

A CONTRIBUIÇÃO DO CORO PARA O “EFEITO DE DISTANCIAMENTO”

Tassia Martins Guarnieri
Prof. Sonia Aparecida Vido Pascolati (Orientadora)

RESUMO

O presente trabalho traz uma análise dos coros presentes na peça *A mãe* (1931) de Bertolt Brecht (1898-1956). Para isso foi feito um estudo dos coros das tragédias gregas, bem como da teoria do teatro épico brechtiano. Assim, a pesquisa aponta as semelhanças de ambos os coros e as renovações feitas pelo teatro épico de Brecht. Os coros da peça estudada trazem semelhanças com os coros das tragédias, porém há uma diferença fundamental: o objetivo do uso desse recurso. O coro em Brecht tem o intuito de provocar o chamado “efeito de distanciamento”. Diferentemente dos coros gregos que intensificavam a ação, em Brecht eles provocam uma quebra na ação, de maneira a despertar o espectador e então alcançar o efeito didático. Além disso, o fato de o dramaturgo alemão resgatar um elemento da tragédia e inseri-lo no teatro moderno provoca uma estranheza para o público, o que também contribui para o “efeito de distanciamento”.

Palavras-chave: coro; teatro épico; Bertolt Brecht

Introdução

Baseando-se na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956), teórico e dramaturgo alemão, o presente artigo analisa os coros da peça *A mãe* (1931), visando apontar a contribuição desse recurso para alcançar o desejado “efeito de distanciamento”. A escolha desta obra não foi simplesmente pelo fato de ter canções, até porque este elemento é muito explorado em toda obra brechtiana. Porém, em *A mãe* os coros são dotados de grande intensidade política, revelando diretamente o pensamento político de Brecht; além disso a musicalização foi escolhida de forma minuciosa, o que contribui para a ativação do espírito crítico do espectador, logo, para o “efeito de distanciamento”: “Em *A mãe*, a música fora incluída, mais deliberadamente do que em qualquer outra peça do teatro épico, para conferir ao espectador a atitude de observação crítica.” (BRECHT, s.d., p. 303).

A peça traz também algumas mudanças relevantes no teatro didático brechtiano; o crítico Gerd Bornheim (1992, p.203), pensando o teatro didático de Brecht em duas fases, classifica *A mãe* na segunda fase, destacando algumas mudanças:

Passa a existir, portanto, o público, que deve ser considerado como tal, a despeito das acentuadas pretensões a modificar a sua conduta; e exigem-se atores profissionais. Mesmo assim, é peça didática, ainda que ostente outra diferença importante: é que não há mais o grupo que se auto-educa, a didática se mostra agora encarnada numa personagem, a da mãe Pelagea Vlassova.

Outro fator que influenciou na escolha da obra para esta pesquisa foi sua grande estimulação ao público, pois “não só inflamava seus espectadores com ideias revolucionárias como estava fora do âmbito do teatro estabelecido” (WILLETT, 1967, p. 224). Inclusive os coros são de

grande estímulo ao espectador. Além disso, a peça pode ser considerada como uma das obras mais “comunistas” de Brecht: “Pouco escreveu que possa ser rotulado como especificamente comunista, embora *Die Mutter* [A mãe], o exemplo mais frisante, seja de certa maneira a sua obra mais perfeita.” (WILLETT, 1967, p. 92).

Essa ideologia comunista é bem visível nos coros, e apesar de não ter acesso às partituras, sabe-se que os próprios arranjos das canções seguem, de alguma maneira, essa ideologia; inclusive no momento em que o dramaturgo a escreveu – década de 30 – ele já desejava um compositor que o acompanhasse também politicamente: “Brecht procurava por um compositor capaz de colaborar com ele, não somente a partir do nível artístico, mas também com idêntica perspectiva política.” (BETZ, 1987, p. 71), e Hans Eisler, compositor das músicas de *A mãe*, “já se tornara bastante conhecido como compositor de canções comunistas.” (WILLETT, 1967, p. 174).

Para análise dos coros e suas funções na obra é necessário retomar o coro no teatro clássico, verificando o seu uso, suas funções, para assim poder perceber por que o dramaturgo alemão faz o resgate desse recurso, bem como observar as semelhanças e notar as renovações feitas pelo teatro épico e didático brechtiano.

O coro, que passou a ser um elemento dispensável em muitas obras dramáticas, já foi um elemento de fundamental importância, até porque foi quem deu origem à tragédia, visto que “a tragédia primeiro foi coro e não drama” (SOUZA, 1997, p. 7); inclusive muitas tragédias trazem como título o grupo social representado pelo coro, por exemplo: *Os persas*, *As suplicantes*, *Eumênides*; entre outras. Nas origens da tragédia, “o coro era o elemento mais importante [...], considerando o ponto de partida da representação” (ROMILLY, 1998, p. 26).

Segundo Nietzsche (1988, p.35), a origem da tragédia está relacionada com o apolíneo e o dionisíaco, baseados nos deuses gregos Apolo e Dioniso, nos quais residem respectivamente a medida e a desmedida; a arte plástica e a arte sem forma ou musical. Mas para compreender esta visão é preciso levar em consideração que a tragédia nasceu do coro, do ditirambo, que era um canto em louvor a Dioniso. Sendo assim, o apolíneo seria a cena e o dionisíaco a orquestra. Logo, a tragédia seria um contraste: de um lado a lírica dionisíaca do coro e de outro o mundo de sonhos apolíneo no palco. A tragédia “funde em uma única obra dois elementos de natureza distinta, o coro e os personagens.” (ROMILLY, 1998, p.23), mesmo havendo espacialmente uma separação, pois os coristas jamais subiam ao palco; por mais que se comunicassem, aconselhassem e influenciassem os personagens, o coro permanecia em um espaço distinto da cena, permanecendo, em certa medida, independente da ação. Porém, ressaltamos que apesar de ele não agir propriamente, influencia na ação corrente, muitas vezes de forma decisiva, não sendo “um elemento estranho à ação” (ROMILLY, 1998, p.27).

As funções dos coros nas tragédias gregas são variadas, podendo ser conselheiro, confidente, testemunha, narrador, entre outras. Pode-se fazer uma comparação dos coros com a iluminação: eles desempenhavam a função de direcionar o público ao personagem, dando o foco. Souza (1997, p. 13) define o coro como um sujeito observador de cena, o qual vê o objeto (cena) em construção. Dessa maneira, o coro apresenta-se como mediador entre cena e público; logo, a informação recebida pelo espectador é construída tanto pela cena quanto por comentários desse observador privilegiado, fazendo com que o público vislumbre um ponto de vista, uma opinião acerca da ação, sem que seja a única e a que devam adotar. Inclusive, muitas vezes, o próprio coro desconstrói determinada opinião; inicia defendendo um ponto e com o decorrer da tragédia constrói outra opinião. É o que podemos notar, por exemplo, em

Antígona de Sófocles: o coro concorda com a necessidade de Creonte esforçar-se pela manutenção da ordem da *polis*, mas quando vê que a morte de Antígona pode ser fonte da violação da ordem cósmica, suplica a Creonte que volte atrás em sua decisão.

Em muitos casos o coro é visto como um observador / avaliador, de maneira a se responsabilizar pela moralização, espécie de lição representada pelo desfecho trágico. Porém, deve-se observar que esta não é sua única função; Souza (1997, p. 13) concorda com a ideia do coro como moralizador, mas destaca, além disso, a importância dele como um sensibilizador. Hegel (1996, p.654) também defende que ele não seja apenas moralizador, dizendo: "o coro representa a substância real da vida e da acção heróicas e morais"; assim o coro é visto como o povo diante dos heróis, e não simplesmente um sujeito coletivo "entregue a reflexões morais ociosas e sem interesse".

Através da pesquisa acerca dos coros e as tragédias em geral, vê-se que estes sofreram uma evolução: de Ésquilo, passando por Sófocles até Eurípides, há mudanças significativas, principalmente com este último, como por exemplo a redução dos coros. Aliás, ao longo da história, os coros não aparecem mais em obras dramáticas, porém, pode-se encontrar os sujeitos observadores de cena (função desempenhada pelo coro) em muitas obras do teatro moderno, sem estar mais na orquestra.

1. O teatro épico e o "efeito de distanciamento"

Aristóteles postula que todas as artes são imitativas, manifestando-se em diferentes meios, objetos e modos. A tragédia difere da epopeia pelo modo como se efetua a imitação, afinal, ambas imitam homens superiores, mas a arte dramática o faz "mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas (ARISTÓTELES, 1993, p.

25). Devido a isso o termo “teatro épico” causa um estranhamento, pois funde em uma única obra duas artes de modos distintos de expressão. Porém, quase toda obra dramática traz recursos épicos, mesmos que de forma sutil.

Assim, vemos que a inserção do épico no dramático não é algo tão inovador; todavia o uso de recursos épicos no texto dramático provavelmente não era intencional como o é com o dramaturgo alemão. Ainda assim, Bertolt Brecht não foi o primeiro a falar em “teatro épico”, mas foi quem criou e experimentou mais intensamente uma elaboração teórico-prática acerca da inserção do elemento épico na forma dramática. Quando Brecht publicou sua primeira obra, ainda não usava o termo teatro épico, mesmo que já apresentasse um cunho narrativo; ele veio a falar de teatro épico propriamente em 1926. Devido ao caráter experimental de suas obras, vê-se várias mudanças no decorrer de suas produções.

Seu teatro é conhecido como não-aristotélico, pois ele quebra as principais “regras” da dramática aristotélica; Rosenfeld (1965, p. 147) apresenta duas razões para ele recusar tal concepção:

primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, - mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; [...].

Portanto, vemos que Bertolt Brecht nega essa dramática aristotélica por acreditar que o teatro deve ser mais que mero divertimento: o teatro deve ensinar. O estranhamento surge devido às

considerações gerais de que ensinar seria contrário a divertir, assim, um teatro didático iria contra um teatro que proporcionasse divertimento. Porém, Brecht vence o desafio provando que é possível um teatro didático e de entretenimento. Segundo Brecht (s.d., p.172) a ciência e a arte “simplificam a vida do homem”, sendo que a ciência se preocupa com a subsistência e a arte com a diversão; e épocas diferentes requerem divertimentos diferentes:

Ao teatro de uma era científica é possível tornar a dialéctica um prazer. A surpresa de uma evolução que progride logicamente ou se desenvolve por saltos, a instabilidade de todas as situações, o humor das contradições, etc., tudo isto significa fruição da vitalidade do homem, das coisas e dos acontecimentos (em processo) e estimula tanto a arte de viver como a alegria de viver (BRECHT, s.d., p.214).

O principal objetivo do teatro épico e didático é debater e analisar problemas sociais sob uma leitura marxista, mostrando que o homem é mutável. Para isso, Brecht criou a teoria do chamado “efeito de distanciamento”, que busca provocar uma sensação de estranheza diante das coisas que sempre pareceram naturais, imutáveis, causando no espectador a necessidade de transformação. Assim, a peça deve representar algo considerando sua relatividade histórica, apresentar algo – mesmo que seja do tempo do leitor/espectador – distanciadamente deste, de forma que o público perceba que as condições sociais são transitórias e passíveis de mudança.

Dessa maneira, Brecht usa desse efeito para alcançar uma das maiores mudanças necessárias no teatro, segundo ele: a formação de um público ativo e crítico. Não basta um teatro que apenas proporcione sensações em relação a um contexto, “mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto” (BRECHT, s.d., p. 182). Assim, o dramaturgo não expõe o

homem como um ser imutável, ele é apresentado como um ser em constante transformação: “o homem não é exposto como ser fixo, como ‘natureza humana’ definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo” (ROSENFELD, 1965, p. 150).

Em *A mãe* podemos ver essa transformação no personagem Nikolai Wessowtschikow, o qual inicialmente apoia os repressores, indo contra as revoluções operárias. Porém, depois de conversas com Pelagea Wlassowa, vai mudando seu ponto de vista, começando a apoiar a classe operária. Inclusive, seu irmão, Iwan, não o reconhece: “IWAN – Sra. Wlassowa, não estou reconhecendo mais meu irmão.” (BRECHT, 1994, p. 202).

Assim, Brecht busca fazer o seu público mais ativo, afinal, como era possível ensinar em um teatro em que o público permanecia anestesiado? Então, o dramaturgo usa de recursos para quebrar a ilusão e manter o público atento, assim “em vez de vivência e identificação estimuladas pelo teatro burguês, o público brechtiano deverá manter-se lúcido, em face do espetáculo, graças à atitude narrativa.” (ROSENFELD, 1965, p. 150).

Para alcançar esse efeito, o dramaturgo alemão usa de vários recursos, como a ironia e a paródia, as quais quase sempre geram um efeito cômico. O próprio cômico requer, de certa maneira, um distanciamento, pois para rirmos de algo é necessário nos distanciarmos e não nos identificarmos diretamente. Assim, o cômico tornou-se um recurso importante para a teoria brechtiana.

Na peça estudada, *A mãe*, temos a ironia presente em vários trechos. Um deles é a cena 13, que tem como título “1916. Os bolchevistas lutam incansavelmente contra a guerra imperialista” (BRECHT, 1990, p. 230). Nesta cena, a personagem Pelagea Wlassowa

encontra-se na fila de um local de coleta de cobre para a guerra. Lá ela constrói um discurso irônico, mostrando às outras mulheres que a doação de cobre só contribui para a prolongação da guerra:

PELAGEA WLASSOWA - [...] Pois para que venho eu Pelagea Wlassowa fazer minha doaçõzinha? Eu a faço para que a guerra nunca acabe! [...]

A MULHER VESTIDA DE PRETO – Mas então, por que a senhora deseja que a guerra seja prolongada?

PELAGEA WLASSOWA – Porque daqui a meio ano meu filho fica segundo sargento. Daqui a dois assaltos meu filho vira segundo sargento. E então ele vai ter o saldo dobrado. E depois precisamos tomar também a Armênia e a Galícia e a Turquia, que precisamos demais (BRECHT, 1990, p. 231).

Outro recurso que Brecht utiliza para alcançar o “efeito de distanciamento” é do âmbito da cena, no qual apresentam-se em forma de títulos, cartazes e projeções o recurso narrativo. Estes fazem, epicamente, comentários da ação, mas de forma distanciada, pois estão estáticas na cena. Com isso, o público não é levado ao estado de transe, já que há esses recursos provocando a reflexão. Willett (1967, p. 148) registrou acerca da representação de *A mãe*: “no fundo, havia uma gigantesca tela cinematográfica para a projeção de fotografias, sublegendas e *slogans*”.

Para não quebrar o intuito didático, o cenário deve ser reduzido, utilizando apenas o indispensável, bem como o palco iluminado, tudo para evitar uma cena ilusionista, o que poderia atrapalhar a função didática. Além disso, o cenário deve ser construído durante os ensaios; não deve ser predeterminado, e sim adaptável, moldável durante os ensaios, assim “o que Brecht faz é desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo” (BORNHEIM, 1992, p. 297).

Para que esses recursos tenham resultado é fundamental que a representação do ator seja diferenciada da maneira tradicional, afinal “o ator é peça central para que o distanciamento atinja seus objetivos; ele é o grande intermediário, o elemento vivo de ligação entre o texto e o espectador” (BORNHEIM, 1992, p. 257). Assim, a atuação também deve ter o distanciamento, o ator mantém-se distanciado da personagem, sem metamorfosear-se por completo. Quem está atuando não deve esconder-se atrás do objeto; é como uma personagem dupla: quem faz a demonstração (ator) e o objeto (personagem). Com isso, o ator deixa transparecer, de certo modo, a sua opinião acerca da personagem encenada. Isso é alcançado quando o ator se posiciona de maneira a narrar seu papel. Na peça estudada, pode-se ver claramente esse aspecto épico na cena 5 “Relatório sobre o 1º de maio”, trecho completamente épico, no qual as personagens narram a luta contra a redução de salários feita no dia 1º de maio:

ANDREJ – Ao meu lado marchava Pelagea Wlassowa e atrás dela seu filho, de manhã cedo, quando o fomos buscar, ela apareceu pronta na cozinha e quando perguntamos o que queria, ela nos respondeu:
PELAGEA WLASSOWA – Ir com vocês.
(BRECHT, 1990, p. 187).

Neste trecho fica explícito como deve ser diferenciada a representação do ator. Além de trechos narrativos como este, a peça traz ainda momentos em que personagens dialogam recitando. O ato de recitar é resgatado das tragédias gregas, porém estas tratavam de temas de homens superiores, divindades. Quando Brecht utiliza essa mesma forma, tratando de assuntos corriqueiros, ele alcança o efeito de distanciamento, pois causa o estranhamento no espectador, assim como o ato do ator narrar em cena.

Outro recurso que o dramaturgo resgatou das tragédias clássicas foram os coros. Bentley (apud CHIARINI, 1967, p. 101) diz que os métodos de Brecht “são frequentemente, senão sempre, um retorno a tradições mais antigas, saltando por sobre a moderna dramatologia”. Os coros nas obras brechtianas aparecem também para contribuir com o “efeito de distanciamento”. Muito explorado, esse recurso é utilizado epicamente, pois comenta, narra, apresenta personagens. O coro vem a ser usado também para quebrar a ilusão; no momento em que o espectador está prestes a se embriagar na emoção, o coro aparece e interrompe a ação, despertando-o: “As canções e lendas apresentavam-se, indistintamente, como meios deliberados de interrupção da peça, de retirar o vento às velas enfunadas dos atores e mostrar o verdadeiro mecanismo da obra.” (WILLETT, 1967, p. 220).

A mãe possui onze coros que variam entre canções e recitações, sem considerar trechos, diálogos da cena que são recitados. O primeiro coro está presente logo no início, após a lamentação da personagem Pelagea Wlassowa devido à sopa rala que tem para oferecer ao filho. Cantado pelos operários revolucionários a Wlassowa, faz uma provocação tanto para personagem quanto para o público. Através de questionamentos, o coro incita o público a tomar uma atitude, e assim consegue alcançar o efeito de distanciamento: “Por mais que faças / Nunca será o bastante / A coisa está preta / E vai piorar / Não pode continuar / Mas qual a saída?” (BRECHT, 1990, p. 166). Vemos neste trecho o convite à reflexão. Este é tido como refrão, sendo repetido três vezes durante a canção; o uso do refrão aparece de maneira a reforçar a ideia, inclusive se encontra no momento de maior estimulação ao espectador e à personagem a uma mudança.

O segundo coro, intitulado “Canção da solução” é cantado apenas por uma personagem, Mascha. Com isso vemos uma mudança estrutural de Brecht com relação os coros da tragédia. Nestes, os coristas estavam

especialmente separados dos atores, no qual coristas jamais subiam ao palco. Já em Brecht, os próprios atores/personagens pronunciam as canções. Ocorre, portanto, uma aproximação entre coro e cena. Porém, Brecht (s.d., p. 210) mostra que o ator deve destacar a mudança ao pronunciar a canção, algo deve ser modificado: “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”.

Além da questão espacial, vemos as repetições do tema da falta da sopa que ocorre entre o primeiro e segundo coro. Com isso o dramaturgo consegue reforçar a ideia da falta do alimento, da fome. Ainda nesse coro, vê-se também o questionamento ao público, assim reforçando essa ideia, apresentando a desgraça, o coro questiona e depois convida o público a tomar uma atitude, a uma mobilização social: “Se não tens sopa no prato / Como irás te defender / Que se vire este país / Bem virado de alto a baixo / Até seu prato estar cheio. / És tu, então, teu convidado.” (BRECHT, 1990, p. 169).

O próximo coro é a “Canção do remendo e do casaco”, no qual podemos notar o uso da linguagem metafórica logo no título. A canção remete às negociações entre os operários e o proprietário da fábrica, no qual aqueles tentam recuperar o copeque perdido na redução salarial, mas conseguem apenas que este seja utilizado para a recuperação do pântano da fábrica. Assim, o coro diz:

Sempre que o nosso casaco se rasga / Vocês
vem correndo dizer: assim não pode ser / Isso
vai acabar, custe o que custar! / Cheios de fé
vão aos senhores / Enquanto nós, cheios de
frio, aguardamos. / E ao voltar, sempre
triunfantes / Nos mostram o que por nós
conquistam: / Um pequeno remendo / Ótimo,
eis o remendo / Mas onde está / O nosso
casaco? (BRECHT, 1990, p. 179).

Vemos neste trecho a denúncia que a canção faz, metaforicamente, do domínio dos soberanos, os quais tomam o coque dos oprimidos e em vez de devolver-lhes o que lhes pertencia, devolvem apenas um "casaco remendado", ou seja, a recuperação do pântano, que na verdade vai beneficiar prioritariamente o próprio dono da fábrica. O efeito crítico é alcançado, pois as metáforas remetem à realidade das personagens, e possivelmente dos espectadores, já que Brecht queria que seu teatro fosse encenado para a classe operária.

O quarto coro é o "Elogio ao comunismo"; como o próprio título já revela, essa canção realiza a defesa da ideologia comunista e convida o espectador, diretamente, ao engajamento político: "Ele é bom para você. Informe-se sobre ele. / Os idiotas dizem-no idiota e os porcos dizem-no porco." (BRECHT, 1990, p. 192).

O próximo coro também é um "elogio". É o "Elogio da aprendizagem", cantado pelos operários estudantes. A canção estimula o público à busca do saber, para então assumir o poder: "Começa! Você tem de saber de tudo! / Você tem de assumir o poder." (BRECHT, 1990, p. 197).

Novamente intitulado como elogio a algo, o próximo coro é "Elogio do revolucionário". Como diz o título, o coro faz um elogio ao Pawel, o revolucionário, de maneira a valorizá-lo. Com isso, Brecht realiza uma elevação da classe operária em detrimento da perspectiva da classe dominante:

Apresentei o melhor que pude os mil e um acontecimentos quotidianos que se desenrolam, nos lares votado ao desprezo, entre os muitos que estão a mais; apresentei-os tal como se fossem acontecimentos históricos, de modo algum menos

significativos do que os feitos famosos dos generais e homens de Estado quem vêm nos livros de leitura. (BRECHT, s.d., p. 63).

Essa importância dada a classe menos favorecida ocorre também no coro “Elogio da Wlassowa”, no qual a personagem principal e todas as pessoas que agem como ela, que muitas vezes estão esquecidas na história, são valorizadas: “Todas as Wlassowas de todo o mundo, boas formigas / Soldados desconhecidos da revolução / Imprescindíveis” (BRECHT, 1990, p. 212).

O coro que está entre os últimos “elogios” é intitulado simplesmente “Canção”. Esta é cantada pelo intérprete Pawel, quando está preso, e então fala sobre os repressores que têm tantas coisas (códigos, decretos, fortalezas) as quais seriam em vão, já que o fim deles está próximo.

O nono coro dessa obra é o “Elogio da terceira coisa”, no qual Pelagea Wlassowa declara o quanto a “terceira coisa” contribuiu para aproximação dela com seu filho, em vez de separá-los. Assim, o coro aponta mais um benefício do comunismo, a possível união, apresentando novamente a ideologia comunista.

O coro que segue, surge logo após o título que anuncia a morte de Pawel. Assim os trabalhadores revolucionários narram para Wlassowa numa canção o fuzilamento de seu filho. Considerando que seja o coro de maior cunho épico nessa obra, a narração é feita de forma fria: “Camarada Wlassowa, seu filho / Foi fuzilado. Mas / Ao dirigir-se ao paredão de fuzilamento [...]” (BRECHT, 1990, p. 220). Podemos ver, através de tal objetividade da canção, o cuidado que o dramaturgo tem com a emoção do espectador. Diferentemente dos coros das tragédias que intensificavam a ação (e a emoção), os coros brechtianos são utilizados justamente para obter o efeito contrário, de maneira que o espectador

não se embriague nas possíveis emoções que a cena causaria: “Para combater a tendência que o espectador tem para se deixar levar, para combater as irrefreadas associações de ideias, podem dispor-se, na sala, pequenos coros” (BRECHT, s.d., p. 54). Porém, apesar desse cuidado com a emoção, Brecht constatou que o efeito de distanciamento também pode suscitar emoção no espectador, mas é uma emoção diferente. Bornheim (1992, p. 255) destaca:

vimos que o distanciamento persegue a substituição das emoções “cegas”, como o terror e a compaixão, por emoções que “vêm”, como o espanto e a admiração, precisamente as virtudes que inauguram aquele ver concentrado na própria ação do ver, no ver mais intenso.

O último coro de *A mãe* é cantado pelos revolucionários a Wlassowa, que está bem doente. Eles pedem que ela se reerga, declarando a necessidade de estarem juntos nessa luta. Quando os revolucionários pedem a Wlassowa e clamam que ela venha ajudá-los, entendemos que estão se dirigindo ao público também: “Não fique de fora, vamos à luta. / De pé, o partido está em perigo, de pé!” (BRECHT, 1990, p.223).

Através da análise dos coros, pôde-se perceber semelhanças entre os coros da tragédia grega e os do teatro épico brechtiano, como a função narrativa; porém, existe uma diferença fundamental: o objetivo do uso deste recurso. Os coros brechtianos têm o intuito de provocar o “efeito de distanciamento”, ativando a criticidade no espectador, bem como a necessidade de transformação, pois o teatro de Brecht “passa a ser um teatro de crítica social, dentro dos parâmetros estabelecidos pelo teatro épico – que visa [...] despertar a consciência crítica do espectador” (BORNHEIM, 1992, p. 300). Ficou bem claro o quanto os coros contribuem

para alcançar esse efeito, dialogando com o público, incentivando-o, despertando-o.

Assim, Bertolt Brecht, utiliza esse recurso para contribuir e complementar sua teoria, bem como dar um tom poético à obra: “a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático [...] [e] a representação teatral adquiriu um cunho artístico” (BRECHT, s.d., p. 293). Portanto, o dramaturgo propõe um teatro que deve ensinar, que deve incitar o ser humano à mudança, mas sem deixar de ser teatro, de ser arte.

Referências

ARISTOTÉLES, *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BETZ, Albrecht. Brecht e a música. In: BADER, Wolfgang (Org.) *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

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

BRECHT, Bertolt. A mãe. Tradução de João das Neves. In.: _____ *Teatro Completo*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Lisboa: Portugália, s.d.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Tradução Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. 5.ed. Tradução Álvaro. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1965.

SOUZA, Marisa Giannecchini Gonçalves de. *O coro e suas ficções: Máscaras na orquestra*. Araraquara: UNESP, 1997. (Tese de Doutorado).

WILLETT, Jonh. *O teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.