



SILVA, Keila Fonseca. **O TRÁGICO ÉPICO. BREVE ANÁLISE DA PEÇA A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS À LUZ DA POÉTICA DE ARISTÓTELES.** Natal: IFRN. Professora Mestre do quadro ativo permanente. Atriz.

### RESUMO

O momento em que o teatro passa a incorporar os valores burgueses é conhecido, a partir das teorias de George Steiner, como a morte da tragédia. Entretanto, mesmo havendo um importante rompimento com as teorias de Aristóteles sobre a tragédia, é importante perceber que muitos elementos do trágico permanecem na modernidade, mesmo entre os dramaturgos proclamados não – aristotélicos. Este estudo propõe uma reflexão sobre o trágico e o épico na obra “A Ópera dos Três Vinténs”, de Bertolt Brecht. Para tanto, parte-se de uma leitura da obra à luz da *Poética*, de Aristóteles. Embora haja no Teatro Épico um rompimento com a classificação Aristotélica dos gêneros, foi possível perceber que nem todos os valores clássicos foram de fato rompidos por Brecht em sua obra.

**Palavras Chave:** Trágico: Épico: Poética

### RESUMEN

The moment when the theater is incorporating bourgeois values is known, from the theories of George Steiner, as tragedy of death. However, even if there is a major break with the theories of Aristotle on tragedy, is important to realize that many elements of tragedy remain in modernity, even among the playwrights proclaimed non – Aristotelian. In this study I propose a reflection on the tragic and epic in the works “The Threepenny Opera”, of Bertold Brecht. So, we start from a reading of the work in the light of Aristotle's *Poetics*. Although there is a disruption in the Epic Theater with the Aristotelian classification of genres, it was revealed that not all classical values were actually broken by Brecht in his work.

**Keywords:** Tragic: Epic: Poetic

O momento em que o teatro passa a incorporar os valores burgueses é conhecido, a partir das teorias de George Steiner, como a *morte da tragédia*. Entretanto, mesmo havendo um importante rompimento com as teorias de Aristóteles sobre a tragédia, é importante perceber que muitos elementos do trágico permanecem vivos na modernidade, mesmo entre os dramaturgos proclamados *não – aristotélicos*.

A origem da classificação da teoria dos gêneros está certamente fundada na República de Platão. Entretanto, é com Aristóteles, na “*Poética*”, que essa teoria vai ser sistematizada e difundida pelos estudiosos da teoria da literatura ao longo dos séculos. Aristóteles parte de um estudo descritivo da arte poética de seu tempo, propondo, a partir das idéias já introduzidas por Platão, caracterizar toda a obra literária segundo três gêneros: o lírico, o épico e o dramático. Aqui, nos deteremos a analisar o épico e o dramático a partir das teorias de Aristóteles, na *Poética*, e Bertolt Brecht, na peça *A Ópera dos Três Vinténs*.

Por volta de 1926, na Alemanha, Bertolt Brecht vai desenvolver o que chamou de Drama Épico (*episches drama*) – uma fusão dos gêneros épico e dramático em um modelo de teatro pensado a partir de uma visão historicizada, crítica e marxista. A *Ópera dos Três Vinténs* (peça escrita pelo dramaturgo alemão em 1928, logo após a adoção do termo Teatro Épico) é um tratado sobre a corrupção nas mais diversas camadas da sociedade, desde os mais pobres, às instituições públicas e até a mais alta nobreza. Como pano de fundo para falar de sua própria Alemanha, Brecht usa o bairro londrino do Soho e o tempo histórico da coroação da rainha inglesa. Um casal de contraventores, donos de uma empresa cuja atividade era explorar mendigos, descobre que sua única filha uniu-se maritalmente ao maior bandido londrino, Mac Navalha. Preocupados com a perda da força de trabalho da filha, tramam uma forma de separar a filha do bandido, planejando a prisão e o consequente enforcamento dele. O que não sabem, é que Mac Navalha tem um esquema de proteção dentro da polícia, que também se mostra corrupta. Para atingir seu intento, o casal Peachum compra os amigos de Mac que o traem, levando-o à forca. O dia de seu enforcamento, entretanto, é também o dia da coroação da rainha da Inglaterra. Para impedir que o público de sua coroação se disperse para assistir ao espetáculo do enforcamento do bandido, a rainha concede-lhe o perdão, um título de nobreza e uma pensão vitalícia. Mac não é enforcado e o casal Peachum proclama o final feliz.

A peça é um musical. As personagens interrompem a linha contínua da ação para entoar as músicas, que são cantadas pelos próprios atores / personagens com a função de comentar a ação, algumas vezes narrar um acontecimento, buscando uma reflexão crítica sobre as ações apresentadas. O coro, entoando a canção “*Pois de que vive o homem?*”, canta: “*Não vos deixei, senhores, iludir: O homem vive só de destruir*” (BRECHT, 1988, p.77). Há aí uma quebra na ordem dos acontecimentos e o coro interfere defendendo um posicionamento ideológico. O canto, na *Ópera dos Três Vinténs*, entoado pelo coro ou por um ator / personagem específico, configura-se como o principal efeito de distanciamento dessa peça. Também nas tragédias gregas observamos a presença do coro com função semelhante: interromper a ação, comentar a atitude de determinado personagem, tomar partido.

O coro é utilizado tanto na tragédia grega quanto no Teatro Épico de forma semelhante: assumindo a posição de um narrador, ou comentador, provocando um efeito de distanciamento em relação aos fatos apresentados pela fábula. Segundo Aristóteles, os cantos corais assumem a função de interlúdios, e é o principal condimento do espetáculo. Brecht utiliza-os semelhantemente: entre um e outro ato, ou entre cenas, muitas vezes antecipando a ação. Entretanto, o distanciamento grego difere em finalidade do Brechtiano. Enquanto o fim da tragédia, segundo Aristóteles, é provocar a *Katharsis*, ou seja, através de um envolvimento emocional do espectador com a ação trágica provocar a compaixão e o temor, o que leva necessariamente a platéia a identificar-se com o sofrimento do herói trágico, na peça de Brecht essa identificação é repelida. Brecht acredita que se o espectador envolve-se emocionalmente, ele perde a capacidade de refletir criticamente. O distanciamento é, portanto, buscado para interferir no fluxo dessas emoções passionais e principalmente para possibilitar uma visão racional e, portanto, crítica dos fatos.

Aristóteles define tragédia como “*a imitação de uma ação importante e completa (...) ação apresentada não por meio de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções*” (ARISTÓTELES, 2004, p. 35). Dessa definição aristotélica já podemos apontar dois pontos com os quais o Teatro Épico de Brecht vai divergir: o primeiro refere-se à ausência da narrativa na tragédia e o segundo refere-se à ausência da *katharsis* no Teatro Épico. Outros elementos podem ainda ser contrapostos: as unidades de ação e tempo, as noções de causalidade, necessidade e verossimilhança, as partes que compõem a tragédia, segundo Aristóteles: “*a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado, o canto (melopéia)*” (ARISTÓTELES, 2004, p. 36). Voltemos à *Ópera dos Três Vinténs*:

As ações não se sucedem segundo as noções de causalidade e necessidade, mas de forma múltipla e episódica, formando quadros independentes, interligados por efeitos de distanciamento advindos principalmente das canções que interrompem as ações. Ainda assim, a peça é guiada por uma ação central, completa e de extensão, que contém princípio, meio e fim. Em torno de uma ação única – a prisão e o enforcamento do bandido Mac Navalha – todas as outras ações secundárias se agrupam. O ciclo da ação em torno de Mac Navalha assemelha-se ao ciclo da ação em torno de um herói trágico: ele transita da felicidade para a infelicidade, mas ao contrário das tragédias (que normalmente acabam no infortúnio), Mac Navalha tem final feliz. Embora no que tange ao desenrolar da fábula possamos comparar a trajetória de Mac Navalha com a trajetória do herói trágico, no que tange ao caráter o mesmo não pode ser feito. Diz ARISTÓTELES (2004, p.51): *Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (...), nem homens maus passando do crime à prosperidade (de todos os resultados esse é o mais oposto ao trágico, pois, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito, não inspira nenhum dos sentimentos naturais do homem, nem compaixão nem temor)*. Ao passo que Aristóteles observa que, na tragédia, os personagens são apresentados com nobreza de caráter, nenhum personagem em “*A Ópera dos Três Vinténs*” pode ser descrito como sendo de caráter elevado. Todos os personagens são corruptíveis, na peça de Brecht, e os valores nobres de amor, amizade, honestidade são questionados a partir dos valores materiais. “*Onde o ouro fala, tudo cala*” (BRECHT, 1988, p.48), diz a senhora Peachum, revelando que até sentimentos nobres como o amor e a amizade tem seu preço. Há, em toda a peça, um único momento no qual percebemos em Mac um sentimento nobre: “*eu vivi nas condições mais precárias com uma das senhoras, caras damas. E mesmo sendo hoje Mac Navalha, jamais esquecerei, em meio à felicidade, os companheiros dos dias sombrios, sobretudo Jenny, que, entre todas as meninas, me era a mais cara.*” (BRECHT, 2004, p. 62). Dito isso, a própria Jenny, a quem ele acabara de declarar sua amizade e gratidão, o entrega à polícia.

No plano do pensamento, que Aristóteles define como “*a arte de encontrar a expressão do conteúdo do assunto e do que lhe convém*” (BRECHT, 1988, p.37), Brecht torna claro em *A Ópera dos Três Vinténs* o pensamento que permeia toda a obra: o homem é corrupto por natureza e por isso não é confiável. Há uma anulação do “bom”, na obra do dramaturgo alemão. Aqui percebemos mais uma vez pontos de

confluência e outros de divergência entre o pensamento de Brecht e o pensamento dos trágicos gregos. Enquanto para o primeiro o homem é mau por natureza, os gregos acreditavam que o homem era bom e nobre, e que era levado ao infortúnio por ter cometido uma única falha, normalmente uma afronta aos deuses. No primeiro caso o homem é responsável pelas suas escolhas e pelos seus atos; no segundo, seus atos são guiados pelo destino ou pela força dos deuses, muitas vezes independente de sua própria vontade. Em ambos os casos, entretanto, permanece um pensamento comum: o da mulher como desencadeadora de catástrofes, a mulher levando o herói – ou o anti-herói – à ruína. Assim é a Jocasta de Édipo, a Clitemnestra de Agamenon, a Medeia, dentre inúmeras outras mulheres gregas. Assim é Polly, Lucy, Jenny, a senhora Peachum e Suky Tawdry em *A Ópera dos Três vinténs*.

Não há em Brecht unidade de tempo no sentido aristotélico, tampouco unidade espacial. Não se sabe ao certo em quanto tempo decorre a ação, embora possamos criar uma vaga suposição a partir do diálogo de Polly com Lucy, em que esta diz: “*A primeira vez que eu vi Macheath foi no Hotel do polvo, há dez dias. Minha mãe estava comigo. Cinco dias depois, ou seja, mais ou menos anteontem, nós nos casamos. Ontem fiquei sabendo que a polícia o procura por vários crimes. E hoje já não sei como vai ser.*” (BRECHT, 1988, p. 91). Dito isto, Mac é preso pela segunda vez, às 05h00 da manhã da sexta-feira. Seu enforcamento está marcado para as 06h00 da mesma manhã, seguido da coroação da rainha, às 07h00. Daí concluir que toda a ação da peça, que vai do dia em que Polly se casa com Mac ao dia do enforcamento do bandido, tem uma duração aproximada de três dias, embora não seja preciso. A própria Polly, quando se refere ao dia de seu casamento diz “*mais ou menos anteontem*”. Entretanto, ela afirma que conheceu o bandido há dez dias e que se casaram cinco dias depois, o que faz com que possamos intuir que seu casamento ocorreu cinco dias antes do diálogo dela com a Lucy e, portanto, a duração de toda a trama teria sido de pelo menos cinco dias. Na verdade, a duração da práxis é irrelevante em Brecht. Basta perceber que, no que tange à unidade de tempo, que segundo Aristóteles deveria ser de uma revolução solar, Brecht não a obedece. O mesmo ocorre em relação ao espaço: a peça se passa em diversos espaços diferentes, como a cadeia, a casa dos Peachum, a estrebaria, o bordel.

Se Brecht rompe com as unidades de tempo e espaço (esta última jamais citada pelo próprio Aristóteles, mas por seus seguidores), o mesmo não ocorrerá com a estrutura da fábula. Já vimos que, embora a peça seja apresentada de forma episódica e fragmentada, todas as ações estão em função de uma ação principal, todas as partes são importantes para o todo – talvez não as músicas, utilizadas para distanciar a ação. Como na tragédia, a estrutura da fábula é pensada de modo que todo o conflito se desenvolva num crescente, envolvendo peripécias e reconhecimentos ao longo do que Aristóteles chamaria na tragédia de *Nó*. O nó em *A Ópera dos Três Vinténs* poderia ser descrito como toda a parte da fábula que compreende desde o início, quando há a apresentação das personagens e o casamento de Polly e Mac, até a segunda prisão de Mac. O momento em que Mac é preso pela segunda vez e seu enforcamento é anunciado até o momento em que Brown anuncia seu perdão e o decreto da rainha é denominado, nas tragédias gregas de *Desenlace*. Entre o nó e o desenlace, a fábula teve o rumo de sua ação por diversas vezes alterado: num primeiro instante, na

celebração do casamento, a chegada da Polícia é temida, mas após o reconhecimento de Brown como amigo de Mac o rumo da ação muda e a polícia deixa de representar perigo. A ação segue nesse sentido até que Mac é preso – o improvável acontece. O próprio desenlace muda mais uma vez o fluxo da ação: ao bandido, prestes a ser enforcado, é concedido o perdão da rainha, um título de nobreza e uma pensão vitalícia.

De toda essa reflexão entendemos que apesar do rompimento com inúmeros procedimentos do teatro clássico permanecem ainda muitos outros elementos comuns ao gênero trágico na obra analisada. A própria estrutura da fábula, embora sofrendo alterações com a circunscrição de elementos épicos, permanece ainda influenciada fortemente pelo trágico. Podemos depreender disso que, por mais que Brecht lance mão nessa obra de efeitos épicos, sua estrutura dramática não é abalada, mas, no máximo, reformulada, vista sob uma nova ótica. Seu teatro sem dúvida serve ao seu tempo, seja no plano estrutural, seja no plano estético, seja no plano ideológico e permanece atual até os nossos dias.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Petro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BRECHT, Bertolt. *A Ópera dos Três Vinténs*. Tradução Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. In: *Bertolt Brecht. Teatro Completo*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*; Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, editora UNESP, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*; Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naif, 2002.