

A Mãe, de Brecht, na Comuna em 1977

NARRATIVA DE UMA REVOLUÇÃO

HENRIQUE LAURENTINO

HENRIQUE LAURENTINO

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Henrique Laurentino é doutorando em Estudos de Teatro e Performance na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mestre em Ciências Musicais – Musicologia Histórica na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2023 defendeu a dissertação de mestrado "A mãe de Bertolt Brecht. Música de Hanns Eisler e José Mário Branco", sob a orientação de Manuel Deniz Silva e Rui Pina Coelho. Licenciado em Estudos Artísticos – Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desenvolve a sua investigação no cruzamento das ciências musicais e dos estudos de teatro, numa abordagem teórico-analítica da aplicação dos conceitos dramáticos de Bertolt Brecht em relação à música para teatro. Profissionalmente tem desenvolvido um percurso artístico como cantor lírico e lecionou entre 2020 e 2025 no Colégio Planalto, em Lisboa, como professor e coordenador do projecto de Artes Performativas.

RESUMO

A adaptação da peça *A mãe*, de Bertolt Brecht, levada à cena pelo Teatro da Comuna em dezembro de 1977 com música de José Mário Branco, é convocada neste artigo para questionar as fronteiras políticas, ideológicas, artísticas e até emocionais do mais recente e significativo processo revolucionário da história contemporânea portuguesa. A investigação articula três dimensões: a relação entre o romance de Máximo Gorki, a peça de Brecht e a adaptação portuguesa; a afinidade (ou distanciamento) desta encenação com a estética brechtiana; e a narrativa musical construída por José Mário Branco. Através da análise da crítica teatral referente a esta adaptação da peça de Brecht e da análise das canções de José Mário Branco, evidencia-se a centralidade que a música assume na construção de uma visão ideológica e histórica, revelando tensões entre didatismo e mobilização revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE

José Mário Branco, *Historização*, Narrativa musical, *Gestus*, Disforia revolucionária

ABSTRACT

The adaptation of Bertolt Brecht's play *The mother*, staged by Teatro da Comuna in December 1977 with music by José Mário Branco, is examined in this article to question the political, ideological, artistic, and even emotional boundaries of the most recent and significant revolutionary process in contemporary Portuguese history. The study addresses three dimensions: the relationship between Maxim Gorky's novel, Brecht's play, and the Portuguese adaptation; the alignment (or divergence) of the direction with Brechtian aesthetics; and the musical narrative created by José Mário Branco. Through an analysis of the critical reception of this adaptation of Brecht's play and of José Mário Branco's songs, the article highlights the central role that music plays in shaping an ideological and historical vision, revealing tensions between didacticism and revolutionary mobilization.

KEYWORDS

José Mário Branco, *Historicization*, Musical narrative, *Gestus*, Revolutionary dysphoria

A MÃE, DE BRECHT, NA COMUNA EM 1977

NARRATIVA DE UMA REVOLUÇÃO

1. PRESSUPOSTOS INICIAIS E CONCEITOS FUNDAMENTAIS

O espetáculo *A mãe*, estreado em 1977 e em cena durante o ano de 1978, foi encenado por João Mota a partir da peça de Brecht e do romance homónimo de Máximo Gorki. Apesar de não haver qualquer registo vídeo deste espetáculo, é possível afirmar que, através do registo discográfico das canções de José Mário Branco (gravadas no início do ano de 1978), este espetáculo ultrapassou a efemeridade da representação teatral e atravessou várias gerações. O espetáculo surge num contexto pós-revolucionário marcado pelo refluxo das expectativas nascidas a 25 de abril de 1974 e pela discordância ideológica que produziu narrativas históricas contraditórias, cujos ecos são ampliados nos nossos dias.

Este artigo propõe-se interpretar as manifestações histórico-ideológicas da narrativa músico-teatral presentes nas canções de José Mário Branco. O *corpus* em análise dá um especial enfoque às críticas teatrais feitas ao espetáculo *A mãe* da Comuna, nos anos de 1977 e 1978. Assim, pretende-se compreender em que medida esta peça músico-teatral pode contribuir, ainda hoje, para a reflexão em torno das narrativas históricas da revolução portuguesa.

A análise assenta em dois princípios brechtianos: *Gestus* e *Historização*. O primeiro, associado à composição musical sobre a poesia de Brecht comparando o trabalho de José Mário Branco e de Hanns Eisler, foi amplamente discutido na dissertação de mestrado “*A mãe*” de Bertolt Brecht. *A música de Hanns Eisler e José Mário Branco* (Laurentino, 2023). Este princípio, quando aplicado à música, deveria promover uma atitude crítica do ator/cantor relativamente aos acontecimentos da narrativa teatral. O *Gestus* no teatro épico brechtiano é uma expressão do materialismo dialético, refere-se a situações concretas e promove um posicionamento ideológico (da personagem, do ator e do espectador) relativamente aos eventos apresentados em cena:

Com efeito, Brecht acreditava que a função do ator não é expressar sentimentos, mas “exibir atitudes” ou *Gesten*. No ensaio sobre o *Dreigroschenprozess*, Brecht desenvolveu essa concepção do “*Gestus*” com bastante mais amplitude, falando não só dos *Gesten* individuais, mas de *Gestisches Material* e do “*gestus*” básico de uma peça. (...) É, simultaneamente, gesto, ou mímica, e essência, atitude e sua base ou ponto fundamental, quer dizer, um só aspecto da relação entre duas pessoas, singularmente estudado, reduzido ao essencial e expresso física ou verbalmente. Exclui o psicológico, o subconsciente, o metafísico, a menos que possam ser transmitidos em termos concretos. (Willett, 1967: 220–221)

A Historização, por outro lado, reflete sobre acontecimentos históricos com o assumido enviesamento marxista da luta de classes. O objetivo principal deste efeito ou princípio é dialogar com o presente, apelando a uma participação ativa na transformação da história:

In “Short Description” Brecht presents historicization as a “crucial technical device” (BT140) and component of *Verfremdung*. Brecht applied the term to a variety of defamiliarizing processes (...) which aim to both provoke an inquiring attitude towards the present through the past, and challenge dominant versions of history. (Mumford, 2009: 72)

O espetáculo *A mãe*, da Comuna, foi apresentado em 1978 um pouco por todo o país e em festivais internacionais. *A mãe* de Brecht foi, para a Comuna, a primeira peça teatral de um autor conceituado. Ao escolher um texto integral de Brecht, o grupo afirmava uma nova etapa de maturidade artística e, simultaneamente, um compromisso revolucionário (embora apartidário) com ecos no intenso contexto político português.

A análise da crítica ao espetáculo da Comuna obriga a estabelecer um diálogo com a investigação desenvolvida por Ana Maria Ramalheira no volume *Do pobre B.B. em Portugal* (1991), em dois aspetos centrais e que me suscitam reservas:

- (i) por um lado, a redução da música de José Mário Branco “ao tom de balada de intervenção, com influências de música popular portuguesa” (Ramalheira, 1991: 148)^[1]; e
- (ii) por outro, a consideração de que a adaptação da peça de Brecht ao contexto português constitui uma omissão de “uma característica fundamental da peça brechtiana [*A mãe*], que se prende com o princípio de historização” (Ramalheira, 1991: 149):

[A] fábula deveria desenrolar-se num período histórico não coincidente com a revolução de Abril e, até, num espaço diferente, para que o espectador português melhor se apercebesse do carácter exemplar e didáctico das diversas cenas. (Ramalheira, 1991: 149)

A tentativa de avaliar a aplicação dos pressupostos do teatro épico brechtiano nesta encenação ignora o trabalho de adaptação poética e de apropriação da obra pelo coletivo da Comuna, e particularmente por José Mário Branco. O cantautor não dispensou a dimensão coletiva e colaborativa na adaptação dos poemas originais e na composição musical.

← [1] Cf., “Por outro lado, o facto de as canções terem sido todas interpretadas pelo cantor teve como consequência um forte atrofiamento da função epicizante confiada às personagens quando cantam. Esta adaptação parece assim ter privilegiado principalmente a função ilustrativa da música eisleriana, em detrimento da sua função antitética e racionalizadora, o que terá contribuído para marcar ainda mais a intenção propagandística subjacente à peça de Brecht” (Ramalheira, 1991: 148–149).

2. A ESTÉTICA BRECHTIANA E A ADAPTAÇÃO AO CONTEXTO PORTUGUÊS

O encenador João Mota, ao destacar o desafiante exercício de encenar uma obra de Brecht, considera a adaptação da peça *A mãe* ao contexto português como uma atualização revolucionária:

La révolution existe dans le quotidien, dans notre quotidien: c'est en cela que *La Mère* est une pièce actuelle et assimilable aux problèmes portugais. C'est le thème qui m'intéresse mais c'est un défi pour moi de la prendre dans le Théâtre de Brecht que j'aime beaucoup mais pas du tout dans la manière dont il est monté actuellement^[2].

Apesar de esta adaptação da Comuna seguir a estrutura da obra de Brecht, a companhia teatral apresentava “*A Mãe* de Gorki-Brecht” (Delille *et al.*, 1991: 404), revelando a influência do romance original na interpretação dramatúrgica do texto brechtiano. É possível, no entanto, que o romance tenha sido utilizado, essencialmente, numa fase exploratória da criação artística. A crítica ao espetáculo feita por Cid Santos induz-nos nesse sentido, uma vez que refere as lacunas da evolução da personagem principal na narrativa da peça de Brecht em comparação com a forma como esta evolução é desenvolvida no romance original:

Assim, começarei por frisar que “*A Mãe*” de Gorki, que podemos considerar uma autêntica bíblia do comunismo (...) é uma obra que me toca pela comovente simplicidade: uma mulher, inculta e presa nas teias da ideologia dominante, vai pouco a pouco, ao ritmo da

[2] João Mota, em “Portugal: *La Mère*/Comuna”, *Confluent*, novembro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

sua experiência, despertando para a realidade social em que vive e, racionando [sic] pela sua cabeça, servida pela sabedoria de pessoa simples que é, acaba por se tornar uma revolucionária resoluta. (...) Ora a peça em representação na Comuna não respeita por inteiro este percurso. Não conheço o original de Brecht nem estou a querer atribuir culpas a ninguém. Limito-me a constatar este facto: seja por deficiência de adaptação a peça dá saltos graves que levam a que essa evolução do personagem não seja clara^[3].

A adaptação de *A mãe*, de Brecht, levada à cena pela Comuna, não foi apenas uma tradução, mas uma adaptação da obra ao contexto português. A narrativa da peça teatral de Brecht, baseada no romance homónimo de Máximo Gorki de 1906, retrata o processo revolucionário de resistência, sacrifício pessoal e militância política de uma “viúva de operário e mãe de operário” (Brecht, 2005: 355). A obra termina nas vésperas da Revolução de Outubro de 1917. De forma análoga, a adaptação portuguesa é interpretável como o processo de luta e resistência ao fascismo, que culmina nas vésperas da revolução de 25 de Abril de 1974. Este entendimento evidencia uma coerência narrativa e transversal desde a adaptação do romance de Gorki ao teatro, por Brecht, à adaptação da peça de Brecht ao contexto português, feita pela Comuna.

Os críticos portugueses e estrangeiros, de modo geral, elogiaram o espetáculo. Friedrich Weigend^[4], crítico do Festival de Stuttgart, afirma que “[o]s jovens actores do teatro da Comuna (...) representam

[3] J. Cid Santos, “*A Mãe* de Gorki (1906) à Praça de Espanha (1978)”, *Página Um*, 9 de março de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[4] Friedrich Weigend, “No luto e no sonho: *A Mãe* de Brecht de novo vivida pelos portugueses” [título traduzido], *Stuttgarter Zeitung*, 12 de junho de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

o Portugal 78, são inspirados por um comunismo original (primitivo) (...) que nada sabe (...) do Staline ao arquipélago Goulag”. Maria Helena Serôdio^[5] atesta que A Comuna retirou do texto de Brecht “a evocação histórica atribuindo-lhe significação presente (reenviando para uma realidade portuguesa na adaptação dos nomes”. Em sentido contrário, Vítor Pavão dos Santos vê o aportuguesamento da peça como uma “tentativa de adaptação apressada e inconsequente, sem alicerces aprofundados que a justifiquem”^[6]. José Valentim Lemos atesta positivamente a atualidade do espetáculo, referindo os confrontos provocados por jovens “fascistas e neo-nazis, armados e organizados, assaltando, com perfeita impunidade, os liceus de Lisboa, agredindo violentamente estudantes progressistas, posando para as câmaras fotográficas com o braço estendido”^[7].

Ao analisar as críticas do espetáculo da Comuna verifica-se uma tendência geral para fazer corresponder – ou distanciar – a estética desta adaptação aos princípios teóricos escritos por Brecht. Esta tendência faz eco da censura feita pelo próprio Brecht e por Hanns Eisler ao espetáculo de *A mãe* pelos trabalhadores da *Theatre Union*, em Nova Iorque, no ano de 1935. A crítica do dramaturgo e do compositor prendia-se, essencialmente, com a falta de correspondência das alterações (textuais e musicais) aos princípios ideológicos subjacentes à peça teatral (cf. Brecht, 1964: 63-69; cf. Eisler, 1973: 358-360). Porém, ao contrário do exercício elaborado por Ramalheira (1991), este artigo procura

[5] Maria Helena Serôdio, “‘A Mãe’ na ‘Comuna’”, *O Diário*, 24 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[6] Victor Pavão dos Santos, “Brecht e fogo posto. ‘A Mãe’, de Bertolt Brecht”, *O Jornal*, 10 de fevereiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[7] José Valentim Lemos, “‘Mãe’: As flores de Maio”, 23 de janeiro de 1978, *Diário de Notícias*. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

relevar o entendimento da crítica sobre os princípios teóricos e estéticos do teatro épico, indo mais ao encontro da reflexão de Jorge Listopad:

Brecht, como Hegel, como Marx, como muitos outros pensadores em permanente evolução (...) não é um. Há vários; às vezes, de modo simultâneo, como era o outro pensador, Pessoa^[8].

Segundo Augusto Boal, *A mãe* da Comuna não ignora nem se submete acriticamente a formas preconcebidas do teatro épico brechtiano:

Esta “Mãe” não é aquela. Nem era aquela, aquela outra. Gorki escreveu a primeira e Brecht gostou muito. Gostou tanto que escreveu a sua, baseando-se no que tinha lido e no que, sobre o lido, tinha pensado. A Comuna fez exactamente a mesma coisa que Brecht – e, por fazer exactamente o mesmo, fez diferente: “A Mãe” que está em cena na praça de Espanha é bem diferente da do dramaturgo alemão. A “Mãe” da Comuna é filha da de Brecht (...) mas como boa filha, tem personalidade própria. É ela mesma^[9]!

Da crítica ao espetáculo é necessário ter em conta que a adaptação ao contexto português levantou discordâncias ou, pelo menos, inquietações ideológicas. Jorge Listopad, em dois artigos distintos, questiona primeiramente a escolha deste texto: “porquê produzir ‘A Mãe’, de todo o Brecht a obra menos indicada?”^[10]; “Uma aposta cultural?

[8] Jorge Listopad, “Inquietar Brecht”, *A Luta*, 30 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[9] Augusto Boal, “A ‘Mãe’ da Comuna. Filha de Brecht”, *Opção*, 2 de fevereiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[10] Jorge Listopad, “Inquietar Brecht”, *A Luta*, 30 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

Ou qualquer urgência que tem a ver com o próprio grupo e com a situação do teatro comprometido que se exerce nos palcos portugueses?”^[11]. Álvaro Pina aponta para uma adaptação incompleta que não documenta o panorama político nacional nas vésperas do quarto aniversário da revolução, não defende as premissas do autor alemão, nem tão-pouco o processo revolucionário português, e não serve da melhor forma a luta pela democracia. Esta visão assenta em pelo menos duas ideias que nos remetem para o contexto da escrita da peça por Brecht e, segundo o crítico, ausentes da adaptação da Comuna:

Por um lado, é do contexto da necessidade histórica da Revolução de Outubro que da peça de Brecht deriva a universalidade que a torna significativa e relevante para os proletários de todos os países. (...) Por outro lado, (...) a luta do proletariado alemão contra o anticomunismo e o anti-sovietismo dos círculos reaccionários na Alemanha. (...) Neste ponto, em vez de adaptarem Brecht, que é o autor de *A Mãe*, parece que os artistas da “Comuna” preferiram adaptar o anti-sovietismo daqueles contemporâneos do dramaturgo que se diziam comunistas de “esquerda”^[12].

Estas observações de Jorge Listopad e de Álvaro Pina acabam por levantar questões relativas à reflexão ideológica do grupo sobre o processo revolucionário português, nomeadamente, quanto à sua inscrição (ou não) na tradição revolucionária socialista (ancorada na Revolução Soviética de 1917). Se, por um lado, João Mota (supracitado) falava de uma revolução como um processo quotidiano e ininterrupto, por outro, escolhe-se um texto que apela à urgência revolucionária.

^[11] Jorge Listopad, “A metamorfose da crisálida chamada ‘A Mãe’”, *Expresso*, 4 de fevereiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

^[12] Álvaro Pina, “‘A Mãe’, de Brecht e a revolução portuguesa”, *O Diário*, 13 de março de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

O que me parece interessante pensar a partir da análise das críticas do espetáculo é a discussão política e ideológica suscitada por esta adaptação de *A mãe* de Brecht, assim como as referências – mais evidentes ou em pano de fundo – à revolução portuguesa e à construção democrática iniciada a 25 de abril de 1974.

Ao refletir sobre as repercussões deste espetáculo da Comuna e da música de José Mário Branco na reinterpretação histórica do processo revolucionário em questão, parece-me discutível que esta adaptação de *A mãe* de Brecht se enquadre num momento histórico “coincidente com a revolução de Abril” (Ramalheira, 1991: 149), uma vez que esta perspetiva sugere um espetáculo panfletário, de louvor da revolução, ignorando ou omitindo os retrocessos revolucionários iniciados a 25 de novembro de 1975:

A adaptação da Comuna, ao suprimir os títulos dos quadros, ao atribuir às personagens nomes portugueses, aproxima muito mais a acção dramática à revolução de Abril, em relação à qual o público se encontrava ainda emocionalmente bastante ligado, obliterando assim o processo de historização, uma das principais técnicas epicizantes subjacentes a esta peça. A ter em linha de conta os princípios teóricos brechtianos, esta tendência marcante para a portuguesa dos nomes e eventos poderá ter acentuado um certo efeito empático que a peça já de si provoca em virtude da concepção idealizada da protagonista e do tom intrinsecamente panfletário das canções. (Ramalheira, 1991: 149)

A escolha de uma obra de Brecht não é isenta de critério político, tendo em conta o historial da companhia. O pendor político, porém, não espelha necessariamente consensos ideológicos dentro do coletivo teatral. Na entrevista a Manuela de Freitas para o podcast *Tu cá tu lá*

com a história do teatro^[13], a atriz assume a sua discordância de José Mário Branco relativamente ao simbolismo e ao efeito prático do 25 de Novembro de 1975 na sociedade democrática portuguesa. Neste artigo pretendo sublinhar a dimensão disfórica das canções de José Mário Branco para o espetáculo *A mãe*, que convoca uma narrativa histórica de derrota da revolução que se começa a desenhar em novembro de 1975.

[13] Disponível no [Spotify](#).

3. UMA NARRATIVA REVOLUCIONÁRIA EM 12 CANÇÕES DE JOSÉ MÁRIO BRANCO^[14]

A primeira ideia que gostava de invocar prende-se com a vida pessoal do cantautor aquando do convite para colaborar com a Comuna, no verão de 1977:

Naquele Verão, quando se retirou de férias com a família para Odeceixe, José Mário Branco atravessava um período particularmente difícil. Desde que chegara a Portugal, a 30 de Abril de 1974, disposto a “mergulhar fundo” no processo revolucionário aberto pelo derrube da ditadura, muitas coisas tinham seguido caminhos inesperados. O GAC – Vozes na Luta (...) passava agora sem ele; o PCP(R) (...) afastara-o (...); o projecto de festival popular “Reviver Lágrimas de Alegria”, que ele idealizara como forma de comemorar o terceiro aniversário do 25 de Abril naquele ano de 1977, morria atrofiado em folhas de papel travadas por desprezo ou indiferença; (...) Mas o festival sabotado provocou nele uma imensa depressão, agravada pela expulsão do partido a que antes entregara a sua vida. Foi quando a depressão começava a dar lugar ao vazio que, ainda em férias, recebeu um telefonema. Alguém da Comuna queria falar com ele. Um novo convite^[15]?

Difícilmente podemos ler nestas palavras de Nuno Pacheco qualquer estado de euforia associado a José Mário Branco. Aliás, poucos anos após este momento depressivo e *solitário* lança, em 1982, o famoso álbum *Ser solidário* no qual é feita uma retrospectiva da sua vida pessoal

[14] *A mãe*: 12 canções de José Mário Branco ([YouTube](#) e [Spotify](#)).

[15] Nuno Pacheco, “Mãe-filha da revolução”, notas do CD *A mãe* (reedição de 1996), Comuna – Cooparte, pp. 4–5. https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/004_a_mae_folheto2.jpg.

com a revolução em pano de fundo. Mais importante parece ser, neste álbum, a percepção de que a revolução portuguesa é herdeira da tradição revolucionária e da história da luta de classes, como afirma Luís Trindade:

A memória da Revolução surge aqui, então, na experiência do tempo histórico – ou melhor na forma como a estrutura temporal das canções (...) exprime uma determinada relação entre o passado e o futuro –, a que talvez possamos atribuir uma profundidade ainda maior: como se a relação narrativa entre a perda e a esperança constituísse uma forma inconsciente de inscrever a Revolução numa mais vasta história de revoluções. (Trindade, 2024: 226)

As canções do espetáculo *A mãe*, de 1977, compostas e interpretadas por José Mário Branco, representam já um esboço desta visão retrospectiva de que fala o historiador Luís Trindade. Adicionalmente, o empenho revolucionário de José Mário Branco é anterior ao 25 de Abril de 1974 e não termina a 25 de Novembro de 1975, corroborando a ideia de revolução do quotidiano afirmada por João Mota. Assim como o 25 de Abril não se construiu sem a resistência antifascista, também o 25 de Novembro não extinguiu completamente o ímpeto revolucionário. O simbolismo destas datas não oblitera a experiência revolucionária vivida por José Mário Branco no Maio de 1968, em Paris, ou em Portugal entre 1974 e 1975. Aliás, a notícia do golpe militar de 25 de Abril foi, para José Mário Branco, recebida com alguma apreensão. O cantautor encontrava-se em Paris e quando soube dos acontecimentos colocou a si próprio duas condições para regressar: “Para mim, aquilo só era a sério se libertassem todos os presos políticos e tomassem uma atitude clara quanto à independência das colónias” (Branco *apud* Andrade, 2025: 440). Com essas condições satisfeitas, regressa a Portugal no dia 30 de abril de 1974.

José Mário Branco viveu uma *disforia revolucionária*, no refluxo do processo contrarrevolucionário inaugurado pelos acontecimentos de 25 de Novembro de 1975. Como afirmei anteriormente, no seio da Comuna não haveria unanimidade relativamente ao papel – simbólico ou efetivo – desta data na construção da democracia. Para José Mário Branco, que sempre lutou por uma revolução socialista de base popular – como cantava no festival da canção de 1975: “Democracia popular/ E ditadura proletária/ Pois claro!”^[16] –, o 25 de Novembro significava a vitória da burguesia e a derrota da classe operária.

Importa notar que toda a obra musical de José Mário Branco deve muito ao trabalho e à reflexão desenvolvida por Fernando Lopes-Graça (Silva, 2000). Em particular, podemos considerar que o profundo respeito que nutria pela música popular é herdeiro do tratamento erudito que Lopes-Graça aplicava nos arranjos musicais que compunha^[17]. De Lopes-Graça herda, também, esse gesto político e combativo que está presente, essencialmente, nas *Canções heroicas* (Carvalho, 2017). Curiosamente, estas são composições corais a partir de poemas neorrealistas, movimento que Lopes-Graça não apreciava particularmente (Carvalho, 2017). José Mário Branco homenageia e faz ecoar estas canções de resistência, deliberadamente, em pelo menos duas canções gravadas no disco de *A mãe*: “Nada os salvará” e “Aquele que está vivo, não diga nunca ‘nunca’” (cf. Laurentino, 2023).

A influência particular das *Canções heroicas* na música para *A mãe* também reproduz ressonâncias literárias, uma vez que a poesia de

[16] José Mário Branco, *Alerta!* [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco. https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/008_a_cantiga_e_uma_arma_folheto6.jpg.

[17] Cf. Fernando Lopes-Graça, “Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito”, *Seara Nova*, n.º 163–165, 12 de setembro de 1942.

autores do movimento neorrealista era uma expressão portuguesa do realismo socialista, movimento estético internacional do qual Gorki era um dos mais altos representantes. As adaptações que José Mário Branco faz dos poemas de Brecht, a partir da tradução de Yvette Centeno e Teresa Balté (Brecht, 2009), são influenciadas pela leitura do romance de Gorki. Podemos ver no Arquivo Musical José Mário Branco FCSH UNL – CESEM^[18], à margem das partituras e de outros manuscritos, transcrições de certas passagens do romance que ajudam a compreender a intencionalidade e o *gestus* por detrás da escrita das canções. Apesar dessas influências, que são fruto de uma discussão estética de todo o século XX, observa-se uma harmonização das influências neorrealistas, ou realistas socialistas, com a estética modernista de Lopes-Graça, Eisler e Brecht^[19].

A narrativa musical criada por José Mário Branco para a adaptação da Comuna estrutura-se em doze canções e um prólogo que dialogam com a ação dramática e com o contexto histórico português: o “prólogo” abre o espetáculo com um gesto didático, situando o público perante a luta revolucionária e convocando-o para uma reflexão sobre a transformação social. Seguem-se três canções que funcionam como um *flashback* da consciência política: “As canseiras desta vida”, que denuncia a resignação; “Águas paradas não movem moinhos”, um apelo à ação; e “Remendos e côdeas”, que explicita a meta revolucionária: “Precisamos de mandar nas oficinas / Nos campos e nas minas / No poder de Estado”^[20].

[18] Em <https://arquivojosemariobranco.fcs.unl.pt/>.

[19] Cf. Laurentino (2023) para ver em detalhe o *gestus* musical do cantautor português em cada canção e o processo de adaptação dos poemas de Brecht, traduzidos por Yvette Centeno e Teresa Balté.

[20] José Mário Branco, *A mãe* (reedição de 1996) CD/DVD [Gravação áudio], Comuna – Cooparte.

A quarta canção, “1.º de Maio” inscreve a memória das lutas de operários e homenageia as vítimas do fascismo, numa encenação que replicava “o episódio da tomada da Bastilha no 1789 do ‘Théâtre du Soleil’, aliás também utilizado na versão portuguesa de *Liberdade, Liberdade* (...) a que o esteio musical da Internacional confere uma empolgante dimensão épica”, como sublinha Luiz Francisco Rebello^[21]. Esta peça marca a transformação interior da personagem Mãe, símbolo da consciência coletiva que desperta para a luta de classes.

O segundo conjunto de canções introduz uma toada infantil e pedagógica: “Qual é coisa, qual é ela (Elogio ao comunismo)”, “ABC (Elogio da aprendizagem)” e “Os meninos de amanhã (Elogio do revolucionário)”. Estas composições simplificam conceitos marxistas aliando o didatismo à mobilização revolucionária.

O terceiro bloco assume um tom marcial e combativo: “Nada os salvará”, que proclama a inevitabilidade da vitória proletária; e “Camarada Maria Rodrigues”, homenagem à personagem principal e às “Marias do mundo”, ecoando a luta quotidiana e a resistência popular. Segue-se “O terceiro amigo”, uma canção que expressa a união entre Mãe e filho através da militância no Partido Comunista, mas antecipa a morte do filho, a doença da Mãe e o seu luto.

Por fim, “Cantiga do alevantar” e “Aquele que está vivo não diga nunca ‘nunca’” encerram a narrativa musical com um apelo à esperança. Esta última canção sintetiza o gesto mobilizador que atravessa todo o espetáculo, reafirmando que a revolução não é um episódio concluído, mas um processo contínuo.

[21] Luís Francisco Rebello, “Um espectáculo exemplar: A Mãe de Brecht-Gorky pela ‘Comuna’”, *Seara Nova*, n.º 40–41, março de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

A narrativa musical das canções de José Mário Branco expressa as convicções ideológicas do cantautor e, simultaneamente, a sua luta interior.

Vendo em detalhe algumas das canções, “Aquele que está vivo, não diga nunca ‘nunca’” converge e sintetiza o *gestus* didático e o *gestus* mobilizador que atravessam toda a obra teatral. A tensão dialética – aliás, assumida por Brecht e Eisler como *Lob der Dialektik* (Elogio da dialética) (cf. Laurentino, 2023) – é explorada por José Mário Branco na estrofe 5: “As coisas são as coisas/ E são o seu contrário/ O destino que diz ‘nunca’/ É o conto do vigário”^[22]. Aqui, o cantautor assume a teleologia marxista, no desejo da vitória da classe operária, embora consciente da construção prática e diária da sociedade socialista. Na última estrofe, esclarece o momento histórico em que se encontra: “O ‘nunca’ é agora/ E ‘agora’ é a luta/ Contra o ‘hoje’ em que te explora/ O senhor que te disfruta”. A revolução não é uma ilusão, mas um princípio. O fim do fascismo não significou o fim da exploração capitalista, sendo necessário manter o ímpeto revolucionário que marcara o país nos anos anteriores. As estrofes evidenciam, essencialmente, um *gestus* didático, no qual os princípios da luta de classes, apresentados ao longo da narrativa teatral e musical, foram explanados e consciencializados pela personagem principal. O refrão, por outro lado, afirma mais claramente o *gestus* mobilizador, reforçando a urgência imediata de retomar o lugar nas fileiras e (re-)fazer a revolução: “Ontem, hoje e amanhã/ Sempre o sol renascerá/ P’ra iluminar/ A multidão que se levanta! Anda!/ Não atrases o futuro, tira o ‘nunca’ da memória!/ Não pares de lutar!/ Pedra a pedra faz o muro crescer com a vitória/ Que o mundo há-de mudar!”

[22] José Mário Branco, *Amãe* (reedição de 1996) CD/DVD [Gravação áudio], Comuna - Cooparte.

A adaptação da narrativa de Gorki-Brecht ao momento histórico da Revolução de Abril de 1974 permite, numa interpretação imediata, que a história da revolução apresentada em palco (ou em disco) culmine com a queda do regime fascista a 25 de abril de 1974. Sem dúvida que, em 1977, esta visão podia ser interpretada à luz da *historização* brechtiana, se tivermos em consideração aquilo que o próprio Brecht propunha em 1932, do ponto de vista ideológico. A República de Weimar estava instituída mas, ao invocar a Revolução Soviética, Brecht propõe aos intérpretes e ao público alemães uma acentuação da luta revolucionária, rumo a um ideal comunista. Apesar do esfriamento do ambiente revolucionário, o espetáculo da Comuna acaba por promover uma reflexão sobre o momento histórico que se vivia no final do ano de 1977. As canções que compõem a narrativa musical de José Mário Branco, ao estabelecerem uma relação com os acontecimentos históricos da revolução portuguesa, assinalam o 25 de Abril como uma etapa da revolução, um período áureo e promissor, mas não o seu culminar. Esta é, essencialmente, a principal diferença em relação à narrativa teatral de Brecht, aproximando-se mais do romance de Gorki, inspirado nos acontecimentos da revolução de 1905 e renunciando a revolução de 1917.

José Mário Branco terá estado presente na grande manifestação do 1.º de Maio de 1974 em Lisboa. A expressão coletiva deste momento pode ser vivida na encenação sonora “1.º de Maio”, do álbum de *A mãe*. Naturalmente, a analogia presente é a de tomada de consciência da personagem Mãe para a necessidade de mudança: “As coisas têm que mudar.” É também um apelo à memória daqueles que foram assassinados por protestarem e se oporem ao regime fascista. Esta peça músico-teatral, das mais impactantes do álbum, homenageia aqueles que deram a vida por um futuro melhor para todos. Podemos ver aqui a forma como José Mário Branco assinala o golpe militar do

25 de Abril de 1974, não pela euforia que se viveu, mas pela luta que se travou: “E chega o 1.º de Maio que as palavras são como a manhã do 25 de Abril, a medo ciciadas primeiro, depois gritadas pela multidão em luta”^[23]. A memória das lutas que se travaram, das revoluções que se construíram, inscreve a resistência do povo português no grande movimento histórico da luta de classes. Por outro lado, “1.º de Maio” é a quarta canção da narrativa musical, a sétima cena do espetáculo da Comuna, o que significa que ainda há um longo caminho a percorrer. Esta peça musical representa a transformação interior da Mãe, como símbolo da transformação revolucionária que o próprio José Mário Branco assumiu ao longo da sua vida:

Aquilo que aprendi na Comuna e no Teatro do Mundo é que qualquer transformação séria não pode ser feita de fora para dentro, mas de dentro para fora. (...) Os homens tornam-se revolucionários porque se transformam, não se transformam por serem revolucionários. (Branco *apud* Andrade, 2025: 148)

Depois do golpe militar de 25 de Abril de 1974, a visão ideológica dividiu os setores revolucionários, separou amigos, criou clivagens tais que, em certa medida, foram prejudiciais para a construção de uma sociedade socialista. José Mário Branco defende com lucidez, nesta narrativa musical, uma simplificação do comunismo, da luta de classes, dos ideais revolucionários, apelando à aprendizagem permanente e colaborativa. O imaginário infantil e didático das canções “Qual é coisa, qual é ela (Elogio ao comunismo)”, “ABC (Elogio da

^[23] Carlos Porto, “Palavras para ‘A Mãe’ — De Gorki-Brecht-Comuna”, *Diário de Lisboa*, 30 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

aprendizagem)” ou “Os meninos de amanhã (Elogio do revolucionário)” convergem numa ideia de revolução expressa em entrevista no ano de 1999:

A revolução é uma questão de bom senso. Não é nada do outro mundo. Está pintada com cores diabólicas pelos poderes a quem prejudicaria. Isso está na Mãe e não fui eu que inventei, foi o Brecht e antes dele o Gorki, que se calhar foi beber ao Marx. Está errado? Vamos pôr como deve ser. Não é para complicar, é só para resolver. (Branco *apud* Andrade, 2025: 442)

A curta canção “Camarada Maria Rodrigues” – nome da personagem Mãe, na adaptação portuguesa da Comuna – é um elogio à revolucionária, à revolução que se mantém “firme na sua luta”, reforçando a ideia de revolução do quotidiano: “A Maria nunca está sozinha/ Nesta grande luta miudinha/ Todas as Marias do mundo/ Exército profundo/ Lutadores do dia a dia/ Indispensáveis como esta Maria.”

“O terceiro amigo” é, na narrativa teatral, a antecipação da morte de Carlos, o filho de Maria Rodrigues (a Mãe). No entanto, na narrativa musical, é o anúncio dessa morte e a expressão do luto da Mãe. Esta perdeu um filho e agarra-se ao terceiro amigo, à terceira coisa: o partido, cantado por José Mário Branco com mágoa (porque lhe falta um partido) ou a luta revolucionária, se interpretarmos essa terceira coisa num sentido mais lato a partir do poema de Brecht. A cena que revela a morte do filho não se segue imediatamente a esta canção. Na adaptação da Comuna, este anúncio não é feito pela música, mas sim pela leitura de uma carta dirigida à Mãe. Na narrativa musical gravada em disco não temos acesso a essa leitura. Depois da canção “O terceiro amigo”, há um breve relato onde se diz: “A mãe está doente, desde que o filho morreu”. A morte do filho podia ter vitimado a Mãe.

Mas José Mário Branco recusa que a revolução tenha morrido em novembro de 1975, que o tenham expulsado do partido e isso o obrigasse a desistir de lutar, que a morte de José Afonso – inevitável devido ao diagnóstico que recebera – fosse, igualmente, um prenúncio da derrota da revolução. A “Cantiga do alevantar” representa este esforço de reerguer a revolução e de se reerguer a si próprio. Não é só na narrativa teatral que a Mãe se consegue levantar e regressar às fileiras, onde é indispensável; é no desejo de transformar o país e o mundo que José Mário Branco recupera as forças para, com as ferramentas de que dispõe, persistir na ação e na luta revolucionárias, começando no espetáculo *A mãe* e continuando até ao fim da sua vida.

O trabalho desenvolvido por José Mário Branco para o espetáculo *A mãe* atinge os objetivos didáticos que Brecht e Eisler pretendiam em 1932. No álbum *Ser solidário* e particularmente na canção “Eu vim de longe”, José Mário Branco expressa o que aprendeu durante este processo histórico, mas sobretudo com a personagem principal da obra de Gorki e Brecht com quem conviveu entre 1977 e 1978:

Tenho esta viola numa mão/ Tenho a minha vida noutra mão/ Tenho um grande amor/ Marcado pela dor/ E sempre que Abril aqui passar/ Dou-lhe este farnel p'ró ajudar^[24].

A música de José Mário Branco para o espetáculo *A mãe* é um artefacto histórico com impacto na construção de emoções e identidades revolucionárias ou antirrevolucionárias. A crítica ao espetáculo evidenciava a tensão entre um exercício de atualização revolucionária e uma correspondência aos pressupostos do teatro épico brechtiano.

^[24] José Mário Branco, “Eu vim de longe, eu vou p'ra longe (Chulinha)”, 1982 [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco, <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/eu-vim-de-longe-eu-vou-pra-longe-chulinha>.

A análise das canções de José Mário Branco revela que a música não se limita a ilustrar a ação dramática, antes constitui uma narrativa própria que enquadra o espetáculo numa visão histórica marcada pela derrota, pelo desencanto e, simultaneamente, por uma persistente vontade de transformação social. Os princípios de Brecht e Eisler, longe de serem ignorados, são apropriados e traduzidos numa linguagem musical enraizada na experiência portuguesa e atravessada pela trajetória biográfica do cantautor.

Assim, a narrativa revolucionária proposta em doze canções revela que, para José Mário Branco, a revolução não culmina no 25 de Abril, mas prolonga-se como processo quotidiano, inacabado e disputado. O espetáculo da Comuna e a música de José Mário Branco transmitem a complexidade de um período histórico em disputa e convidam a revisitar a revolução como processo vivo, aberto e em contínua reinterpretação.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ricardo / Hugo Castro/ António Branco (ed.) (2025), *José Mário Branco: Entrevistas para a imprensa (1970–2019)*, Lisboa, Tinta-da-china.

ARQUIVO MUSICAL JOSÉ MÁRIO BRANCO FCSH UNL – CESEM [Arquivo Digital], <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/>.

BOAL, Augusto (1978, fevereiro 2), “A ‘Mãe’ da Comuna. Filha de Brecht”, *Opção*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

BRANCO, José Mário (1975), *Alerta!* [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco. https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/008_a_cantiga_e_uma_arma_folheto6.jpg.

— (1982), *Eu vim de longe, eu vou p’ra longe* (Chulinha) [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco, <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/eu-vim-de-longe-eu-vou-pra-longe-chulinha>.

— (1996), *A Mãe* (reedição de 1996) CD/DVD [Gravação áudio], Comuna – Cooparte.

BRECHT, Bertolt (2005), *Teatro*. 3. 3, Lisboa, Cotovia.

— (2009), *A mãe* (Y. K. Centeno / T. Balté, trad.), Lisboa, Livros de Areia Editores, Lda.

CARVALHO, Mário Vieira de (2017), *Lopes-Graça e a modernidade musical*, Lisboa, Guerra & Paz.

DELILLE, Maria Manuela / Ana M. Ramalheira / Maria E. Castendo / Maria T. Cortez / Maria C. Carrington (1991), *Do pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Lisboa, Editora Estante.

EISLER, Hanns (1973), *Musik und Politik: Schriften 1924–1948* (G. Mayer, ed.), Berlim, Rogner & Bernhard.

LAURENTINO, Henrique (2023), *A Mãe de Bertolt Brecht. A música de Hanns Eisler e José Mário Branco* [Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, especialização em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa], <http://hdl.handle.net/10362/161575>.

LE MOS, José Valentim (1978, janeiro 23), “‘Mãe’: As flores de Maio”, *Diário de Notícias*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

LISTOPAD, Jorge (1978a, janeiro 30), “Inquietar Brecht”, *Luta*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

— (1978b, fevereiro 4), “A metamorfose da crisálida chamada ‘A Mãe’”, *Expresso*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

LOPES-GRAÇA, Fernando (1942, setembro 12), “Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito”, *Seara Nova*, pp. 163–165.

MUMFORD, Meg (2009), *Bertolt Brecht*, Londres, Routledge.

PACHECO, Nuno (1996), “Mãe-filha da revolução”, notas do CDA Mãe (reedição de 1996), Comuna – Cooparte. https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/004_a_mae_folheto2.jpg.

PINA, Álvaro (1978, março 13), “‘A Mãe’, de Brecht e a revolução portuguesa”, *O Diário*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

PORTO, Carlos (1978, janeiro 30), “Palavras para ‘A Mãe’ — De Gorki-Brecht-Comuna”, *Diário de Lisboa*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

“PORTUGAL: LA MERE/COMUNA” (1978, novembro), *Confluent*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

RAMALHEIRA, Ana Maria (1991), “Die Mutter / A Mãe & Der Kaukasische Kreidkreis / O Círculo de Giz Caucásico”, in M. M. Delille, *Do Pobre B. B. em Portugal: Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Lisboa, Editora Estante, pp. 121–181.

REBELLO, Luiz Francisco (1978, março), “Um espectáculo exemplar: A MÃE de Brecht-Gorky pela ‘Comuna’”, *Seara Nova*, 40–41, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

SANTOS, Vítor Pavão dos. (1978, fevereiro 10), “Brecht e fogo posto. ‘A Mãe’, de Bertolt Brecht”, *O Jornal*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

SANTOS, J. Cid (1978, março 9), “A Mãe de Gorki (1906) à Praça de Espanha (1978)”, *Página Um*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

SERÔDIO, Maria Helena (1978, janeiro 24), “‘A Mãe’ na ‘Comuna’”, *O Diário*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

SILVA, Octávio Fonseca (2000), *José Mário Branco: O canto da inquietação*, Porto, Discantus.

TRINDADE, Luís (2024), “Processo de Representação em Curso: A narrativa histórica da memória da Revolução”, in M. Loff / M. Cardina (ed.), *25 de Abril: Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 215–248.

WEIGEND, Friedrich (1978, junho 12), “No luto e no sonho: A Mãe de Brecht de novo vivida pelos portugueses”, *Stuttgarter Zeitung*, Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

WILLETT, John (1967), *O teatro de Brecht: Visto de oito aspectos*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar Editores.