

CANTO, FALA E EFEITO DE ESTRANHAMENTO NOS ESCRITOS SOBRE TEATRO DE BERTOLT BRECHT

Matheus Bertucci Borges¹

Resumo: Considerando a constatação da importância do canto na obra de Brecht, o objetivo central desta pesquisa é contribuir na compreensão sobre a relação entre o uso da canção com o desenvolvimento dos princípios da atuação no âmbito do teatro épico, em especial o efeito de estranhamento. Para tanto, fizemos uma leitura sistemática dos escritos de Brecht traduzidos para o português, buscando identificar todas as citações do autor referentes ao canto. Em seguida, analisamos as citações sobre o ponto de vista do efeito de estranhamento, comparando-as com o conceito conforme aparece em outros textos teóricos, buscando explicitar as correlações e os possíveis paradoxos que os registros podem conter.

Palavras-chave: Canto e fala; Efeito de estranhamento; Teatro épico.

SINGING, SPEECH E AND THE ESTRANGEMENT EFFECT IN BERTOLT BRECHT'S WRITINGS ABOUT THE EPIC THEATER

Abstract: Considering the importance of singing in Brecht's work, the central objective of this article is to contribute to the understanding of how the conception and use of songs are related to the development of the principles of acting within the scope of the epic theater, especially the estrangement effect. For this purpose, we conducted a systematic reading of Brecht's writings translated into Portuguese seeking to identify all the author's quotations referring to singing. Then, we analyzed the quotations from the point of view of the estrangement effect, comparing them with the concept as it appears in other theoretical writings, seeking to elucidate the correlations and possible paradox that the references may contain.

Keywords: Sing and speech; Estrangement effect; Epic theater.

¹ Matheus Bertucci Borges é residente na Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, cursando pós-graduação stricto sensu em Gestão Cultural. Possui graduação em Comunicação Social, com Habilitação em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário OPET (2018) e graduação em Bacharelado em Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes do Paraná, UNESPAR (2021). Tem como foco de pesquisa a voz em cena. Desde 2020 atua como cantor tenor do Grupo artístico de MPB da UFPR e é integrante do grupo de teatro GPETI. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4712817972553382>

Introdução

Uma característica notável da obra de Bertolt Brecht, embora nem sempre colocada em primeiro plano nas abordagens teóricas da sua obra, é a sua relação com o teatro musical. São poucas as suas peças que não contêm canções, e dentre as suas obras mais conhecidas está a popularíssima “A Ópera dos Três Vinténs” (1928), com música de Kurt Weill. Brecht teve também como colaboradores compositores de destaque na Europa na primeira metade do século XX, como Paul Hindemith, Hanns Eisler e Paul Dessau. Essa presença marcante da música em suas peças certamente tem relação com a tradição alemã do *singspiel* (que poderíamos traduzir aproximadamente como “peça cantada”) que remonta o século XVIII. Encontramos referências à música nas anotações relacionadas com o processo criativo daquela que é uma das suas obras mais audaciosas, “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”, também com música de Kurt Weill, com estreia em 1930 (Bornheim, 1992, p. 139). A partir desta constatação pretendemos realizar um levantamento de todas as referências que o autor fez com relação à música e ao canto, especialmente aquelas relacionadas ao desenvolvimento dos conceitos pertinentes ao chamado teatro épico. O objetivo desta pesquisa é, portanto, identificar passagens nos escritos de Bertolt sobre teatro (Brecht, 1978; 1967) que elucidem as possíveis conexões entre a introdução de elementos melódicos na fala do ator (desde uma declamação no estilo do melodrama até o canto melismático) e as concepções de encenação do teatro épico segundo Brecht.

A metodologia empregada foi a leitura sistemática com fichamento da edição brasileira de “Estudos sobre Teatro” (Brecht, 1978), buscando palavras-chave relacionadas ao tema pesquisado (canto, ópera, atuação, declamação, recitativo, entre outras). As passagens foram então organizadas de modo a construir uma síntese de como a relação entre fala e canto deve operar no teatro épico, de acordo com o autor. Como quadro teórico para as relações possíveis entre melodia e fala empregamos o trabalho de Souza (2014), em especial a noção de um *continuum* entre a fala e o canto no contexto das manifestações vocais, que apresentaremos a seguir.

Da Fala ao Canto

Conforme aponta Souza (2014, p. 81), “tanto numa perspectiva diacrônica como sincrônica, fala e canto estão intimamente relacionados, sendo difícil em muitas situações distinguir com nitidez quando se trata de um ou de outro”. Além de não ser possível estabelecer com precisão o que é um ou outro, há também casos intermediários que podem ser reconhecidos como “fala cantada” ou “canto falado”. A partir do conceito de práxis sonora de Araújo e Paz (2011), o autor propõe tratar o conjunto das manifestações vocais como uma categoria do trabalho humano, a que denominou “práxis vocal” (*op. cit.*, p.74), de maneira a propiciar a investigação da fala e do canto num mesmo quadro teórico.

Para tanto, Souza considera a equivalência acústica da fala e do canto (ambos são produzidos pela alternância de vogais e consoantes, sonoras ou não, e são emitidos em trechos limitados pelo fluxo da expiração). Apoiam essa ideia as abordagens de etnomusicólogos, como George List e Alan Lomax, que propuseram sistemas de classificação das manifestações vocais em diversas culturas, nas quais a fronteira entre fala e canto está completamente borrada para ouvidos ocidentais (Souza, 2014, p.83). Nesse contexto, fala e canto não são categorias estanques, mas se colocam em um *continuum* segundo o grau de estabilidade da frequência fundamental do som ao longo da sílaba. Quanto mais estável a frequência se mantém, mais próximo do que consideramos usualmente como canto; quando a frequência apresenta flutuações no interior da sílaba, estamos no domínio usualmente reconhecido como fala.

Além dessas considerações com base nas características acústicas das manifestações vocais, Souza (*op. cit.*, p. 99 e ss.) também aponta outro aspecto relevante da entoação (a melodia que acompanha a fala), baseado na ideia de protocolo. O ouvinte interpreta o conteúdo linguístico de um enunciado de acordo com o que a entoação propõe; no caso da fala cotidiana, distinguimos entre perguntas, pedidos, ordens e sugestões, por exemplo, a partir da “melodia” empregada pelo falante, enquanto que em situações de fala que empregam algum tipo de convenção, o estilo melódico indica em que domínio estamos, se é um pregão, uma declamação religiosa (o salmodiar característico da missa católica, por exemplo), uma narração esportiva ou, eventualmente, uma canção.

Por fim, o autor reinterpreta o célebre paradoxo do comediante,

apresentado por Diderot, à luz das ideias desenvolvidas a partir da aproximação teórica entre fala e canto (Souza, 2014, p. 103). Se, por um lado, do ponto de vista dos estudos prosódicos no âmbito da linguística o comportamento da entoação ainda carece de uma explicação sistemática e abrangente, por outro lado a prática dos profissionais da voz (atores e locutores, entre outros) pressupõe que exista um modo mais ou menos “correto” de se empregar a melodia da fala:

(...) nossa experiência com o teatro e com o treinamento do ator nos mostra evidências de que existe uma lógica no comportamento aparentemente caótico da entoação na fala espontânea. O fato de reconhecermos que certa fala de um ator está “com a intenção errada” é, para nós, uma evidência de que existem regras de boa-formação da melodia da fala. Ao mesmo tempo, a percepção de uma “intenção errada” é indício de que aquele enunciado não foi concebido no momento da sua realização, mas foi preparado, antecipado, e por isso resulta “artificial”. Na fala espontânea observamos disfluências, palavras erradas e interrupções, mas muito raramente temos a sensação de que o falante “errou a intenção”, como acontece com os atores na fala decorada. (Souza, 2014, p. 108)

Assim, podemos inferir que uma proposta de atuação na tradição do naturalismo busca reproduzir, numa situação artificial, o comportamento da voz na fala espontânea. Quando o ator falha em atingir a entoação esperada de acordo com o contexto da cena, surge uma inconsistência que pode quebrar a ilusão da realidade visada pela abordagem naturalista. É justamente esta quebra que é empregada deliberadamente no teatro épico, com o objetivo de suspender a ilusão naturalista. Decorre daí que uma alteração da entoação esperada (a partir do contexto dramático) sempre é uma ameaça à ilusão do espetáculo, podendo, portanto, ser empregada como um procedimento artístico no chamado teatro épico, para produzir o que Brecht chamou de “efeito de estranhamento”.

Efeito de Estranhamento

Dentre as concepções que compõem o quadro teórico do teatro épico desenvolvido por Brecht destaca-se o *Verfremdungseffekt* ou “efeito de estranhamento”. Resumidamente, o efeito de estranhamento resulta do emprego

de recursos cênicos e textuais que inibem o envolvimento do espectador com a situação vivida pela personagem, para que ele tome consciência da artificialidade do espetáculo, da ilusão que se pretende com a cena, e assim desenvolva uma consciência crítica aos temas que são apresentados no espetáculo. No Brasil é comum a tradução por “efeito de distanciamento”, porém preferimos “estranhamento”, de acordo com a argumentação que apresentamos abaixo.

Conforme aponta Rosenfeld (1985), o termo *verfremdungseffekt*, tem origem no formalismo russo, com Chklovski, mas é um princípio estético que ultrapassa a linguagem literária e se estende à linguagem artística. Victor Chklovski é um dos autores ligado ao grupo conhecido como “formalistas russos”, que desenvolveu uma abordagem estética baseada nos aspectos formais das obras de arte, em lugar de um suposto conteúdo ou significado considerado pela tradição filosófica. Chklovski propôs (em russo) o neologismo “ostranenie” para descrever um procedimento característico da arte que consiste em apresentar algo que conhecemos como se estivéssemos vendo-o pela primeira vez, como algo estranho. Para Chklovski toda arte busca causar esse estranhamento, sempre seguindo suas contingências históricas, e não era uma exclusividade das vanguardas do século XX. Se em russo “ostranie” é o adjetivo “estranho”, “ostranenie” seria um substantivo abstrato que corresponderia aproximadamente à ideia de uma ação que modifica algo, tornando-o estranho.

Segundo Vatulescu (2006, p. 36), Brecht cunhou o neologismo *verfremdung* durante uma visita a Moscou em 1935. Não é possível afirmar com certeza que foi uma tentativa de traduzir a expressão proposta por Chklovski, mas é certo que os dois autores mantinham correspondência com Walter Benjamin, que pode de alguma forma ter estabelecido a conexão entre os dois.

De qualquer forma, há uma grande semelhança no significado das duas expressões, como se pode deduzir da interpretação de Barnett (2019) para *verfremdung*: “um procedimento que faz do familiar algo estranho”. Se, no entanto, Chklovski considerava a “ostranenie” como uma característica da arte mais ou menos universal, Brecht via o *verfremdung* como um procedimento característico de um teatro de vanguarda que buscava se contrapor ao ilusionismo do teatro burguês. Quanto ao uso do termo “estranhamento” em português, cabe observar que por não se tratar de um neologismo, remete à

sensação do observador diante de algo estranho, e não ao procedimento artístico; talvez pudéssemos nos aproximar do sentido da expressão original com o neologismo “estranhização”, porém preferimos manter o termo usualmente empregado. No caso das citações diretas, mantivemos “distanciamento” quando o tradutor assim escolheu.

O efeito de estranhamento foi observado por Brecht na arte dramática chinesa que se dá de maneira muito sutil. Os atores têm consciência das três paredes que os cercam, não projetam, como na estética naturalista, proposta por Stanislavski, uma quarta para separá-los do público. Com a consciência de serem observados, os atores chineses se dispõem de seus melhores ângulos (para serem observados) e empregam uma medida técnica: “o artista é um espectador de si próprio” (Brecht, 1978, p. 56).

A auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante. (Brecht, 1978, p. 57)

O artista chinês representa os sentimentos com indícios exteriores ao seu estado, um agente de fora. O que comparando com a estética naturalista do século XIX e XX, parece ser uma atuação fria. Mas busca-se uma sobriedade nos variados movimentos da sensibilidade. “Esta aparente frieza de sentimentos é consequência do referido distanciamento do ator em relação à personagem que apresenta” (Brecht, 1978, p. 58). A personagem que o ator representa é alheia ao ator e ao espectador, ou seja, evitando que a sensação da personagem se torne a sensação do espectador.

O ator ocidental, seguindo a estética naturalista, esforçou-se para aparentar ser quem representa, aproximando o espectador dos acontecimentos.

De acordo com este objetivo, procura levar o espectador a pôr-se na sua pele, e emprega toda a energia de que dispõe para se metamorfosear o mais completamente possível num outro tipo humano, o tipo da personagem representada. (Brecht, 1978, p. 58)

Diferentemente, o ator chinês: “limita-se, de antemão, a referir-se simplesmente à personagem que está a representar” (Brecht, 1978, p. 59). Trata a personagem como outra, há assim uma interpretação dúbia que é perceptível pelo público durante a atuação.

O efeito de estranhamento pretende “revelar os indícios externos que acompanham e denunciam essas emoções” (Brecht, 1978, p. 58). Brecht exemplifica: “se o ator, em determinado momento, mostrar, sem transição de espécie alguma, uma palidez intensa no rosto, palidez que provoca mecanicamente ocultando o rosto entre as mãos onde tem qualquer substância branca de maquilagem” (Brecht, 1978, p. 60), ou seja, o ator épico utiliza de recursos fora dele para demonstrar o seu estado, percorrendo o caminho inverso do ator dramático, que utiliza da invocação das emoções para transparecer seu estado. Há um evidente processo de criação que, segundo Brecht, é superior, pois está elevado a esfera do consciente: “O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. De modo algum se deverá relacioná-lo com a vulgar estilização. O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho” (Brecht, 1978, p. 61).

O teatro alemão desenvolveu de forma autônoma o efeito de estranhamento. Não houve apropriação da arte asiática, houve sim a assimilação dos recursos orientais como estímulo para se pensar o efeito de estranhamento ocidental. “No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados” (Brecht, 1978, p. 63).

Como se dão os acontecimentos e a forma que são dispostos na cena também são divergentes na proposta épica e dramática. Diferentemente do teatro burguês em que é realçada a intemporalidade, barrando o contexto e crítica sobre os acontecimentos, a proposta épica, por empregar caráter histórico contextualizando a encenação, promove o debate acerca do passado, juntamente com o debate do presente.

No capítulo “A nova técnica da arte de representar”, da edição brasileira dos “Estudos sobre Teatro” (1978), destacam-se duas formas de conceituar o efeito de estranhamento. O primeiro diz respeito ao intuito que a peça tem como

afetação nos espectadores “O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos” (Brecht, 1978, p. 79). Já a segunda forma de conceituar está mais ligado a uma condução para a atuação, focado em quem executará o estado de representação ou quem assumirá o papel da direção.

O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos. Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época. (Brecht, 1978, p. 84)

A direção se encarrega de evidenciar antecipadamente os acontecimentos e a atuação, demonstra no corpo e na voz esta antecipação. Para que a cena tenha um carácter épico há técnicas que podem ser empregadas com este objetivo, “A invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de carácter histórico” (Brecht, 1978, p. 84). Tanto a cena como a atuação tendem a evidenciar os acontecimentos, a forma mais precisa de execução é a historiação.

Chegamos assim a um método decisivo, a historiação dos acontecimentos. O ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o carácter de acontecimentos históricos... reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. (Brecht, 1978, p. 84)

O efeito de estranhamento se dá no plano da atuação primeiramente com o ensaio na mesa de estudo, com o intuito de proporcionar para o ator uma forma crítica de entender a sua personagem e o contexto que ela está inserida. Sobre o ator no trabalho de mesa: “A perspectiva que adota é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social” (Brecht, 1978, p. 84).

O ator do teatro épico teve que recusar a estética teatral dominante no século XX para encontrar caminhos em que a atuação não fosse uma condução hipnótica do espectador rumo a personagem. O efeito de estranhamento, na

atuação, para ocorrer deve recusar a empatia do artista com a personagem. O ator épico usará da empatia como ferramenta primária da criação “Servir-se-á deste recurso na medida em que qualquer pessoa sem dotes nem pretensões teatrais o utilizaria para representar outra pessoa, ou seja, para mostrar o seu comportamento” (Brecht, 1978, p. 80). A empatia deve ser usada como preparação para um papel, nunca com o objetivo de plena identificação, em que o ator se pretende metamorfosear na personagem.

Há ferramentas para impedir a metamorfose artista-personagem e espectador-personagem. A identificação do espectador com a personagem é impedida nos ensaios, primeiramente no trabalho de mesa, Brecht destaca:

O ator terá que ler o seu papel assumindo uma atitude de surpresa e, simultaneamente, de contestação. Deve pesar prós e contras e apreender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos sobre que versa a sua leitura, mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando conhecimento. (...) Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento contestou. Deverá incluir na configuração do seu papel todos estes dados. (Brecht, 1978, p. 81)

O trabalho de mesa se dá na intenção de produzir uma visão crítica da personagem, entendendo seus paradoxos e motivações, esses aspectos levantados devem transparecer ao público. Na sala de ensaio, caso o ator esteja se metamorfoseando na personagem, a indicação dada por Brecht, é pedir para o encenador ou para outro ator que execute o trecho em que a metamorfose se mostra mais presente. Disponibilizará para o ator, que executa o papel, uma interpretação sem empatia, pois não é a personagem que representa (Brecht, 1978, p. 81).

Já as ferramentas de interrupção da empatia na relação personagem-público se dão com o ator proferindo o texto como uma citação. “Se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação” (Brecht, 1978, p. 82). A citação evidencia uma separação, em cena, entre quem fala e quem atua, mas é importante destacar que a citação terá de ser entregue com um carácter humano e concreto. Outra ferramenta que o ator deve utilizar é a consciência do que está fazendo. Com a intenção de mostrar ao público, tornando nítido o gesto de

mostrar, o que executa.

A partir dessa apresentação dos recursos disponíveis para produzir o efeito de estranhamento podemos perceber, às vezes explicitamente, às vezes de maneira subentendida, o papel do controle do estilo melódico na fala do ator. De maneira geral, podemos identificar como procedimento característico o emprego de estilo melódico diferente do esperado para a representação teatral conforme referido acima “não como uma improvisação, mas como uma citação”. Passamos agora a analisar os apontamentos de Brecht quanto ao uso do canto segundo os preceitos do teatro épico, correlacionando-os com a ideia de estranhamento.

Fala e Canto no Teatro Épico segundo Brecht

Nas anotações que Brecht fez acerca da sua obra “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny” (doravante Mahagonny), percebemos sua intenção de se aproximar de um gênero clássico e introduzir nele os avanços realizados pelo teatro épico. Como ele próprio diz: “ópera, sim, mas com inovações” (Brecht, 1978, p. 11). É curioso notar sua preocupação em afirmar que “Mahagonny nada mais é senão uma ópera” (ibidem, p.16), enquanto seu grande sucesso anterior, a “Ópera dos Três Vinténs”, está muito mais próxima de um *singspiel* do que de uma ópera, uma vez que a ação se desenrola predominantemente nos diálogos, e as canções têm função somente de comentário (Rosenthal; Warrack, 1980). Brecht buscava modificar sobretudo a atitude do público da ópera, e os avanços propostos pelo teatro épico incorporados a um gênero tricentenário serviam a este propósito. Não era a ópera em si que era posta em questão, mas o público burguês que a fruía enquanto “iguaria” (a expressão é do próprio Brecht).

Vejamos um trecho em que Brecht comenta o gênero:

O absurdo, em ópera, consiste em haver uma utilização de elementos racionais e uma aspiração de expressividade e de realismo que são, simultaneamente, anulados pela música. Um homem moribundo é real. Mas, se esse homem se puser a cantar, atinge-se a esfera do absurdo. (Coisa que não sucederia se o ouvinte cantasse também, ao olhá-lo). (Brecht, 1978, p. 14)

Podemos aqui inferir a percepção do estranhamento que resulta quando se emprega um estilo melódico que não corresponde ao contexto em que ele ocorreria na realidade. A relação entre ficção e realidade é nítida nas sistematizações que Brecht faz sobre a ópera, destacando o absurdo que é inerente à linguagem operística.

Porém, ele destaca que a ópera, desde sua concepção no final do século XVI, não toma consciência de que promove uma fricção entre realidade e ficção, instaurando o absurdo. “A ópera Mahagonny vem fazer, conscientemente, justiça ao absurdo, nesse ramo da arte que é a ópera.” (1978, p. 14). Brecht pretende promover um espetáculo que utilize as ferramentas da linguagem operística para escancarar a ilusão promovida por ela, sem perder o caráter de “iguarria”. Não quer mais que o público atinja a catarse assistindo a irrealidade, mas destaca que na irrealidade há uma grande potência para instaurar uma visão crítica dos acontecimentos, já que o absurdo está fora da nossa realidade e, simultaneamente, existe a partir dela.

Quanto mais imprecisa, mais irreal se tornar a realidade, através da música – é uma terceira dimensão que surge, algo muito complexo, algo que é, por sua vez, plenamente real e de que se podem extrair efeitos plenamente reais, não obstante se encontrar já muito distante do seu objeto, ou seja, da realidade utilizada –, tanto mais estimulante se tornará o fenômeno global; o grau de prazer depende diretamente do grau de irrealidade. (Brecht, 1978, p. 14)

Assim, Brecht utiliza da irrealidade que a ópera promove, por ser um espetáculo cantado do início ao fim, para formar um público crítico, pois, como ele destaca no trecho acima, a irrealidade promove uma visão distanciada dos eventos, dando ao espectador uma visão sociológica dos acontecimentos.

Brecht pretende com o efeito de estranhamento interromper a catarse, dar consciência ao ator e ao público sobre os acontecimentos e escancarar a estrutura teatral. Essa consciência da ilusão se estende na concepção de como deve acontecer o canto em cena. Nas notas sobre a “Ópera dos Três Vinténs”, há uma seção (“Da maneira de cantar as canções”) em que o autor explicita: “O ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando” (Brecht, 1978, p. 27).

Já no início da seção, Brecht faz uma afirmação que tensiona o conceito

de *continuum* entre fala e canto nas suas produções: “Ao cantar, o ator efetua uma mudança de função. Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico e está cantando” (Brecht, 1978, p. 27). Brecht até considera a possibilidade da mudança de função entre o discurso prosaico e o canto ocorrendo em um *continuum*. Porém, a observação, é feita no sentido de que essa transição sutil acaba apagando o efeito de estranhamento, e por isso é condenada pelo autor, uma vez que a distinção nítida entre fala e canto também é uma das ferramentas para aplicar o efeito de estranhamento, por meio da ruptura com o discurso falado:

O discurso prosaico, o canto e o discurso elevado constituem três estratos distintos, que sempre devem permanecer distintos entre si. Em caso algum se deverá entender por discurso elevado um grau superior do discurso prosaico e, pelo canto, um grau superior do discurso elevado. (Brecht, 1978, p. 27)

Aqui o autor parece se referir a instâncias da voz que se distinguem pelo conteúdo melódico (discurso prosaico estaria mais próximo da noção de fala espontânea, enquanto o discurso elevado pode corresponder a algum tipo de declamação em que a entoação se distancia da prosa cotidiana). Por outro lado, no mesmo parágrafo Brecht faz uma recomendação para estabelecer uma incoerência no palco, que é destacar, para o ator-cantor, que ele não deve acompanhar a melodia da música.

Quanto à melodia, o ator não deve segui-la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento; para realçá-la, o ator poderá denunciar abertamente sua própria fruição da melodia. (Brecht, 1978, p. 28)

Novamente estamos diante de uma imprecisão poética (“falar sem ser ao sabor da música”), mas podemos especular que se trata do modo característico de um canto falado típico das operetas (*sprechgesange*) e que certamente Brecht conhecia bem. Considerando esta leitura, Brecht expõe o paradoxo, pois o ator deve mostrar nitidamente que está cantando e ao mesmo tempo não deve seguir fielmente a melodia (o que nas convenções de estilo do teatro musical europeu do início do século XX significava na prática uma fala

ritmada).

No “Pequeno Organon para o Teatro” (Brecht, 1978, p. 99-134), escrito 18 anos depois dos escritos sobre a Ópera dos três Vinténs, Brecht reafirma seu posicionamento contra a já citada transição sutil da fala ao canto:

Os atores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem, sim, destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos. (Brecht, 1978, p. 131)

A edição brasileira dos escritos sobre teatro de Brecht também traz passagens sobre o uso da música no teatro épico. Não comentaremos aqui pelo fato de não ser possível isolar (pelo menos na tradução) em que momentos o autor se refere à música incidental ou às canções, apesar de aparentar se deter em favor destas últimas. Mas mesmo considerando que Brecht se refira preponderantemente às canções, não fica explícito se ele tem em mente algum tipo de declamação melódica ou as características rítmicas e harmônicas típicas deste ou daquele estilo. Este tópico merece um estudo que envolva também a análise musical das canções, o que ultrapassa o escopo deste trabalho.

Considerações Finais

É notável o fato de que a maior parte das passagens que se referem à relação entre a fala e o canto em cena estejam ligadas ao desenvolvimento inicial de um conceito fundamental na obra de Brecht, que é o de teatro épico. Não deixa de chamar a atenção esta conexão, uma vez que o teatro épico visa a impedir o envolvimento emocional do espectador, de modo a despertar sua consciência crítica para com os fatos apresentados no palco. Nas palavras do próprio Brecht, “deve-se erradicar qualquer tentativa de hipnose e afastar o favorecimento dos êxtases indignos” (Brecht apud Bornheim, 1992, p. 141). Porém, “êxtase” e “hipnose” são estados comumente associados à música e ao encantamento que ela produz, o que leva a um aparente paradoxo.

Bornheim (ibidem, p. 173) propõe uma interpretação para esse paradoxo aparente: Brecht teria a intenção de atacar o paradigma do espetáculo típico de

ostentação burguesa, e para isso propunha uma reforma da ópera, empregando-a para atacar justamente “uma sociedade que necessita de tal tipo de ópera” (Brecht apud Bornheim, 1992, p. 173). Por este motivo a ópera seria gênero artístico possível de exercitar a teoria do teatro épico. Combatendo o ideal de “obra de arte total”, propugnado por Richard Wagner e ainda defendido nos anos da República de Weimar, Brecht chega ao conceito de “separação total dos elementos” que compõem o espetáculo, uma das bases da sua visão do teatro épico.

Não obstante essa interpretação esteja de acordo com a visão de ópera que o próprio Brecht apresenta, vale aqui o contraponto de que, a ópera não foi um ambiente tão acolhedor as inovações do teatro épico, Brecht não realizou outras tentativas no gênero, porém foram amplamente incorporadas na linguagem teatral. A produção operística de Bertolt se deu somente a Mahagonny.

Outro paradoxo encontrado no pensamento de Brecht faz parte dos resultados notáveis desta pesquisa, a saber, o ator ter de demonstrar que canta, destacando a canção da ação corrente, para criar o efeito de estranhamento, e ao mesmo tempo não se prender à melodia, tendendo, portanto, a uma declamação melódica mais próxima da fala. Entendemos que o estranhamento deve ocorrer, de maneira geral, a partir de algo que já é conhecido ou esperado. Assim, se o esperado, comum, natural, é uma pessoa falar, quando a personagem canta produz efeito de estranhamento; por outro lado, se estamos acostumados à convenção do teatro musical de que em dado momento é esperado que a personagem cante, distorcer a melodia da canção aproximando-a da fala também pode produzir o mesmo efeito.

Este trabalho de pesquisa representa uma primeira tentativa de delimitar o pensamento teórico de Bertolt Brecht sobre a relação entre fala e canto na atuação no contexto do teatro épico. Sua principal limitação é o fato de ter sido analisada somente a versão brasileira dos escritos para teatro de Brecht, que além das imprecisões decorrentes de qualquer tradução tem a desvantagem de ser um recorte de um conjunto maior de textos. Mesmo assim, o trabalho abre caminhos para um estudo no âmbito da estética do teatro musical. A tradição do *singspiel*, das operetas, do cabaré e do melodrama alemães têm forte influência sobre a constituição do gênero “musical”. Brecht representa, portanto, um marco

incontornável na compreensão do desenvolvimento do teatro musical no século XX.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora. **Terceira Margem**. Número 25, pp. 211-231. Rio de Janeiro, 2011.

BARNETT, David. **Brecht in Practice**. Disponível em <<http://brechtinpractice.org>>. Acesso em: 18 de jun.2019.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. São Paulo: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiamma Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1967.

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

ROSENTHAL, Harold; WARRACK, John. **The concise Oxford dictionary of opera**. Londres: Oxford University Press, 1980.

SOUZA, André R. **Do ritual à representação: apontamentos para uma genealogia do espetáculo dramático-musical contemporâneo**. 2ª Jornada de Pesquisa em Arte da UNESP (Apresentação de Trabalho/Comunicação) (no prelo). São Paulo, 2017.

SOUZA, André R. **A intenção na melodia: estudo interdisciplinar sobre as relações entre entoação e gênero de discurso nas manifestações vocais (da fala ao canto)**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2014.

VATULESCU, Cristina. **The Politics of Estrangement: tracking Shklovsky's device through literary and policing practices**. Poetics Today, 27:1. Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2006.

Recebido: 11/07/2023
 Aceito: 16/04/2024