

## Algumas considerações sobre o teatro épico de Brecht

Márcia Regina Rodrigues

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

RODRIGUES, MR. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 147 p. ISBN 978-85-7983-114-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

## 2

# ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO ÉPICO DE BRECHT

*Necessitamos de um teatro  
que não nos proporcione  
somente as sensações, as ideias  
e os impulsos que são permitidos  
pelo respectivo contexto  
histórico das relações humanas  
(o contexto em que as ações  
se realizam), mas, sim,  
que empregue e suscite  
pensamentos e sentimentos  
que desempenhem um papel  
na modificação desse contexto.  
(Brecht, 2005, p.142)*

Muito já se escreveu sobre Bertolt Brecht (1898-1956), sua obra teórica, sua literatura dramática, seu teatro vivo, seu pensamento, suas ideias, suas contradições, sua posição política, antes e depois de sua morte, ontem e ainda hoje. Assim, encontramos comumente o Brecht dramaturgo, o Brecht poeta, o Brecht político, o Brecht polêmico, os “pecados de Brecht” (Arendt, 1999)... Ou, ainda, em uma visão mais abrangente e de dimensão filosófica, o conjunto que une a linguagem, o pensamento e a prática narrativa de

Brecht.<sup>1</sup> Sobre a personalidade e a vida do autor alemão há também um grande número de referências espalhadas pelo mundo. As palavras de Hannah Arendt (idem, p.194-5) sobre Brecht definem a personalidade, no mínimo curiosa, do dramaturgo:

Este, então, era o homem: dotado de uma inteligência penetrante, não teórica, não contemplativa, que ia ao centro do assunto, silencioso e relutante em se revelar, distante e provavelmente também tímido, de qualquer forma não interessado em si mesmo, mas incrivelmente curioso (de fato “o Brecht sedento de conhecimento”, como se referiu a si mesmo na “Canção de Salomão”, em *A ópera dos três vinténs*) e, primeiro e acima de tudo, poeta – isto é, alguém que tem de dizer o indizível, que não consegue ficar quieto nas ocasiões em que todos estão quietos, e portanto deve ter cuidado em não falar demais sobre coisas de que todos falam.

No que se refere especificamente ao teatro, Brecht dividiu opiniões, fez com que toda espécie de críticos se voltasse a favor ou contra suas ideias teatrais “pessoais ou tomadas de empréstimo” (Szondi, 2001), visse em suas cenas, para o bem e para o mal, um certo didatismo, uma pedagogia a ser seguida ou ainda algo de formalismo em sua concepção e técnicas de distanciamento; assim, “naturalmente as ideias de Brecht colocam problemas e suscitam resistências” (Barthes, 1999, p.131). Há, porém, uma unanimidade entre tantos que opinaram sobre o “escrevinhador de peças”<sup>2</sup> que está no

- 
- 1 Jameson (1999, p.53) propõe o que ele denomina “triangulação com Brecht”, ou seja, que nenhuma das áreas ou dimensões do trabalho de Brecht – linguagem, modo de pensar, narrativa – tem qualquer prioridade sobre as outras, mas que “elas podem ser vistas como tantas outras projeções umas das outras em diferentes meios, assim como um fenômeno cristalino poderia assumir diferentes aparências no domínio de ondas de luz enquanto permanece o ‘mesmo’”.
  - 2 Segundo Wilma Rodrigues (1970-1971), Brecht evitava escrever em

reconhecimento da dramaturgia brechtiana como obra de grande força criativa e inovadora do teatro moderno, apesar de a discussão a respeito de Brecht ter também se voltado mais tarde para a questão da atualidade ou não de seu teatro épico. Não cabe aqui fazer tal julgamento, embora consideremos as posições de Roberto Schwarz (1999) e Sérgio de Carvalho (2009)<sup>3</sup> especialmente enriquecedoras para a compreensão do porquê dessa discussão, ainda que eles se refiram mais especificamente ao contexto brasileiro.

O Brecht que nos interessa neste momento é o “encaminhador de propostas”, como ele mesmo se definiu (Jameson, 1999), o que não significa necessariamente excluir por completo de nossas considerações sua poesia, por exemplo. Sobre os escritos sistemáticos de Brecht, Barthes (1999, p.136) atenta que “não é de modo algum enfraquecer o valor criativo desse teatro [épico brechtiano] considerá-lo como um teatro pensado”. Assim, interessa-nos o trabalho teórico sobre o teatro épico proposto pelo dramaturgo alemão.

A teoria teatral desenvolvida por Brecht aparece um tanto dispersa<sup>4</sup> em sua obra de reflexão e registro

---

primeira pessoa em seus textos teóricos sobre teatro e empregava preferencialmente o termo *Stückeschreiber* – escritor de peças de teatro – no lugar de “dramaturgo”. Nos trabalhos de Ingrid D. Koudela sobre o dramaturgo aparece a expressão “escrevinhador de peças” como tradução do termo alemão.

3 Sérgio de Carvalho – na posição de encenador de obras de Brecht e representante do grupo paulistano de teatro Cia. do Latão – descreve o episódio em que Roberto Schwarz explica “as razões pelas quais Brecht perdeu a atualidade” e procura refutar os posicionamentos do crítico.

4 Apesar de Brecht dedicar um ensaio às formas de representação épica – “A nova técnica da arte de representar” –, muitas das técnicas indicadas por ele são descritas em outros textos; por exemplo, encontramos descrições mais precisas sobre o trabalho do ator em “Pequeno organon para o teatro” (Brecht, 2005, p.125-66), ensaio que contém um prólogo e 77 breves parágrafos sobre os termos que emprega para expressar sua ideia de teatro.

teóricos, devido à sua proposta de experimentação e de trabalho sempre *em processo* que caracterizou a práxis de seu teatro. Estudiosos de Brecht, no entanto, agruparam as técnicas teatrais recomendadas por ele de acordo com as várias partes do todo que compõem a cena dita épica. Sendo assim, é de consenso que o alcance do efeito de distanciamento – elemento caracterizador do teatro épico – envolve principalmente o trabalho do ator, uma certa caracterização do espaço cênico e a forma de utilização da música no palco. Faz-se necessário citarmos aqui, como exemplo, a descrição sucinta da obra de dois autores que organizaram os pressupostos teóricos brechtianos de teatro, tornando-se uma referência para os leitores de língua portuguesa, e comentarmos rapidamente um ensaio e uma tradução de autores portugueses sobre o teatro de Brecht. Essas obras de autores brasileiros e portugueses nortearam a fundamentação teórica do nosso estudo.

*O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld (2006), cuja primeira edição é de 1965, apresenta um percurso histórico do gênero épico a partir da teoria dos gêneros e mostra que os traços narrativos no teatro aparecem já na tragédia grega. Além disso, o livro reúne, no que diz respeito especificamente à teoria de Brecht, as técnicas de distanciamento em um conjunto de recursos classificados como: literários; cênicos e cênicos-literários; cênicos-musicais e, por último, o ator como narrador. Os recursos literários tratam principalmente da comicidade, já que “Um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é, pois, o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal” (idem, p.157), e se inserem aí a paródia e a ironia como processos que desempenham a função cômica, visto que para se produzir o riso é necessário distanciar-se da situação que o provocou. Nos recursos cênicos e cênicos-literários está a utilização de cartazes, títulos, projeções de textos que comentam de forma narrativa as ações, “teatralizando” a literatura e também tornando a

cena literária. Os recursos cênicos-musicais utilizam coros e cantores que se dirigem diretamente ao público. O ator da representação épica, para trabalhar o efeito de distanciamento, dirige-se não só aos que estão no palco, mas também diretamente ao público. Clareando a ideia de representação cênica de Brecht, Rosenfeld (idem, p.161) explica que o ator “deve ‘narrar’ o seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele”.

O filósofo brasileiro Gerd Bornheim (1992), em seus estudos sobre a estética teatral de Brecht, parte das tendências do naturalismo e expressionismo no teatro e chega aos trabalhos de Brecht, que examina da juventude até a maturidade do autor alemão. Bornheim explica, na nota introdutória, que o tema do seu livro está “na evolução e no ordenamento das ideias estéticas do dramaturgo”. Na terceira parte do ensaio, a que aqui mais nos interessa, Bornheim explica o efeito de distanciamento a partir do público – para quem é estabelecida a finalidade do distanciamento; a partir do ator – principal responsável pelo alcance do efeito no palco; a partir das cenas, dos elementos cênicos e da música, mostrando o tratamento estético que Brecht deu aos seus *songs* e, finalizando, Bornheim faz algumas considerações a respeito do distanciamento a partir do diretor – ainda que, como ele mesmo afirma, Brecht não tenha deixado registros a esse respeito – e comenta, no final, peças e ensaios do dramaturgo.

No contexto do teatro português, a tradução que em 1964 Fiamma Pais Brandão fez da coletânea dos textos teóricos de Brecht, organizada por Sigfried Unseld, tornou-se uma obra de referência (em Portugal e no Brasil), assim como os ensaios que divulgaram o teatro épico brechtiano em Portugal, de autoria de Luiz Francisco Rebello, Redondo Júnior e Mário Vilaça. Embora os textos desses autores tenham sido escritos, em sua maioria, depois de terem sido publicadas as peças que aqui analisamos, são fundamentais para se ter uma noção da compreensão da teoria brechtiana naquele país. O

importante ensaio de Mário Vilaça, *Do teatro épico* (1966), por exemplo, preocupa-se em elencar e esclarecer algumas das “noções erradas que muito vulgarmente se ouvem por aí” a respeito da teoria brechtiana. Citando Anatol Rosenfeld, o ensaísta português esclarece que o teatro épico “não pretende eliminar ou destruir a emoção”, que o teatro épico “opõe-se à catarse, mas à catarse como único objectivo do drama”, que, apesar de o teatro épico se opor ao naturalismo e ao palco à italiana, “não se conclua daí, como é frequente, que são épicas todas as peças não naturalistas”. Mário Vilaça explica também que a diversão faz parte do teatro épico e que a peça épica não pode ser confundida com a chamada “peça de tese” ou “peça de propaganda” e, por último, que o teatro épico não se deixa “limitar ao campo do psicologismo e da interpretação psicológica”. Parece-nos, ainda, que um ponto conclusivo de Mário Vilaça (idem, p.273) nos dá uma medida do que para ele interessa no teatro épico: “O desafio lançado pelo teatro épico é, em última análise, a criação de um teatro responsável socialmente enquanto conteúdo e ousado artisticamente enquanto forma”.

Não é nossa pretensão continuar a fazer aqui uma síntese de cada historiador de teatro, teórico, estudioso, ensaísta que se debruçou sobre a obra teórica de Brecht, porque isso seria praticamente impossível. A nossa intenção é apresentar algumas considerações sobre as propostas teóricas de Brecht acerca do seu teatro épico com o objetivo de preparar um pouco o caminho que a seguir se abrirá para a análise das duas peças consideradas os primeiros frutos da perspectiva brechtiana de teatro em Portugal.

## O olhar épico da distância

Ao longo de quase trinta anos, Bertolt Brecht escreveu uma variedade de textos a respeito da sua teoria teatral,

que foi, até sua morte, em 1956, complementada, alterada, revista. Ao lermos os ensaios brechtianos, precisamos considerar o fato de que sua obra teórica apresenta os resultados e as reflexões de sua práxis teatral, refletindo, pois, as atividades desempenhadas por Brecht como dramaturgo, teórico e encenador – junção efetiva, portanto, da teoria e da prática. Nesses textos, encontram-se, em uma abordagem complexa, os famosos termos empregados pelo dramaturgo alemão na composição de sua teoria: *teatro épico*, *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt*),<sup>5</sup> *gestus social*, conceitos de difícil definição. Os ensaios teóricos de Brecht contêm também descrições de encenações de peças de sua autoria, que ele próprio dirigiu, ou de outros exemplos de peças que ele, como atento espectador, assistiu; apresentam críticas ao teatro naturalista, ao qual o seu teatro épico se opõe, e contestação dos pressupostos aristotélicos de dramaturgia, como é sabido.

O registro da teoria brechtiana, principalmente por grande parte ser fruto das experiências de Brecht no palco, não escapou de ser transformado em uma verdadeira fórmula de encenação por realizadores do espetáculo teatral. Para Fernando Matos Oliveira (1997), o próprio Brecht acabou contribuindo para que seus apontamentos fossem

---

5 O termo “*Verfremdungseffekt*”, com que Bertolt Brecht designa o princípio básico de sua dramaturgia, já foi traduzido para o português como “distanciamento”, “efeito de distanciação”, “estranhamento”, “efeito-V” e até “alienação” (termo advindo de algumas traduções francesas). Em Portugal, Renato Correia (1985), ao defender o termo estranhamento como o melhor para a tradução para o português, criou um debate em torno do assunto, sendo contestado por António Sousa Ribeiro (1985). Maria Manuela Gouveia Delille (1991a / 1991b) utiliza o termo “estranhamento”. Mario Vilaça (1966) prefere a tradução “efeito de estranhamento ou efeito de alheamento”. Anatol Rosenfeld (2006) escreve “efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação)”. Gerd Bornheim (1992) também utiliza o termo “distanciamento”. No presente trabalho, utilizamos distanciamento, efeito-V ou o termo em alemão.



vistos como receituários quando elaborou o famoso quadro em que contrapõe as características do teatro dramático às do teatro épico. É preciso lembrar, no entanto, que o tratamento que o dramaturgo alemão dá à forma de seu teatro constitui um método ou sistema próprio. Brecht sabia da dificuldade que é descrever o estilo de representação épica e das tentativas de encenação que se fizeram fora de seu domínio, muitas vezes levadas a banalizações e equívocos,<sup>6</sup> como a “aparência de que se pretende eliminar tudo o que seja emocional, individual, dramático etc.” (Brecht, 2005, p.222). Por outro lado, Brecht foi o primeiro a reconhecer que seu teatro épico não apresentava nenhuma novidade<sup>7</sup> e reiterou inúmeras vezes que seu projeto teatral era um experimento, que o processo estava em andamento, que as experiências constantes de encenação o faziam rever e reformular suas ideias, muitas das vezes complementadas pelos companheiros de teatro, atuantes e colaboradores, como a atriz Helene Weigel, o cenógrafo Caspar Neher, o músico Kurt Weill e outros compositores.

O teatro épico também foi designado por Brecht como “teatro não aristotélico” devido às suas oposições a certos pressupostos que o filósofo grego faz em sua *Poética*. O ponto principal dessa oposição, como se sabe, refere-se à questão da identificação com o herói por parte do espectador:

A identificação é uma das vigas-mestras sobre as quais repousa a estética dominante. Na sua admirável *Poética*,

---

6 No texto “De uma carta a um ator”, Brecht lamenta a interpretação equivocada, segundo ele, de seus escritos sobre a arte de representar e atribui isso à sua forma de redação: “Tal impressão provém, decerto, da minha maneira de escrever, que toma demasiadas coisas por evidentes. Maldita maneira!” (Brecht, 2005, p.253).

7 Vilaça (1966, p.264) aponta nas peças históricas de Shakespeare “poderosos traços épicos” por evocar o ambiente social das personagens, “enquadradas na evolução dialéctica dos acontecimentos”.

Aristóteles já descreve como, por meio da *mimesis*, é produzida a *catarsis*, isto é, a purificação da alma do espectador. O ator imita o herói (Édipo ou Prometeu) com uma tamanha força de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador imita o imitador e toma para si o que vive o herói. [...] O que gostaria de dizer-lhes, agora, é que toda uma série de tentativas no sentido de fabricar, com os meios do teatro, uma imagem manejável do mundo, conduziram a suscitar a questão perturbadora de saber se, por isso, não seria necessário abandonar de alguma forma a identificação. É que, se não se considera a humanidade (suas relações, seus processos, seus comportamentos e suas instituições) como alguma coisa de dado e imutável, e se se adota em relação a ela a atitude que se teve, com tanto sucesso desde alguns séculos, em relação à natureza, essa atitude crítica que procura transformar a natureza, com o objetivo de a dominar, então não se pode recorrer à identificação. Impossível identificar-se com seres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis. (idem, 1967, p.135, grifo do autor)

A partir dessa perspectiva, Brecht irá se perguntar o que aconteceria ao espectador se lhe fosse proibida “a atitude passiva, embebida de sonho, do homem lançado ao seu destino” e sugere que o espectador deveria ser introduzido, bem desperto, em seu mundo real, já que toda a dramaturgia brechtiana postula que “a arte dramática deve menos exprimir o real do que significá-lo” (Barthes, 1999, p.133). Nessa linha de pensamento, Brecht desenvolve a proposta primordial do teatro épico, que é a de narrar os acontecimentos relacionados à realidade, com o objetivo de despertar o senso crítico no espectador diante das cenas apresentadas. Para explicar o efeito da “técnica de identificação” e o da “técnica de distanciamento”, Brecht toma como exemplo a cólera de Lear – *Rei Lear*, de Shakespeare –, devida à ingratidão de suas filhas. Segundo Brecht, usando a técnica de identificação o ator representa a cólera de Lear de modo

que o espectador irá considerá-la a coisa mais natural do mundo. Por outro lado, usando a técnica de distanciamento, o ator representa a mesma cólera de Lear de forma tal que restará ao espectador “a possibilidade de se espantar com ela, de imaginar, para Lear, outras reações possíveis além da cólera” (Brecht, 1967, p.137).

Objetivar a reflexão e a crítica não quer dizer, no entanto, negar completamente a emoção, como se poderia pensar. O fato de Brecht contestar especificamente a teoria da catarse não significa que ele irá suprimir totalmente a possibilidade de emoção da sua teoria de teatro. O que ocorre no teatro épico brechtiano é a rejeição daquela emoção que visa à identificação do público com a cena, com a personagem, e leva o espectador ao plano da ilusão. O que Brecht sugere, na verdade, é um deslocamento das emoções – por meio de um tipo de atuação do ator e da utilização de determinados recursos – que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da reflexão, da análise, da crítica. E isso só pode se dar por meio do *Verfremdungseffekt*, que ele propõe no lugar da identificação, da catarse aristotélica, como proposta de “tornar efetivamente possível um prazer artístico fundado no princípio do distanciamento” (idem, p.140).

Muitos estudiosos das letras e do teatro viram na obra *Mãe Coragem e seus filhos*, de Brecht, uma grande possibilidade de o espectador se emocionar com essa mãe, que no meio da guerra vai perdendo cada um de seus filhos. O efeito de distanciamento é capaz de transformar essa emoção que leva à entrega total do espectador, fazendo-o abandonar-se a ela – Brecht chama de “empatia por abandono” – em um outro tipo de emoção que leva à análise crítica da situação narrada, e disso vai depender muito o trabalho de atuação do ator. Na explicação de Brecht (2005, p.81), o efeito de distanciamento “não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem deter-

minadas, que não necessitam encobrir-se com as da personagem representada”, o que significa que não é pela empatia apenas que a emoção pode ser desencadeada: “Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância”. Brecht propõe, então, o distanciamento no lugar da empatia.

É de consenso entre os teóricos de teatro que o efeito de distanciamento também não é uma invenção de Brecht<sup>8</sup> – ele próprio apontou o distanciamento em obras teatrais e pictóricas nas feiras anuais da Alemanha, e reconheceu-o nas pinturas surrealistas. Muitas definições de *Verfremdungseffekt* foram apresentadas por Brecht em seus ensaios. Segundo Jameson (1999, p.63-4), o termo “parece ter migrado do *ostranenie* ou ‘ato de tornar estranho’ dos formalistas russos depois de inúmeras visitas a Berlim por soviéticos modernistas como Eisenstein ou Tretiakov”. Como se sabe, Brecht analisou o *Verfremdungseffekt* principalmente na arte dramática chinesa em *Efeitos de distanciamento na Arte Chinesa*, ensaio que “representa a primeira discussão abrangente que Brecht empreendeu sobre o conceito capital de *Verfremdung*” (Carlson, 1997, p.372-3). Jacques Desuché (1966, p.67) afirma que “*Brecht no se presentó jamás como el inventor de este célebre ‘efecto V’*. Desarrolló la doctrina, no creó la cosa: el ‘efecto V’ se manifiesta ya en ciertas circunstancias de la vida cotidiana”.

Estranhar algo que nos é habitualmente familiar, a partir do momento em que somos chamados a prestar detida atenção àquilo que nos é comum, é a manifestação do distanciamento presente na vida cotidiana. Brecht ilustra esse tipo de distanciamento com o famoso exemplo

---

8 Rosenfeld (2006, p.152) mostra que Schiller exigia o distanciamento para aumentar a grandeza do espetáculo com a introdução do coro: “Enquanto Schiller, em última análise, almeja um estado estético-lúdico, apartado da vida imediata, Brecht se empenha, através da mediação estética, pela ativação política do espectador”.

de perguntar a um interlocutor se ele já parou para olhar atentamente seu relógio (do interlocutor); ao fazê-lo a pessoa toma a distância necessária para a análise daquele objeto tão familiar. Para os gregos, explica Anatol Rosenfeld (2006, p.155), o distanciamento provocava a surpresa que “se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento”, o que não deixa de significar uma espécie de despertar diante do que se apresenta como comum. Por isso que, no palco, tudo se conjuga de forma tal para que o espectador se conscientize de que nada que foi apresentado na cena “é inevitável ou inalterável”, é nisso que “reside a força da produção épica [...], nessa convicção e no ensinamento de que a história e a natureza humana não são imutáveis, havendo sempre a possibilidade de nos transformarmos e de transformarmos o mundo” (Vilaça, 1966, p.274). É nesse sentido que está a dimensão ou formulação política do efeito-V:

Aqui, o familiar ou habitual é novamente identificado como “natural” e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e o eterno, e mostra que o objeto é “histórico”. A isso deve-se acrescentar, como corolário político, que é feito ou construído por seres humanos e, assim sendo, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído. (Jameson, 1999, p.65)

Em sua práxis teatral, Brecht (2005, p.146) criou técnicas que tencionam provocar no espectador essas duas reações, a de surpresa e a de estranheza, a fim de produzir o distanciamento:

As oscilações surpreenderam-no [Galileu, quando contemplava o lustre que oscilava], como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma, como se não entendesse nada do que se estava passando; foi assim que descobriu a lei do pêndulo. O teatro, com as suas reproduções do convívio

humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar.

O espectador do teatro épico, ao se distanciar, assume uma posição analítica perante os acontecimentos narrados nas cenas. Com efeito, o distanciamento ativa uma reação no espectador, tira-o da passividade, coloca-o no movimento da reflexão. Nesse sentido, podemos dizer que o distanciamento produz o efeito contrário da empatia, a qual, para Brecht, pode levar o espectador à marginalização do espírito crítico, já que se identificar com a cena significa reconhecer-se nela, envolver-se com ela, impossibilitando, pois, um momento de afastamento para o despertar de uma reação crítica. Na explicação de Rosenfeld (2006), estando identificados com as coisas corriqueiras, não as vemos com o “olhar épico da distância” e ficamos abandonados à situação habitual que nos parece eterna; é só por meio do distanciamento que nós mesmos e a nossa situação podemos nos tornar objetos de nosso juízo crítico.

O teatro épico empenha-se em ensinar ao espectador “um determinado comportamento prático com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado” (Brecht, 2005, p.47); é notório, pois, o caráter didático<sup>9</sup> desse tipo de teatro, que, muitas vezes, justamente por essa razão, foi largamente criticado. Não é nosso propósito abrir aqui uma discussão sobre a função da arte dramática, porém a questão do elemento didático como proposta presente – às

---

9 Brecht (1967, p.127) reconhece que a tentativa mais radical de conferir caráter didático ao teatro foi empreendida por Erwin Piscator: “Participei de todas as suas experiências [de Piscator]; nenhuma delas que não tenha tido por objetivo desenvolver a função didática da cena”.

vezes de forma mais indireta – na obra teórica de Brecht deve ser considerada.

Rosenfeld (2006) aponta duas razões pelas quais o teatro épico se opõe ao aristotélico. A primeira é que não pretende apenas apresentar relações entre os indivíduos, mas as “determinantes sociais dessas relações”, e a segunda é que o homem deve ser visto no “conjunto de todas as relações sociais”. A essa segunda razão liga-se o “intuito didático” do teatro de Brecht: “O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês” (idem, p.148). Para Bentley (1991, p.318), o que surpreende na obra de Brecht é como o dramaturgo transforma suas lições em obra de arte: “Pode deixar de ser arte se a alegoria for direta e ponderada ou se a propaganda for ansiosa e importuna. Brecht consegue escapar dessas armadilhas, e o resultado é alguma coisa inteiramente nova no teatro didático”. A intenção didática de Brecht vai, a cada peça, encerrando o ciclo do teatro didático que o dramaturgo havia iniciado com *O voo de Lindberg* (1929). O que se pode dizer é que suas peças continuam conscientemente pedagógicas, mas não essencialmente didáticas (Bornheim, 1992), porque as técnicas utilizadas por ele são, então, transformadas. Não se pode negar, de resto, que no conceito de distanciamento está inserido o caráter pedagógico – afinal, provoca-se o afastamento do espectador justamente para que ele apreenda a realidade e aprenda com ela.

Se o espírito crítico despertado no público não exclui a possibilidade de provocar também a emoção, como vimos, o mesmo acontece com a caracterização do teatro como um meio de diversão. Segundo Willett (1967), o teatro épico passa a ser justificado como entretenimento (diversão) por Brecht depois que o dramaturgo escreve a peça *Vida de Galileu* (1938-1939). A partir de então, Brecht começa a interpretar sua própria obra mais em termos científicos que políticos, registrando, aliás, suas ideias nessa direção em seu

ensaio “Pequeno órganon para o teatro” (1948), considerado por alguns críticos e teóricos uma síntese ou plataforma da teoria do teatro épico.

Emoção e diversão são, portanto, reações, ligadas ao prazer estético, admitidas na teoria teatral de Brecht, para quem o teatro tem como função divertir: “O *teatro* consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir” (Brecht, 2005, p.127, grifo do autor). A diversão da qual fala o dramaturgo está intrinsecamente relacionada ao espírito da crítica científica, porque o público é o da era científica e “exige um tipo de entretenimento que reflita a visão moderna e científica da realidade” (Carlson, 1997, p.379). O valor dado ao divertimento como um objetivo essencial do teatro liga-se àquele sentimento de surpresa – que Anatol Rosenfeld (2006) aponta nos gregos – diante da descoberta, do conhecimento, e também demonstra a preocupação de Brecht (2005, p.67) em defender o teatro épico de ser julgado como “profundamente desagradável, tristonho e fatigante”, o que certamente não interessaria a nenhum público.

As condições necessárias ao palco e à sala de espetáculos, para se alcançar o efeito de distanciamento, indicam que não se deve produzir nesses espaços nenhum clima de magia, nenhum “campo de hipnose”, nenhuma forma de ilusão, e “a propensão do público para se entregar a uma tal ilusão deve ser neutralizada por meios artísticos” (idem, p.104); são esses meios artísticos, desenvolvidos por meio de determinadas técnicas, que vão caracterizar a encenação épica.

Para tratar do *Verfremdungseffekt*, precisamos ter em conta alguns pressupostos extraídos dos textos teóricos de Brecht sobre as técnicas de distanciamento, lembrando que “as próprias técnicas têm um significado simbólico próprio, elas são apenas meios para se atingir um fim” (Jameson, 1999, p.64).



A responsabilidade da encenação épica para Brecht recai principalmente sobre a atuação do ator, que precisa trabalhar um determinado tipo de representação a fim de alcançar o distanciamento. Além das técnicas desenvolvidas para o ator, há também outros recursos recomendados pelo dramaturgo que contribuem para a caracterização da cena épica.

As duas primeiras partes que propomos a seguir para a abordagem dos pressupostos do teatro de Brecht são, ao fim e ao cabo, apenas para demarcar dois trabalhos que se assemelham e se completam nas formas de teatralização; a terceira parte, por sua vez, procura definir e caracterizar a fábula brechtiana. Sem querer traçar aqui uma comparação reducionista entre Brecht e os dramaturgos portugueses, apenas afirmamos que a fábula desenvolvida tanto por Cardoso Pires quanto por Sttau Monteiro, guardado o estilo de cada autor, aproxima-se das características que apontamos na definição da fábula brechtiana.

## **Encenação épica: o ator mostra o teatro, o espectador analisa a realidade**

Em sua teoria do teatro épico, Brecht dedica especial atenção à atividade do ator e descreve detalhadamente o trabalho que este deve desempenhar para resultar a representação épica que é determinante para o alcance do efeito de distanciamento. Segundo Brecht (2005, p.50), o ator da cena épica “deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento”. É, portanto, principalmente a partir do trabalho proposto ao ator que as técnicas de distanciamento são desenvolvidas e atingem seus objetivos.

A atuação do ator descrita por Brecht em seus ensaios sobre estética teatral, como sempre, provém do trabalho

prático, de uma série de exercícios realizados durante os ensaios das peças. Bornheim (1992, p.275) afirma que não se pode falar de uma teoria brechtiana do ator; no entanto, “o trabalho do ator funciona como uma espécie de portal de acesso a questões essenciais de todo o teatro de Brecht”. Em suas notas sobre peças e encenações, Brecht descreve a atuação de seus atores, e tal descrição funciona em seus textos não apenas como ilustração, mas como fundamentação para sua teoria.

O ator ideal do teatro épico deve ter uma visão essencialmente crítica da realidade, “e mais ainda, tal crítica deve fazer-se no presente do trabalho artístico do ator – e é dentro desse contexto que surge o cultivo do distanciamento” (idem, p.261). Assim, exige-se do ator o mesmo posicionamento crítico que o teatro épico quer despertar no espectador.

Na prática, Brecht propõe um intenso trabalho teatral<sup>10</sup> antes dos ensaios e, por parte do elenco, uma concentrada leitura da peça de modo que os atores entendam que, mais que decorar frases, o importante é fixar as partes do texto que chamam a atenção, assumindo, com isso, uma atitude de surpresa e, ao mesmo tempo, de contestação diante dos acontecimentos narrados (Brecht, 2005).

Além dos escritos teóricos, encontramos também nos poemas de Brecht referências à arte de representar. O poema

---

10 Referimo-nos à explicação e à definição dadas por Pavis (2007, p.412, grifo do autor) ao *trabalho teatral*: “Este termo – talvez uma tradução inconsciente do *Modelbuch* brechtiano que leva o título de *Theaterarbeit* (1961) – teve nos anos cinquenta e sessenta uma grande voga, pois evocava não só o estrito trabalho dos ensaios e do aprendizado do texto pelos atores, mas também a *análise dramatúrgica*, a *tradução* e a *adaptação*, as improvisações gestuais, a busca do *gestus*, da *fábula* ou a abertura do texto a uma pluralidade de sentidos, a marcação dos atores, a preparação dos figurinos, dos cenários, das luzes etc. *Trabalho teatral* implica assim uma concepção dinâmica e operatória da encenação”.

“O mostrar tem que ser mostrado” praticamente explica e sintetiza um exercício de atuação:

Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes  
 Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam  
 Não devem esquecer a atitude de mostrar.  
 A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.  
 Eis o exercício: antes de mostrarem como  
 Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme  
 Ou conclui um negócio, lancem um olhar  
 À plateia, como se quisessem dizer:  
 Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.  
 Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age  
 Quando faz negócio. Desta maneira  
 O seu mostrar conservará a atitude de mostrar  
 De pôr a nu o já disposto, de concluir  
 De sempre prosseguir. Então mostram  
 Que o que mostram, toda noite mostram, já mostraram muito  
 E a sua atuação ganha algo do fazer do tecelão, algo  
 Artesanal. E também algo próprio do mostrar:  
 Que vocês estão sempre preocupados em facilitar  
 O assistir, sem assegurar a melhor visão  
 Do que se passa – tornem isso visível! Então  
 Todo esse trair e enciumar e negociar  
 Terá algo de uma função cotidiana como comer,  
 Cumprimentar, trabalhar. (Pois vocês não trabalham?) E  
 Por trás de seus papéis permanecem  
 Vocês mesmos visíveis, como aqueles  
 Que os encenam.  
 (idem, 2000, p.241)

Na cena, o ator deve mostrar-se ator e esta atitude de tudo mostrar, além de ser a condição necessária para a produção do efeito de distanciamento, é responsável por eliminar a noção de quarta parede – que separa ficticiamente o palco da plateia e da qual advém o efeito de ilusão –, impedindo o ator de produzir o efeito da empatia.

Ao assumir essa atitude de desvendar os mecanismos da interpretação, o ator – assim como também a encenação como um todo – lembra ao público que ele (espectador) está no teatro. Nas palavras do ensaísta português Mario Vilaça (1966, p.274):

Tudo [na encenação épica brechtiana] é teatro. O espectador tem de sentir que está realmente no teatro e que tudo que ali se passa é apenas representação. Ao sair, não deverá sentir-se emocionalmente satisfeito, mas, sim, intelectual e socialmente insatisfeito.

Todos os propósitos da atuação épica convergem para o mesmo objetivo que é o de o ator atuar de “forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma entre as variantes possíveis” (Brecht, 2005, p.106); por isso, o ator em cena não chega nunca a se transformar completamente na personagem que representa, porque, na verdade, é como se sua atuação no palco estivesse fazendo uma proposta. Nesse sentido, para uma representação épica, que não deve pretender a metamorfose total e integral do ator na personagem, Brecht (idem, p.107) sugere “três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada: 1. recorrência à terceira pessoa. 2. recorrência ao passado. 3. intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários”. A recorrência ao passado permite ao ator a “retrospecção das falas”, distanciando-as, sendo-lhe possível, com essa atitude distanciada, pronunciar-se sobre qualquer fala. Os recursos 1 e 3 se completam porque tal “intromissão” geralmente se faz na terceira pessoa, possibilitando ao ator comentar uma situação e/ou fazer indicações da própria encenação. Em algumas passagens de seus textos teóricos, Brecht afirma que a recorrência a

tais recursos se dá nos ensaios e também pode ocorrer na apresentação do espetáculo.

Em seus registros, Brecht descreve a representação da atriz Helene Weigel na encenação de *A mãe* – peça inspirada na obra homônima de Máximo Gorki (1868-1936) – como exemplo de interpretação do ator em uma encenação épica. Brecht inicia suas notas definindo a peça:

*A mãe*, escrita no estilo das peças didáticas, mas exigindo atores, é uma peça de concepção dramática antimetafísica, materialista, não aristotélica. Essa arte dramática não explora, tão decididamente como a arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma *empatia por abandono*; revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a *catarse*". (idem, p.47, grifo do autor)

No papel de Pelagea Wlassowa, Helene Weigel profere sua fala, segundo Brecht, como se fosse na terceira pessoa, expõe a personagem diante do espectador “como agente e como objeto da reflexão”. Em determinados momentos a atriz pronuncia as frases em voz alta; em outros, em voz clara, categórica, e prolonga, por exemplo, o som da palavra “sim” em tom de falsete, e Brecht sintetiza: “Era como se estivesse representando para uma roda de políticos – sem que por isso fosse menos atriz ou sáisse dos domínios da arte” (idem, p.53).

Anatol Rosenfeld (2006, p.161) define claramente as funções do ator da representação épica brechtiana que, com o objetivo de interromper ou eliminar qualquer processo de ilusão – ou seja, o processo catártico –, deve mostrar a personagem:

Em cada momento [o ator] deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a

identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). [...] Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação.

O ator-narrador, ao se dividir em “pessoa” e “personagem”, toma uma posição frente aos fatos apresentados e em face da personagem, assumindo ele (o ator) o ponto de vista da crítica social (idem). Para Brecht, o ator não abandona nunca o papel de narrador e é nesse momento que, em seu desempenho, cabe perfeitamente o uso da terceira pessoa. Ao apresentar a personagem como se estivesse descrevendo alguém que lhe é estranho – e aqui poderá empregar a terceira pessoa –, o ator não deve se esquecer de que quem está em cena não é a pessoa descrita, mas a que descreve, e suas opiniões (do ator) não estão em sintonia com as de quem é descrito. Jameson (1999, p.85) comenta que a representação em terceira pessoa ratifica a natureza “imaginária” do eu e o mantém a distância no palco.

Para explicar o papel do narrador na encenação épica, Brecht se vale da narração dos acontecimentos que podem ocorrer em qualquer esquina de rua. As cenas de rua,<sup>11</sup> para o dramaturgo, são o exemplo-padrão da encenação épica em que o indivíduo que descreve e narra a cena interrompe-a com explicações e comentários de tal forma a distanciar o acontecimento narrado:

---

11 Brecht (2005, p.90) recorre a acontecimentos que podem se desenrolar em qualquer esquina de rua, por exemplo: “a testemunha ocular de um acidente de trânsito demonstra a uma porção de gente como se passou o desastre”. Segundo ele, esse é um exemplo de teatro épico na sua forma primitiva e explica que a cena de rua estabelece, pois, uma afinidade com esse tipo de teatro. No seu ensaio “As cenas de rua – Esquema de uma cena de teatro épico”, a partir do exemplo citado, Brecht explica a forma de representação épica.

A transcrição direta da representação ao comentário, que caracteriza o teatro épico, é o elemento que logo à primeira vista encontramos numa descrição levada a efeito na via pública, seja ela qual for. O indivíduo que efetua a descrição na via pública interrompe com explicações, tantas vezes lhe pareçam convenientes, a sua imitação. (Brecht, 2005, p.98)

Quanto mais for interrompido aquele que narra (atua), mais claramente percebemos seu gesto, por isso “*la interrupción de la acción ocupa el primer plano en el teatro épico*” (Benjamin, 1987, p.19). A partir do momento em que o ator passa a reparar em seu próprio gesto e a realizá-lo cuidadosamente, realça a importância do acontecimento narrado, dando-lhe notoriedade e provocando, então, o distanciamento do espectador.

Assim, vinculada ao trabalho do ator está uma determinada linguagem gestual ou, como escreve Brecht, em latim, o *gestus*, que, na forma de o ator mostrar-se como tal, isto é, como ator, exhibe suas atitudes em cena, assume uma posição. O ator mostra seu próprio gesto, destacando-o, como em uma moldura, de modo a obrigar o espectador a nomear o *gestus* executado, dando-lhe uma significação elevada. Esse *gestus* do qual fala Brecht é diferente daquele gesto convencional, conhecido do público, como, por exemplo, um movimento de cabeça para dizer sim ou não. O *gestus*, na realidade, “é ‘vago’, desconhece a convenção prefixada, ou só poderia aceitá-la acidentalmente, e o que está em causa nele é o próprio sentido ou a intenção básica do espetáculo” (Bornheim, 1992, p.284). Podemos dizer que o *gestus* adquire uma particularidade de caráter social quando representa uma realidade essencial ou uma providência assumida; é, então, “significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (Brecht, 2005, p.238). Assim, identificado como social e histórico, o *gestus* se desvincula

de uma natureza humana eterna e de uma caracterização arquetípica:<sup>12</sup>

o *gestus* envolve claramente todo um processo no qual um ato específico – na verdade, um ato particular, situado no tempo e no espaço e vinculado a indivíduos concretos específicos – é assim identificado e renomeado, associado a um tipo mais amplo e mais abstrato de ação em geral, e transformado em algo *exemplar* (mesmo porque a palavra arquetípico não nos interessa mais). (Jameson, 1999, p.143, grifo do autor)

A exteriorização do gesto é algo extremamente complexo, pois implica as atitudes que as personagens exibem umas em relação às outras. Para o trabalho do ator, é-lhe sugerida a arte da observação de material gestual colhido da realidade: na vida cotidiana, nas cenas de rua, nos meios de comunicação. Um exemplo desse tipo de observação, que pode formar o repertório dos atores, é fornecido por Willi Bolle (1986), que apresenta a descrição de uma cena da peça *Mãe Coragem e seus filhos* na qual a gestualidade da atriz Helene Weigel – elaborada por meio da observação de uma foto de imprensa em que uma mulher aparece curvada ao lado do filho morto, durante o bombardeio de Cingapura – e a expressão de dor de Mãe Coragem pela perda do filho remetem à cena da foto: “O ato da mimese, realizado pelo ator segundo um original, corresponde a um processo de pensamento – um pensamento corporal, pois a aprendi-

---

12 Jameson (1999, p.143) faz, em nota, uma distinção entre a terminologia nada brechtiana dos tipos e do típico e seu uso lukacsiano: “em Lukács o ‘típico’ opera principalmente como uma categoria classificatória de personagens – uma restrição que claramente confina o grande crítico húngaro a um realismo bastante tradicional com seus sujeitos estáveis e psiques centradas. O que é ‘típico’ no *gestus* brechtiano é a própria ação, e também [...] os vários componentes ou elementos de construção da ação, irreconhecíveis daqui por diante: aqui o sujeito estável e reconhecível sai de cena”.



zagem do ator consiste em transmitir o *gestus* a seu corpo inteiro” (idem, p.27). Dessa forma, o *gestus* está também relacionado à expressão do corpo, objetivando a percepção do todo por meio de detalhes significativos.

Na prática brechtiana, muito do que se construiu sobre o teatro épico foi sendo desenvolvido durante os ensaios, com os exercícios de representação propostos por Brecht. Em carta a um ator<sup>13</sup>, Brecht acentua, entre outros temas, a importância da qualidade artística, de saber falar com clareza, de utilizar o dialeto do povo, e explica sua exigência de o ator não se transformar na personagem. Para isso, o dramaturgo critica a forma naturalista de representação, na qual “floresceu o princípio absolutamente estéril de que ‘compreender tudo é tudo perdoar’”, e em seguida descreve o trabalho do ator segundo uma “nova orientação”:

Tem [o ator] de tomar posição, intelectual e emocionalmente, em relação às personagens e às cenas. A nova orientação que se exige do ator não é uma operação fria, mecânica; o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte, e esta nova orientação é, justamente, de natureza artística. Se o ator não estabelecer uma autêntica ligação com o seu novo público, se não tiver um interesse apaixonado pelo progresso humano, essa nova orientação não poderá concretizar-se. (Brecht, 2005, p.254)

Fica evidente que a representação épica exige do ator uma tomada de posição frente aos acontecimentos, certamente a mesma que se exige do espectador do teatro épico diante da cena apresentada.<sup>14</sup>

---

13 “De uma carta a um ator” é a resposta de Brecht a um ator que pergunta se a exigência de que o ator não se transforme totalmente na personagem não torna “a representação um acontecimento puramente artístico, mais ou menos desumano” (Brecht, 2005, p.253).

14 Jameson (1999) aventa a possibilidade de se pensar que o ator talvez

É de responsabilidade do ator mostrar no palco suas atitudes revestidas de um *gestus* sobrepessoal, por isso social, oferecendo assim, ao espectador, motivos de reflexão. Nessa relação entre o que o ator mostra e comenta e o que o espectador assiste e analisa se realizam o princípio e o objetivo da cena épica.

Toda a teoria brechtiana de teatro, como temos reiterado, pressupõe a representação cênica: “É a encenação que dará a aplicação total à concepção épica, que não é parcelar e se completa no todo constituído pelo teatro, pelos actores e pelos processos usados pelo encenador” (Vilaça, 1966, p.277). Por outro lado, é possível reconhecer a linha brechtiana no próprio texto dramático – haja vista, por exemplo, a dramaturgia portuguesa que aqui nos propomos analisar. Com efeito, é preciso lembrar que as referidas peças portuguesas foram escritas em um determinado contexto em que se privilegiou a construção textual, pois em tempos de ditadura os autores não sabiam se suas peças seriam levadas à cena. Há características específicas de cada uma dessas peças, como veremos, que evidenciam, na dramaturgia portuguesa, um registro das marcas brechtianas de teatro épico, seja pelas indicações cênicas detalhadas, como ocorre em Felizmente há luar!, seja pela composição fundamentalmente narrativa do texto, como ocorre em O render dos heróis. A propósito, cumpre citar um exemplo, apenas um, de uma didascália, referente à representação do ator, na peça Felizmente há luar!:

Ao dizer isto, a personagem está quase de costas para os espectadores. Esta posição é deliberada. Pretende-se criar desde já, no público, a consciência de que ninguém, no decorrer desta peça, vai esboçar um gesto para o cativar ou para acamaradar com ele. (Sttau Monteiro, 1980, p.14)

---

seja mais importante que o espectador, por isso devemos pensar no “método” Brecht.

A análise das fábulas históricas *O render dos heróis e Felizmente há luar!*, distanciada no tempo e no espaço, é certamente facilitada pela riqueza de detalhes que os textos das referidas obras apresentam. Assim, a nossa leitura dessas peças faz-se tão-somente por meio do texto dramático e, nessa perspectiva, pretende-se afirmar a característica inegável de teatro para ser lido que elas, quase que obrigatoriamente, apresentam devido ao contexto político ditatorial – e, portanto, repressivo – no qual se inserem.

## Modos de teatralização

Além de propor que o ator mostre ao público que está *a representar*, Brecht utiliza uma série de recursos técnicos que convergem para o mesmo propósito, de modo que “O teatro [épico] teatraliza-se. É disfarce, é fingimento, é jogo” (Vilaça, 1966, p.266). Brecht teatraliza o próprio teatro principalmente por meio do ator, como vimos. Além disso, teatraliza a literatura por meio das narrações e “literariza” a cena ao sugerir a utilização, no palco, de frases escritas em cartazes ou projetadas em tela (Rosenfeld, 2006). Esse processo de teatralização no palco tem certamente por objetivo provocar um olhar reflexivo e distanciado do espectador; é esta, pois, a proposta.

Sendo assim, a inserção de canções (os *songs*), as formas de narração, a presença de coros, a composição do cenário, que pode ser apenas sugerida e deve estar a serviço da cena, a utilização de recursos gráficos, como cartazes, por exemplo, as projeções de filmes,<sup>15</sup> são alguns dos exemplos citados por

---

15 É sabido que essas técnicas, na verdade, foram introduzidas no teatro por Erwin Piscator. É Brecht (1967, p.127) quem explica que, a fim de “dominar pela representação cênica os grandes problemas contemporâneos: luta pelo petróleo, guerra, revolução, justiça, questão racial etc.”, surge a necessidade de se fazer uma transformação no

Brecht. Quando esses recursos são utilizados, o resultado é a composição da cena provida de quebra, como explica Willett (1967, p.220):

As canções e legendas apresentavam-se, indistintamente, como meios deliberados de interrupção da peça, de retirar o vento às velas enfunadas dos atores e de mostrar o verdadeiro mecanismo da obra. Músicos visíveis, luzes visíveis, tinham de ser acompanhados por uma quebra deliberada da tensão e desapontamento do ator.

Mais que provocar uma apreciação estética, o uso, por exemplo, de recursos cênico-musicais surge para aguçar a reflexão do público. A assimilação da música pelo teatro épico brechtiano,<sup>16</sup> além de estar vinculada ao trabalho do ator – que assume também a tarefa de cantar –, constitui um modo de teatralização. Nas “Notas sobre *A ópera de três vinténs*”, o dramaturgo explica: “o ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando” (Brecht, 2005, p.42), e os músicos estão igualmente à mostra durante o desempenho do ator que canta, ou seja, a orquestra está o tempo todo no palco. Novamente, na encenação épica, vemos a importância do ato de tudo mos-

---

palco. Piscator recorre a invenções e inovações, como, por exemplo, a utilização do filme, a reprodução de estatísticas, a inserção de *slogans*. Assim “o teatro ambicionava colocar seu parlamento (o público) em condição de tomar decisões”, e, conclui o dramaturgo alemão, “o ponto de vista estético estava inteiramente subordinado ao ponto de vista político” (idem, p.128).

- 16 A obra dramática de Bertolt Brecht está toda ela vinculada à música, os chamados *songs*. O dramaturgo conseguiu realizar muitas das suas aspirações musicais a partir das parcerias com os compositores Edmund Meisel, Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Regeny. John Willett (1967) traça um histórico da relação de Brecht e seu teatro com a música, menciona a parceria do dramaturgo com os compositores citados e comenta algumas das peças musicais compostas para a obra dramática do dramaturgo alemão.

trar; podemos dizer que se trata, pois, do gesto ostensivo da demonstração.

Para Brecht, a música de Hanns Eisler para as cenas de *Vida de Galileu* é um exemplo, pois “revela como a plebe deu às teorias astronômicas do sábio um novo teor revolucionário” (idem, p.163). Assim, a música também tem como propósito adotar uma atitude em relação aos acontecimentos narrados, podendo se manifestar de várias formas, desde que mantenha sua independência. A música tem a intenção da provocação e da denúncia, confere ao ator-cantor a possibilidade da representação de gestos essenciais e ao espectador a oportunidade de análise crítica. Assim, ao assumir um posicionamento político e adotar uma atitude em relação aos temas, a música, ao mesmo tempo, elimina qualquer encantamento por parte do público e permite ao espectador a reflexão. Por isso, na execução da canção pelo ator também está contido o gesto social:

Identicamente [à música, em *Vida de Galileu*] em *O círculo de giz caucasiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade pode transformar-se em fraqueza suicida. (ibidem,)

Anatol Rosenfeld (2006, p.160, grifo do autor) observa que as canções podem ser dirigidas diretamente ao público – um dos recursos mais importantes do distanciamento – ou a outras personagens e “seu *gestus* é, quase sempre, demonstrativo, apontando *com o dedo* as falhas do mundo narrado”. As canções, por não apresentarem relação direta com a ação, assumem assim a função de interromper a sequência cênica.

As recomendações que podemos extrair do trabalho de Brecht para a composição da encenação épica têm muito

a ver com a atividade cenográfica defendida por ele. Não se trata de uma mudança de cenário – não desaparece totalmente, nas suas peças, o palco italiano, de maneira que, dessa perspectiva, ele não estaria fazendo nada de novo, pois na história da cenografia muito já se fez fora do palco italiano –, o espaço é o mesmo – “o espaço é o mundo”, explica Bornheim (1992) –, o que ocorre é uma modificação na maneira de utilização desse espaço. Brecht sugere a utilização de esteiras rolantes no lugar do chão, projeções em tela de cinema no fundo do palco, transformação do teto, uso do espaço da plateia como espaço de atuação. O ambiente cênico, por abarcar essa profusão de elementos, transforma-se em espaço de movimento. Com isso, a ideia é a de tornar o espaço cênico mais flexível, tarefa delegada ao que Brecht chamou de “construtor de cena”.<sup>17</sup>

Um dos grandes colaboradores de Brecht foi o cenógrafo Caspar Neher, por quem o dramaturgo nutria grande respeito e admiração e cujo trabalho considerava uma verdadeira obra de arte. Os registros de Brecht sobre o trabalho de Neher apontam para determinados recursos utilizados pelo cenógrafo que ajudam a compreender a composição do espaço cênico defendida pelo dramaturgo. Segundo Brecht (2005, p.243), Neher fazia, antecipadamente, esboços e desenhos de seus arranjos cênicos, que eram sempre compostos em pleno acordo com o que pretendia a peça:

E não há, no seu cenário, edifício, corte, oficina ou jardim que não denotem também a marca dos homens que os habita-

---

17 A ideia de cenógrafo é redimensionada pela introdução do “construtor de cena” – *Bühnenbauer* –, cujo trabalho, como sempre, não deve propiciar na cena o efeito de ilusão (Bornheim, 1992). Cabe também ao construtor de cena – em conjunto com o diretor, o dramaturgo, o músico e o ator – manter na associação das artes a individualidade de cada uma delas. Nesse sentido, Brecht procura pôr em prática sua negação do conceito wagneriano de obra de arte total.

ram ou que os construíram. Não só a aptidão e o conhecimento do ofício dos construtores, como também os hábitos dos habitantes, se tornam, desta forma, patentes a todos.

A ideia de arranjo cênico é a de que o cenário apresente condições para incorporar elementos narrativos, já que o palco do teatro épico tem como principal característica narrar os acontecimentos. Como se sabe, no teatro a narração é o recurso que elimina a quarta parede e também põe à mostra a construção teatral. Se o ator se mostra como tal, o palco faz o mesmo: avisa o tempo todo que se trata de teatro, ou seja, não cede de forma alguma ao ilusionismo cênico. Assim, uma mudança de cenário, por exemplo, pode ocorrer à vista dos espectadores e pode ser executada pelos próprios atores; a orquestra, como já referimos, permanece o tempo inteiro presente no palco e não em outro lugar, distante da encenação; as fontes de luz também ficam à mostra. O ambiente cênico se apresenta, pois, em constante movimentação, de modo a possibilitar uma detida atenção do espectador.

Entre os recursos apontados por Brecht, para que o palco seja um espaço da narração, estão as projeções e os títulos nas cenas. Esses elementos realçam o ambiente dos homens e contribuem para a exata compreensão dos acontecimentos.

Como exemplo de cena épica, o dramaturgo descreve a importância da projeção em *A mãe* que teve cenário de Caspar Neher:

Numa grande tela de fundo, projetavam-se textos e documentos fotográficos que permaneciam durante as cenas, de forma que a projeção adquiria um caráter de bastidor. A cena indicava, assim, não só um espaço real (por meio de alusões), mas também (por meio de textos e documentos fotográficos) o vasto movimento ideológico em que decorriam os acontecimentos. Em caso algum, as projeções são um simples expediente mecânico, um complemento; não constituem “ardis”,

não significam um auxílio para o espectador, antes lhe são antagônicas, pois fazem gorar todo e qualquer impulso de empatia e interrompem o seu mecânico *deixar-se levar*. São, por conseguinte, elementos orgânicos da obra de arte que tornam o seu efeito *mediato*. (idem, p.48, grifo do autor)

As projeções de textos em tela formalizam a comunicação direta com o público, exigindo do ator uma nova postura, uma outra forma de atuação. No momento em que tal recurso é utilizado, a ação é submetida a uma crítica que advém do distanciamento que a cena, em seu conjunto, possibilita.

O mesmo efeito provocado pelo uso de projeções ocorre quando da utilização de títulos nas cenas, que no palco podem aparecer também projetados em tela ou simplesmente escritos em cartazes e letreiros. Os títulos narrativos aparecem para enquadrar uma cena ou intitular uma canção e também assinalam e registram a cronologia da história maior. Podem ainda ser mediadores entre a história maior e a história da experiência individual<sup>18</sup> (Jameson, 1999); nesse sentido os títulos acatam “outra recomendação típica de Brecht, a de contar a história da experiência individual como nos livros de história” (idem, p.71). Para Brecht (2005, p.160), a peça apresenta uma estrutura própria: a de “uma pequena peça dentro da peça”, na qual devemos contrapor as diversas partes constituintes da fábula. Para chegar a isso, a melhor maneira é a utilização de títulos, que

devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o

---

18 Em *Mãe Coragem e seus filhos*, por exemplo, a história maior é a Guerra dos Trinta Anos e a história menor refere-se aos destinos a que Mãe Coragem e seus filhos estão condenados (Jameson, 1999). Simplificando, a história maior é a dos “livros de história” e a menor é a da experiência individual.



caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes. O tipo de representação a que os usos e os costumes são comumente submetidos suscita facilmente o efeito de distanciamento.

Os títulos e projeções de textos conferem à encenação um caráter literário e, embora estejam incorporados à cena, não pertencem diretamente à ação nem a ela se contrapõem, possibilitando uma visão estática da situação, uma vez que esses textos representam uma oposição ao movimento da ação; é o contraste que provoca a distância necessária à crítica.

Barthes (1999, p.130) ressalta que Brecht “nos propõe não somente uma obra, mas também um sistema, forte, coerente, estável, difícil de aplicar”, e sabemos que tal sistema ou método corre o risco de ser banalmente simplificado, pois, como adverte Mário Vilaça (1966, p.268), “a simples utilização da técnica épica não prova que o encenador consiga atingir os fins a que o teatro épico se propõe” – isso, aliás, vale tanto para a encenação quanto para a dramaturgia.

Por enquanto, podemos afirmar que a peça de José Cardoso Pires e a de Sttau Monteiro, que analisaremos a seguir, revelam marcas do teatro brechtiano, pois não perdem de vista o contexto sociopolítico em que foram escritas, estando, portanto, a narrar, de forma alegórica, os acontecimentos da realidade. Quer-se dizer com isso que são peças cuja qualidade estética é sustentada pelas ideias de teatro de Brecht e por isso e além disso representam uma dramaturgia que resistiu às mais graves adversidades.

## **A fábula brechtiana**

É marcante a importância que o dramaturgo alemão dá à fábula, tal como o filósofo grego que ele, Brecht, em outros assuntos contesta:

Quanto ao estilo de representação, concordamos com Aristóteles quanto a considerar a fábula o cerne da tragédia, mas discordamos dele no que respeita ao objetivo a que deve obedecer a sua representação. A fábula não deve ser um mero ponto de partida para toda espécie de digressões no domínio da psicologia ou em qualquer outro; deve, sim, conter tudo em si, e tudo deve ser feito em função dela; basta narrá-la para que todos os acontecimentos nela contidos se efetivem. (Brecht, 2005, p.212)

Do conceito de fábula na obra teatral, podemos depreender, segundo Pavis (2007, p.157), duas concepções: “como material anterior à composição da peça e como estrutura narrativa da história” – nesta segunda concepção, a fábula seleciona os episódios das cenas e textualiza ações que ocorreram fora da peça.

A fábula, no sentido brechtiano, não é simplesmente o enredo da peça – extraído da vida tal como poderia ser na realidade –, mas a concepção que o autor tem da sociedade na qual ele vive. A fábula épica brechtiana desvela as contradições do mundo dos homens sem mascarar a incoerência dos acontecimentos narrados, nem esconder a ilogicidade desses acontecimentos. Por isso mesmo, ela se estrutura na falta de continuidade da ação, frequentemente interrompida pela canção, pelo ator que fala diretamente ao público etc. Para Brecht (2005, p.159): “Tudo depende da fábula, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e crítica, e que podem ser por ele modificados”.

A fábula brechtiana apresenta acontecimentos isolados, mas de certa forma interligados e com funções claras, constituindo uma estrutura própria, qual seja, “a de uma pequena peça dentro da peça” – daí a inserção de títulos. A justaposição de cenas aparentemente soltas (Magaldi, 2001) constitui a estrutura utilizada por Brecht em sua dramaturgia, principalmente na fase de maturidade do dramaturgo

(*Mãe Coragem e seus filhos, O círculo de giz caucasiano, Vida de Galileu*).

No que se refere aos temas, a fábula do teatro épico aprofunda-se nos problemas sociais. Barthes (1999, p.130-1) assinala a convergência entre o pensamento brechtiano e os grandes temas de “nossa” época, a saber:

que os males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que precisamos de agora em diante de uma arte de explicação, e não mais somente de uma arte de expressão; que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação.

Compreende-se daí que à fábula brechtiana o que mais importa é a ideia de que o homem é capaz de modificar a história. Por essa razão, talvez, a dramaturgia brechtiana apresente tantos episódios em que o julgamento, o tribunal (*O círculo de giz caucasiano, Vida de Galileu, A alma boa de Setsuan* e até *Aquele que diz sim, aquele que diz não*) aparecem como forma de se fazer compreender didaticamente essa relação mutável que o homem precisa estabelecer com o processo histórico. Para Brecht, o importante não é julgar, mas compreender, como esclarece Touchard (1970), compreender não o homem, mas “o mecanismo humano em seu entrosamento social”; por isso é tão essencial mostrar, narrar, explicar os acontecimentos para que se dê essa compreensão.

Na fábula brechtiana instaura-se a estrutura aberta, ou seja, “que começa com a narrativa e continua com ela por várias cenas” (Bentley, 1991, p.304), sendo que no lugar de

desfecho há um questionamento, um final inconcluso. Com isso, a personagem épica parece se perpetuar para além da dimensão do palco (Roubine, 2003), isto é, não “morre” real ou metaforicamente no fim da peça, como acontece na tragédia. O exemplo maior de supressão de desfecho conclusivo na obra dramática de Brecht encontra-se em *A alma boa de Setsuan*, peça em que as últimas palavras de um dos atores que vêm à ribalta apresentar suas desculpas, à guisa de epílogo, falando diretamente ao público, são as seguintes:

Para esse horrível impasse, a solução no momento  
 Talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento  
 Até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente  
 Ajudar uma alma boa a acabar decentemente...  
 Prezado público, vamos: busque sem esmorecer!  
 Deve haver uma saída: precisa haver, tem de haver!  
 (Brecht, 1992, p.185)

De acordo com Walter Benjamin (1987), como o teatro épico procura excluir da cena o “sensacionalismo temático”, é preferível à dramaturgia uma fábula antiga a uma fábula nova, de modo que os acontecimentos narrados sejam já conhecidos do público – por isso os temas históricos são os mais apropriados.

Desta perspectiva, José Cardoso Pires e Luís de Sttau Monteiro de fato seguiram a lição de Brecht ao elegerem para suas peças episódios históricos bem conhecidos do público português, como a Revolução de Maria da Fonte e a trajetória do General Gomes Freire – daí serem elas denominadas fábulas históricas.