome: O senhor cogita como escreveria? Segundo sua teoria épica? Ou como um drama naturalista?

Brecht: Eu jamais o escreveria como drama naturalista. Um escritor naturalista poderia escrever em dialeto. Eu não. O senhor conhece Os tecelões, é escrita em um belo dialeto. A peça baseia-se em fatos. Eu sempre quis reescrever a peça (utilizando os documentos do inquérito judicial) em alemão normal.

Jerome: Como uma peça naturalista, sem encurtamentos?

Brecht: Não. Eu não gosto de peças naturalistas.

Uma peça naturalista com uma ideia (ideologia) é uma perversidade. A peça naturalista assemelha-se a um torrão da terra escavada, quantidade material irrisória e naturalmente analisada sob uma determinada perspectiva.

Jerome: De acordo com sua teoria, os escravos teriam um coro?

Brecht: Talvez um coro dos trabalhadores brancos.

Jerome: Mas não há trabalhadores brancos.

Brecht: No momento, não vejo chance aí para um coro. Se o coro realmente não faz falta, não preciso dele.

Jerome: O senhor faria a concessão dialética?

Brecht: Não, apenas como expressão da luta de classes.

Eisler: O que os negros acham da dialética?

Jerome: Os negros emancipados enxergam a dialética como um resquício da escravidão.

Brecht: Eu penso que devemos nos aproximar de modo histórico-político do problema da linguagem.

Jerome: É claro. Mas a burguesia moderna e versos brancos?...

Eisler: Em Brecht, a fala da classe burguesa em versos brancos é um meio de satirizá-la.

[Brecht chama a atenção para a última cena de Santa Joana dos matadouros, onde os versos no estilo do Fausto são a forma adequada para os capitalistas que mostram o mesmo dualismo que Fausto (para cima, aspirar; para baixo, chutar).]

Eisler: Usar aqui versos goethianos tem um efeito depreciativo e agressivo.

Brecht: A posição em todo processo produtivo determina a linguagem de uma pessoa.

Eisler: [Conta rapidamente a fábula de Santa Joana.] Como a filha de Indra, que vira moça do Exército da Salvação a fim de ajudar a resolver uma greve com bondade – ela só ajuda os capitalistas.

Brecht: A religião facilita o capitalismo.

\*\*\*

