

O EFEITO DE DISTANCIAMENTO EM A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, DE BRECHT

Sandra Vanessa Versa Kleinhans da SILVA¹
Lourdes Kaminski ALVES²

Resumo: *As obras brechtianas revelam o esforço em refletir de forma dialética as relações entre a própria obra e a sociedade, sendo intensificadas pelo efeito de distanciamento proposto por ele em seu teatro épico. Neste artigo, objetiva-se refletir sobre o que é o efeito de distanciamento e como ele se apresenta na peça teatral A Ópera dos Três Vinténs (1928), de Brecht. Vale ressaltar que este texto opera na constituição de uma “consciência de minoria”, no qual o personagem funciona como um veículo de comunicação e impulsiona a reflexão crítica do leitor/público/plateia. A reflexão crítica está embasada nos estudos de Brecht sobre o teatro (1992,2005), Anatol Rosenfeld (1985), Gerd Alberto Bornheim (1992), entre outros.*

Palavras-chave: *teatro épico; efeito de distanciamento; Brecht.*

Abstract: *The Brecht's books and plays reveal the effort to reflect dialectically the relations between the work itself and the society, being intensified by the distancing effect proposed by him in his epic theatre. In this article, the objective is to reflect about what is the distancing effect and how it is presented in Brecht's play The Threepenny Opera (1928). It is important to mention that this text operates in the constitution of a “minority consciousness”, in which the character works as a vehicle of communication and drives the critical reflection of the reader/audience. The critical reflection is based on Brecht's studies on theater (1992,2005), on Anatol Rosenfeld (1985), on Gerd Alberto Bornheim (1992), among others.*

Keywords: *epic theatre; distancing effect; Brecht.*

Recebido em 15-09-2017
Aceito em 26-10-2017

I

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Área de concentração: Linguagem e Sociedade, da UNIOESTE - campus de Cascavel, sob orientação da profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

² Pós-Doutora em Letras pela UFRJ (2014), coordenadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Área de concentração: Linguagem e Sociedade (Mestrado e Doutorado), da UNIOESTE - campus de Cascavel.

Este artigo apresenta um estudo do texto dramático *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Brecht, objetivando-se refletir sobre o efeito de distanciamento – um dos elementos estéticos formulados por Brecht – na construção da peça. Para atender a este objetivo, buscou-se apoio na formulação teórica de Anatol Rosenfeld (1985), Bertolt Brecht (1992, 2005), Gerd Alberto Bornheim (1992), entre outros.

As obras de Brecht tecem críticas sociais intensificadas pelo efeito de distanciamento proposto por ele em seu teatro épico: teatro no qual este autor crê ser necessário demonstrar, não somente as relações inter-humanas no palco, mas também as determinantes sociais dessas relações.

II

De acordo com Margot Berthold (2004, p.1), “o teatro é tão velho quanto a humanidade. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana”. Sendo assim, percebe-se como o teatro agrega a seu processo uma série de elementos, a exemplo do histórico, mitológico, psicológico, entre outros. Berthold ressalta, ainda, a noção “arquetípica da expressão humana”, ou seja, o homem historicamente construiu uma série de mitos os quais muitas vezes estão ligados à própria gênese da qual se entende por humano. E, para Jung (1985, p.69), a imagem primordial (ou arquétipo) “é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É, portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica”.

O dramaturgo constrói, por meio da produção teatral, sua representação simbólica de mundo, logo, o drama, indiferentemente de seu tempo e local,

consegue adentrar no processo de imaginação do ser humano. E, segundo Peter Szondi (2001, p.30), o teatro “não fala; ele institui a conversação”.

Estudos teórico-críticos acerca do gênero dramático, a exemplo de Bertolt Brecht (1992, 2005) e Gerd Alberto Bornheim (1992), propõem as subdivisões: Teatro Dramático, Teatro Épico ou Dialético, com base no *modus operandi* da representação e da recepção. A partir de então, estas formulações teóricas encontram ressonância nos estudos de Anatol Rosenfeld (1985), Peter Szondi (2001), Renato Cohen (2002), Hans-Thies Lehmann (2007, 2013), Jean-Pierre Sarrazac (2012), entre outros, com importantes desdobramentos para se pensar as práticas teatrais no Brasil e no mundo.

Faz-se pertinente destacar que, para Cohen, o teatro é visto como o relato de uma “época de ouro” (dos anos 60), em especial, no concernente ao teatro experimental: o Oficina, a vinda do Living Theatre e de Bob Wilson, os festivais e a presença de Victor Garcia, Jérôme Savary, entre outros. Houve também, com um determinado atraso e o correto filtro (comum às informações que vêm de fora):

[...] a passagem de inúmeras “ondas” e estéticas; o movimento beat, a hippie generation e a contracultura, e mais recentemente o movimento punk-new wave com todos seus desdobramentos. Esse contato através de relatos, leituras e alguma observação despertava uma série de perguntas: como era esse processo do Living Theatre de “viver” teatro e não “representar” teatro — será que conseguiam realizar Artaud? Que tipo de experiências Andy Warhol fazia na sua fábrica? Como a antipsiquiatria e as técnicas orientais entravam no processo dos happenings? E muitas outras perguntas que, transportadas para o que se via

no Brasil, abriam outras indagações: por que as outras artes alcançavam grandes progressos e o teatro continuava tão estagnado? A prática do teatro teria que ficar isolada das outras artes? Será que a única alternativa para a caretece era Brecht? (COHEN, 2002, p. 20).

O Teatro Dramático tem sua base nos pressupostos de Aristóteles e, de acordo com Bornheim (1992), a dramaturgia fechada, ou aristotélica, “[...] prende-se aos antigos preceitos: obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação, [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 317), ao contrário desta modalidade de teatro, encontra-se o Teatro Épico ou Dialético, inaugurado por Brecht.

Ainda, o autor supracitado afirma que o teatro épico se mostra como uma forma de teatro extremamente rica devido à variedade e aos diversos elementos dos quais dispõe: desde uma nova técnica de atuação e direção até uma nova dramaturgia, na qual há as mais variadas “técnicas de palco, a música, o emprego de filmes, e outras coisas mais [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 138).

Cabe ressaltar que uma das características do teatro épico é a presença da narrativa, na qual o autor atua também como o narrador da história, divergindo totalmente do teatro aristotélico, pois de acordo com Rosenfeld:

O teatro épico mostra-se, logo, narrativo; diverge totalmente do teatro dramático, no qual não havia um *deus ex machina* e ninguém contava a história; as personagens a viviam, em vez de contá-la. O autor, no teatro épico, manipula a ação, faz saltar o tempo, seleciona os acontecimentos, cenas e lugares (ROSENFELD, 2009, p. 300).

Para Rosenfeld, há duas razões opositivas entre o teatro épico brechtiano e o teatro aristotélico, sendo elas:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” – mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora (ROSENFELD, 1985, p. 147-148).

Salienta-se também que o teatro épico desperta uma reflexão crítica e social, porque conforme Szondi e:

De acordo com Hegel, o drama mostra somente o que o ato do herói se objetiva a partir de sua subjetividade e o que se subjetiva a partir da objetividade. Ao contrário, no teatro épico, em correspondência com sua intenção sociológica e científica, há uma reflexão sobre a “infra-estrutura” social dos atos em sua alienação objetiva (SZONDI, 2001, p. 136).

Brecht, ao inaugurar o teatro épico, no qual há um engajamento social e uma desconstrução das características clássicas e preestabelecidas pelo teatro aristotélico, transpõe a teoria do teatro épico para práticas teatrais reflexivas, por meio de ideias dramaturgias e propostas cênicas (pessoais ou emprestadas) que devem, ao mesmo tempo, isolar e distanciar os elementos da encenação e do drama tradicionais e familiares ao público, “tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, “mostrados”. Daí Brecht

chamá-los “efeitos de distanciamento” ” (SZONDI, 2001, p. 136).

Ressalta-se que um dos efeitos marcantes desse teatro é o distanciamento épico, no qual, para Brecht (*apud* Bornheim, 1992), “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (BRECHT, tomo III, 101, *apud* BORNHEIM, 1992, p. 243).

Sob a ótica de Bornheim, quando “se fala em distanciamento, logo se pensa no ator” (BORNHEIM, 1992, p. 247), contudo, tal autor lembra que:

[...] além do sistema de atuação, deve-se ressaltar também, em segundo lugar, a abrangência das técnicas brechtianas, posto que o efeito de distanciamento alastra-se e informa a totalidade das partes que compõem um espetáculo, e não apenas o desempenho do ator; temos em mãos um verdadeiro sistema dos distanciamentos, composto de diversas partes que se encadeiam com suas práticas em um todo unitário (BORNHEIM, 1992, pp. 247-248).

Desse modo, o efeito de distanciamento é um dos elementos fundamentais na teoria do teatro épico brechtiano, para tanto é necessário trazer à tona que este ocorrerá por meio do público, do ator, dos elementos cênicos, da música e do diretor.

Para que tal efeito ocorra, é importante que o espectador também seja distanciado, ou seja, o público deve deixar de ser passivo (algo que ocorre no teatro tradicional aristotélico) e passar a ter uma postura ativa, “fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive” (BORNHEIM, 1992, p. 253) e agir de maneira crítica e reflexiva.

Importante é a observação do ator funcionando como a peça central para

que o distanciamento alcance seus objetivos, pois ele será o principal intermediário entre o texto e o espectador, implicando assim uma aproximação na qual o “ator já não atua para si, num esplêndido isolamento, fazendo de conta que o público não existe. O público instala-se efetivamente na sala, e o ator orienta todo o seu trabalho para o espectador” (BORNHEIM, 1992, pp. 258-259), devendo tanto o ator como o espectador ser integralmente ele mesmo.

Outra elaboração conceitual, desenvolvida por Brecht e igualmente importante para se refletir sobre distanciamentos, é o *Gestus*, o qual designa as relações dos homens entre si, já que segundo Brecht:

[...] por *Gestus* não se deve entender a gesticulação; não se trata apenas de movimentos de mão que sublinham ou elucidam, trata-se, sim, de posturas gerais (*Gesamthaltungen*). Uma língua é gestual quando ela descansa sobre o *Gestus*, quando mostra determinadas posturas daquele que fala, que contrapõe o falante a outras pessoas (BRECHT, tomo III, 281, *apud* BORNHEIM, 1992, p. 281).

De acordo com Bornheim (1992), no tocante à cena, aos elementos cênicos e à música, é necessário destacar que para o efeito de distanciamento ocorrer, precisa-se romper com a ideia de uma cenografia estática, pois “Brecht propõe que o construtor de cena interfira na própria estrutura (*Gerüst*) da arquitetura teatral – o que deve acontecer a propósito de cada montagem” (BORNHEIM, 1992, p. 296), ou seja, Brecht desnuda o ambiente, tira a decoração supérflua, torna o espaço mais versátil e flexível e a música é disposta de maneira distinta ao teatro aristotélico, já que o “início de uma canção coincidia com mudanças na iluminação, iluminava-se a orquestra e na tela de fundo apareciam os títulos de

cada número cantado; além disso, os atores (cantores) mudavam de posição em cena. [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 299).

E, por fim, cabe também ao diretor estudar três elementos para que o efeito de distanciamento ocorra, sendo eles: “[...] o texto, as peculiaridades da escrita do dramaturgo e o tempo em que o texto foi composto [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 303), a fim de que a história seja contada com riqueza de sentido e o espectador, o ator, os elementos cênicos, a cena e a música se transformem em um todo unitário para a composição do distanciamento épico brechtiano.

Sendo assim, conforme Bornheim, na dramaturgia não-aristotélica “[...] a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à casualidade, as cenas se sucedem com independência e contigüidade [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 317).

O efeito de distanciamento, compreendido como uma estratégia que se realiza por meio do público, do ator, dos elementos cênicos, da música e também do diretor e a ideia de *Gestus*, como indicativo de determinadas posturas daquele que fala, encontram-se nas peças de teatro de Brecht. Portanto, de acordo com este autor, o teatro funciona como o local de conscientização e politização no qual a realidade social dos indivíduos deve ser mostrada de modo a gerar a reflexão, a crítica, o espanto e, por fim, o distanciamento épico.

III

Para Fernando Peixoto (1979), a peça *Ópera dos Três Vinténs* pode ter sido uma adaptação da peça *Ópera dos Mendigos* (1728), do autor inglês John Gay, e teve sua estreia no teatro Amm Schiffbauerdamm, no dia 31 de agosto de 1928 (com a direção de Engel, cenografia de Caspar Neher e música de Kurt Weill). Peixoto lembra que “segundo

Holthusen foi **um dos acontecimentos mais memoráveis da História da Cultura dos anos vinte**” (PEIXOTO, 1979, p. 82, grifos do autor).

Na sua peça, Brecht narra a história de Macheath, chefe de um bando de ladrões de rua, conhecido pelo apelido de Mac Navalha. A peça mostra seu casamento com Polly, filha de Peachum, o qual era conhecido como o Rei dos Mendigos, por controlar a mendicância em Londres, visto que vestia os indivíduos como deficientes ou mendigos e os mandava pedir esmolas; e também conta a sua amizade com Brown, o Tigre, chefe de polícia. Enfim, descreve todo o ambiente no qual vive o herói, entre mendigos, ladrões e prostitutas. Por vingança de seu sogro, as coisas quase acabam mal para ele, visto que Macheath é condenado à morte e caso não morresse uma multidão de mendigos (miseráveis e possuidores de todas as doenças possíveis) perturbaria as cerimônias de coroação da rainha. Desse modo, por puro amor à ópera e contra todas as evidências, a rainha acaba por perdoar o ladrão e a vingança se frustra.

De acordo com Peixoto (1979), “[...] como acentua Dort, a estreia foi um triunfo que se espalhou pelo mundo e ainda hoje parece não ter se esgotado” (PEIXOTO, 1979, p. 82) e, “segundo Dort, comparando ambas as peças é forçoso constatar que o texto inglês é mais bem construído e possui uma eficácia dramática mais segura” (PEIXOTO, 1979, pp. 83-84). Ao encontro das ideias de Peixoto (1979), Bornheim (1992) enfatiza que “da *Ópera* valem as palavras de Bernardt Dort: “Brecht substitui a sátira imediata de Gay por uma sátira, uma crítica em segunda potência. Ele não atualizou o original. Ao contrário, ele o irrealizou” “(BORNHEIM, 1992, P. 167).

Bornheim (1992) salienta que tanto a ópera de Gay (1728) quanto a de Brecht (1928) tecem críticas sociais

muito demarcadas e com uma notória separação da classe alta e da classe baixa, em que o dinheiro sempre falará mais alto, pois:

Ambas querem criticar as classes mais elevadas, mostrando que a *low class* não passa de um ministro da *high class*: a inferior é a caricatura e a verdade superior. O berço do estilo e as boas maneiras mal conseguem disfarçar o grande personagem, sempre presente: o dinheiro, que compra tudo e desfaz qualquer barreira (BORNHEIM, 1992, p. 166).

Vale destacar que a *Ópera dos Três Vinténs* foi escrita com o intuito de criticar as óperas que dominavam a cena alemã, pois a crise da época se referia à “crise da ópera”. E, segundo Bornheim (1992), a crise deve ser considerada a partir de duas perspectivas, em que:

Uma prende-se ao próprio repertório operístico dos teatros, tanto alemão quanto estrangeiro, especialmente o italiano: mas, evidentemente, o grande tema termina sempre sendo a ‘obra de arte total’, de Wagner. Faltaria à ópera espírito de renovação e adaptação aos novos tempos. Uma outra perspectiva diz respeito a Haendel. Crescia na Alemanha a partir de 1920 um verdadeiro culto, com sabor de redescoberta, das óperas haendelianas, que se sucediam de modo crescente nos palcos alemães. Se se pensar na situação da crise em que se encontrava a Alemanha da época, talvez se possa compreender melhor a contrapartida que a ela representava esse fascínio por Haendel: seu tom solene, hierático, de coisas definitivamente estabelecidas, com sua galeria de heróis, reis, santos, como que a garantir, no absoluto, a vigência de uma ordem perene (BORNHEIM, 1992, p. 169).

Bornheim observa que devido a todo esse panorama musical havia um

abismo entre a ópera e a sociedade, um vazio que levava a arte ao esquecimento. E é justamente em reação a esse esvaziamento que “Brecht pensa o seu trabalho: a exigência, de um lado, de tornar visível e atual o conteúdo da ópera, de maneira a colocar o espectador como que dentro de sua própria situação; e, de outro, a renovação formal, principalmente pela música” (BORNHEIM, 1992, p. 169).

Para tanto, a *Ópera dos Três Vinténs* suscita todos os elementos supracitados, a fim de gerar o efeito de distanciamento no espectador. Um dos aspectos notórios desse efeito são as músicas presentes no decorrer da peça, pois elas servem como um introito/prólogo da temática a ser explorada em cada ato, como uma preparação para a plateia compreender o que será tratado em cada parte da peça, com a finalidade de conseguir chegar ao efeito de distanciamento, ou seja, entender do que se trata para então gerar a curiosidade e o estranhamento. Essas músicas aparecem algumas vezes no início de cada ato e/ou no decorrer destes, sendo estas em estilos de *moritat*, canções e baladas.

Ressalta-se que a designação *moritat*, conforme *Teixeira Junior*, tem o significado de balada, em língua portuguesa, e é tradicionalmente ligada à canção de um antigo cantor de rua, a qual possui uma estrutura melódica e harmônica simples, ainda que seja cantada especificamente a um propósito e a uma situação. Normalmente, este cantor apresentava narrativas diversificadas, sendo estas relacionadas a: crimes, sentimentos, fatos importantes, desastres naturais, dentre outros; Também se utilizava de um realejo – órgão de barril – e apresentava, em estandartes, imagens pintadas. Destaca-se ainda que, até os anos vinte do século vinte, esta balada era um tipo de apresentação comum no sul da Alemanha e hoje,

ela está incorporada às pesquisas do teatro de rua voltadas para um resgate deste material histórico. Há, por exemplo, um grupo em Hofheim (Alemanha), chamado Hofheimer Moritatensänger 28 que procura trabalhar com esta tradição, prestando homenagem a diversos cantores e canções de rua, em especial Phillip Keim (1808-1884), um famoso ‘cantor de jornal’ (Zeitungssänger), cuja história marcou a introdução do realejo no trabalho destes cantores performáticos. Cego aos dezessete anos, Keim recebe do duque de Nassau um realejo de presente para auxiliá-lo (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014, p. 133).

Logo no início da trama, isso fica perceptível, pois seu prólogo é intitulado como a *Moritat* de Mac Navalha (traduzida para o português como a Balada de Mac Navalha) por meio da qual é narrado um dos crimes cometidos por ele e também a sua fama de bandido temido por todos e que ainda não pagou por seus crimes, sendo esta cantada por um cantor de feira, a qual diz:

Tubarão tem dentes fortes,
Que não tenta esconder;
Mackie tem uma navalha,
Que ninguém consegue ver.

Tubarão tem barbatanas,
Que de sangue rubras são;
Mackie usa uma luva,
Que esconde a vil ação.

Nas londrinas águas verdes
Some gente — grande azar!
Não é cólera nem peste:
É o Navalha a rondar!

Num domingo ensolarado,
Um cadáver jaz no chão —
E um homem dobra a esquina —
É o Navalha, o valentão.

Mosche Meier está sumido,
E outros tantos marajás:

Sua grana embolsa o Mackie,
Mas tu nada provarás. (BRECHT,
2004, p. 13).

O primeiro ato da peça inicia com o coral matinal de Peachum, o qual comunica claramente a crítica à sociedade capitalista e a religião sendo usada como um meio de se conseguir dinheiro/esmolas por intermédio da exploração do sentimento de piedade daqueles que têm medo de enfrentar o “Juízo Final”, de forma irônica:

Acorda, macaquinho cristão!
Começa a pecar salafrário!
Tu não passas de um charlatão:
Ganharás do Senhor teu salário.

Vende a mulher e o irmão,
Porque és um patife venal.
Deus pra ti é uma bolha de sabão?
Tu verás no Juízo Final. (BRECHT,
2004, p. 15).

Esta música funciona como um introito do tema a ser tratado neste ato, no caso, a história do negócio do comerciante Peachum, conhecido como o chefe da mendicância, pois aliciava pedintes para trabalhar para ele, vestindo-os como mendigos e dizendo em que rua ficariam para angariar esmolas, as quais seriam repassadas a ele também.

Além das músicas funcionando como introito, no decorrer de todos os atos, há a presença de diversas baladas e canções, as quais possuem a mesma funcionalidade de pressupor o tema tratado em cada ato da peça, ou seja, elas explicitam o texto, tomando uma posição e comunicando um comportamento, de maneira crítica e esclarecedora. Isso exemplifica bem o esquema elaborado por Brecht, no qual ele expõe as diferenças entre a ópera dramática e a ópera épica, sendo elas:

Ópera dramática
Ópera épica
a música serve
ela é intermediária
a música intensifica o texto
ela explicita o texto
a música afirma o texto
ela pressupõe o texto
a música ilustra
ela toma posição
a música pinta a situação.
ela dá o comportamento.
(BRECHT, tomo II, 188-9, *apud*
BORNHEIM, 1992, p. 179).

Dentro da mesma linha de raciocínio, Polly, filha do chefe da mendicância Peachum, acaba se casando (contra a vontade e escondida dos pais) com o chefe dos bandidos, Mac Navalha. E ela conta aos pais o ocorrido por meio de uma canção:

1
Outrora, ainda inocente
— Eu era inocente, podem crer! —
Pensei: talvez, um dia, venha um
cavalheiro,
Então, devo saber o que fazer.
Se ele for rico,
Se for amável,
Com o pescoço cheirando a lo-
ção,
Se for bem-educado com a dama,
Então, minha resposta será: “não”.
Pois a gente deve ser inacessível
E manter-se imparcial.
Certamente a lua brilha a noite
toda,
E nas ondas se balança a canoa,
Nada mais além disso, afinal.
Sim, a gente deve negar-se,
Deve manter frio o coração.
Tanta coisa pode acontecer à noite,
Mas eu sempre respondo: “não”.

2
O primeiro veio de Kent —
Um galante dos pés à cabeça;
O outro tinha três navios no porto;
O terceiro pegou fogo depressa.
Mas como eram ricos,
E eram amáveis,

O pescoço cheirando a loção,
E sabiam respeitar a dama,
Então, minha resposta foi: “não”.
Eu fui distante e inacessível
E mantive-me imparcial.
Certamente a lua brilhou a noite
toda,
E nas ondas balançou-se a canoa,
Nada mais além disso, afinal.
Sim, a gente deve negar-se,
Deve manter frio o coração.
Tanta coisa pode acontecer à noite,
Mas eu sempre respondo: “não”.

3
Mas um dia, e o dia estava azul,
Veio alguém, que não soube pedir:
Pendurou seu chapéu atrás da porta,
E eu não pude mais resistir.
E como não era rico
Nem era amável,
Seu pescoço cheirando a sabão,
E não soube respeitar a dama,
A resposta não foi mais: “não”.
Então, tornei-me acessível,
E não permaneci imparcial.
Certamente a lua brilhou a noite
toda,
E nas ondas balançou-se a canoa,
Tudo mais aconteceu, afinal.
Pois a gente não deve negar-se
E não deve manter frio o coração.
Tanta coisa pode acontecer à noite,
Quando a resposta não é “não”.
(BRECHT, 2004, pp. 43-44).

É, no mínimo paradoxal, a crítica da senhora Peachum e do senhor Peachum à Mac Navalha, pois eles ficam indignados pela filha se casar com um bandido, quando, na verdade, a criaram para que se casasse com alguém rico e que a sustentasse com um estilo de vida melhor ao que lhe fora proporcionado até então. Essas críticas se sobressaem nas seguintes falas:

SENHORA PEACHUM — Ca-
sada? Primeiro, nós a cobrimos toda
de vestidos e chapéus e luvas e som-
brinhas, e depois que ela já nos saiu
tão cara quanto a um transatlântico,

ela mesma se joga na sarjeta como um pepino podre. Você casou mesmo? (BRECHT, 2004, p. 42).

PEACHUM — Então, ela virou uma fêmea de criminoso. Muito bonito. Que beleza! (BRECHT, 2004, p. 44).

Nessa citação, nota-se o chefe da mendicância e sua esposa criticando o chefe dos bandidos, no entanto, ambos pertencem a mesma classe social, *low class* que serve à *high class*, estando todos envoltos sob a necessidade de conseguir dinheiro a qualquer custo. Ou seja, nesta parte, comunica-se uma ácida crítica à sociedade capitalista e aos seus vícios, porque conforme afirma Bornheim:

a low class não passa de um ministro da *high class*: a inferior é a caricatura e a verdade superior. O berço do estilo e as boas maneiras mal conseguem disfarçar o grande personagem, sempre presente: o dinheiro, que compra tudo e desfaz qualquer barreira (BORNHEIM, 1992, p. 166).

Outro aspecto presente na peça, a fim de gerar o distanciamento épico, são as observações para os atores, pois esses devem atuar narrando os acontecimentos e não simplesmente os representando, visto que essa é uma das principais características do teatro épico. Desse modo, segundo Brecht:

No que diz respeito à transmissão do enredo, o espectador não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia, mas que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda a estranheza e de todo o distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador. Assim, o ator deve narrar mais ao espectador sobre a personagem a ser representada do que “está em seu papel”. Claro que ele terá que assumir aquela atitude através da qual o acontecimento flui com facilidade.

Porém, ele também deve ser capaz de se relacionar com acontecimentos diferentes dos do argumento, portanto não apenas atender ao argumento (BRECHT, 2004, p. 24).

De acordo com Bornheim (1992), “o distanciamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho de direção e em tudo o que concorre para a efetuação do espetáculo” (BORNHEIM, 1992, p. 248), portanto, os elementos cênicos são de suma importância quando se fala em distanciamento épico. Sendo assim, além das músicas, do vestuário, dos gestos, há também a presença de letreiros, os quais auxiliam na criação do introito/prólogo da cena, comunicando à plateia o tema a ser tratado naquele momento, e isso fica perceptível nesta parte da peça:

Iluminação para canção: luz dourada. O órgão é iluminado. Do alto da cena descem três refletores presos a uma barra. Nos letreiros lê-se: COM UMA PEQUENA CANÇÃO, POLLY INSINUA AOS PAIS SEU CASAMENTO COM O LADRÃO MACHEATH (BRECHT, 2004, pp. 42-43).

Ou seja, esses elementos cênicos, como por exemplo os letreiros anunciativos (de maneira distinta ao que ocorre no teatro aristotélico), levam à quebra da quarta parede e ao efeito de distanciamento.

No final do enredo da peça, Mac Navalha é condenado à forca, por meio de uma armação feita por seu sogro senhor Peachum. Entretanto, no momento de sua execução, entra um arauto a cavalo, com um aviso, o qual mais uma vez mostra uma sagaz crítica à sociedade burguesa, visto que:

BROWN — Por motivo de sua coroação, Sua Majestade a Rainha ordena que o Capitão Macheath seja

imediatamente libertado. *Aplausos entusiásticos*. Ao mesmo tempo, ele será elevado à categoria de nobre hereditário — *júbilo* — e receberá o castelo de Marmarel, bem como uma pensão de dez mil libras até o fim de sua vida. Aos casais de noivos aqui presentes, Sua Majestade transmite seus régios votos de felicidades.

[...]

PEACHUM — Por isso, fiquem todos onde estão para cantar o coral dos mais pobres deste mundo, cuja vida dura vocês representaram hoje, pois, a realidade, justamente o fim deles é que é péssimo. Os reais arautos quase nunca aparecem, depois de os pisados desta vida terem se levantado. Por isso, a iniquidade não deveria ser por demais perseguida (BRECHT, 2004, p. 107).

Vale ressaltar que o arauto (o qual entra para dar o recado) é a personagem Brown, chefe de polícia e amigo de Mac Navalha. E, antes de ser dado o aviso, tem-se o coro para anunciar tal acontecimento, deste modo:

CORO — Escuta quem vem aí!
O real arauto a cavalo vem aí!

Briosamente montado, Brown aparece como arauto. (BRECHT, 2004, p. 107).

Esta introdução, da entrada do arauto por meio de um coro, é uma característica da quebra da quarta parede (um coro anunciando de maneira crítica e levando ao efeito de distanciamento), pois, por trás das citações supracitadas, nota-se que a absolvição de Mac Navalha ocorre para não perturbar as cerimônias de coroação da rainha. Destarte, por amor à ópera e contra todas as evidências, a rainha acaba perdendo o chefe dos ladrões e a vingança (arquitetada por seu sogro) finda sem ser concretizada.

Ao se falar sobre a quarta parede, vale lembrar que, conforme Xavier, foi no século XVIII que

o teatro assumiu com mais rigor a “quarta parede” e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de tableau que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a ‘quarta parede’ significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo” (XAVIER, 2003, p.17).

Logo, segundo Fialho (2016), a quarta parede seria um limite virtual, o qual se transforma em uma janela para outra realidade, distante e intocável. A quebra da quarta parede ocorre quando se ultrapassa esse limite, conseguindo fazer com que o ator e o público se percebam e interajam de forma direta, deixando-se de lado a ilusão do espectador de ser somente um observador invisível (ou ignorado) da ação cênica, culminando no efeito de distanciamento e na compreensão crítica da cena.

IV

Os elementos cênicos que rompem com uma cena estática, a exemplo das observações para os atores, a música funcionando como um introito à temática de cada cena/ato, a presença de letreiros anunciativos indica a quebra da quarta parede. Tais elementos são característicos do teatro épico brechtiano e do efeito de distanciamento, podendo ser encontrados em todas as peças teatrais do dramaturgo alemão, em especial na *Ópera*

dos Três Vinténs, peça considerada por alguns autores como um dos acontecimentos mais memoráveis no âmbito cultural dos anos vinte.

Esta ópera comunica ácidas críticas a todo um sistema de organização ancorado no capitalismo e as suas mazelas sociais, principalmente com relação à sociedade burguesa na qual os indivíduos, segundo a ironia brechtiana, ou serão assaltantes ou serão burgueses, e estarão sempre em busca de dinheiro, indiferentemente do que terão de fazer para conseguir-lo.

Distintamente ao teatro dramático, em que havia uma empatia do espectador até se chegar à catarse, o teatro épico traz à tona o efeito de distanciamento. Essa ideia gera no espectador uma reflexão crítica acerca dos aspectos sociais comunicados no decorrer da peça, não à identificação, mas à negação. Este texto opera na constituição de uma “consciência de minoria”, em que o personagem funciona como um veículo de comunicação e impulsiona a reflexão crítica do leitor/público/plateia.

Por fim, salienta-se que a peça *Ópera dos Três Vinténs*, apesar de ter sido escrita em 1928, expressa uma visão crítica atualizada, com relação à sociedade atual: todos determinados a conseguir dinheiro, sejam esses sujeitos marginalizados ou burgueses.

FIALHO, Clinton Davisson. *Deadpool e a Quarta Parede – Uma análise das Narrativas de Metalinguagem*. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016, São Paulo. **Anais eletrônicos**. Intercom, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1373-1.pdf>> Acesso em: 19 ago. 2017.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Trad. de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 3. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac&Naif, 2001.

TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo Martins. **Dramaturgia, gestus e música: estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932**. 2014. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18099/1/2014_GeraldoMartinsTeixeiraJ%C3%BA-nior.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017.

XAVIER, Ismail (Org.). **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Referências

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Teatro Completo**. vol. 3. São Paulo, 2004.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.