
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

INTERMEDIALIDADE E TEATRO ÉPICO A PARTIR DE A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, DE BRECHT: TEATRO E CINEMA

Alexandre Flory (UEM)
alexandre_flory@yahoo.com.br

RESUMO: A peça *A Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e Weill, estreia com sucesso em 1928. Sua adaptação cinematográfica mantém os autores na elaboração do roteiro, mas eles são afastados do processo ao atualizar questões críticas da peça, e o filme de Pabst estreia em 1931. Neste artigo, discutirei alguns aspectos do texto da peça e de sua adaptação para o cinema relativos ao tema da intermedialidade. Categorias como música, enredo e texto no teatro épico impõem a intermedialidade como pressuposto para seu funcionamento, no intuito de romper com a normatização das formas tradicionais para desenvolver uma crítica materialista da sociedade capitalista.

PALAVRAS-CHAVE: Bertolt Brecht; teatro épico; intermedialidade; teatro e sociedade

INTRODUÇÃO

O conceito de intermedialidade é amplo e possibilita várias abordagens, tanto síncronas quanto diacrônicas. Inicia-se como relação entre mídias tomadas como autônomas, na esteira do desenvolvimento da cultura ocidental desde o Renascimento (Higgins 2012: 41). Hoje já permite discutir, no contexto de artes como o teatro e o cinema, as diversas mídias ali inscritas (texto, imagem, som etc) e buscar uma mediação dialética em virtude de um sentido diverso do isolamento de suas partes. “Em termos gerais [...] “intermedialidade refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. (Rajewsky 2012: 52). Embora ampla, essa perspectiva permite o estudo da teoria do teatro épico por um prisma importante e válido.

Neste artigo, estudarei como a relação entre mídias no teatro e na adaptação entre gêneros é fundamental para os propósitos críticos do teatro épico. Desse modo, a intermedialidade contribui para a crítica das formas tradicionais e para sua histori-

zação radical. Assim, a intermedialidade não participa da obra de arte apenas como a aceitação do existente, fragmentário, plural e superficial, mas como um momento de reflexão e de superação da mera incorporação acrítica das formas. Como essa tarefa nos parece fundamental no contexto atual da criação teatral brasileira e mundial, vale a pena localizar como a questão foi colocada e desenvolvida por um dos mais importantes dramaturgos e pensadores do teatro do século XX, Bertolt Brecht.

Em primeiro lugar, discutirei como as novas mídias contribuem para desenvolver o debate sobre a crise de uma estética normativa teatral. Parafraseando Benjamin, como atualizar o conceito de arte num cenário marcado por novas mídias, novas formas e nova recepção? Como isso reconfigura as formas teatrais, em especial para a teoria do teatro épico?

Em um segundo momento, o foco recairá sobre a relação entre gêneros distintos, especificamente teatro e cinema, para discutir como a adaptação cinematográfica contribui para esse processo crítico em Brecht. No caso do cinema, a dependência de vultoso capital e a forma fragmentária que marca todas as etapas do processo o fazem afeito ao discurso dominante, motivo pelo qual questões relativas à indústria cultural e ao enunciado da forma assomam ao primeiro plano. Se primeiro interessa verificar como diversas mídias dialetizam a forma teatral, na sequência tratarei como a adaptação explícita questões relativas ao tópico teatro e outras artes.

Para esse percurso, o objeto de pesquisa é a peça *A Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e Weill, de 1928, e sua adaptação cinematográfica homônima de 1931, por Pabst. No eixo sincrônico, a peça é central para o desenvolvimento da prática e da teoria do teatro épico. No diacrônico, serviu de base para uma primeira incursão no mundo da indústria cultural.

TEATRO E SOCIEDADE: O ENUNCIADO DA FORMA

Se há uma mediação entre arte e sociedade, deve haver homologias formais entre as mais diversas artes num mesmo momento histórico, visto que cada arte expressa, à sua maneira, questões pertinentes desse contexto (Rosenfeld 1996). Desse modo, a crise do romance equivale à crise da música tonal e do drama tradicional. A despeito dessa referência comum, cada arte e mídia têm uma história que faz parte de sua organização e ganha expressão em seus materiais. Assim, ao mesmo tempo em que há aproximações, há especificidades que precisam ser levadas em conta. O gênero épico, especialmente com o romance, mas também a partir do século XX, com o cinema, expressa como nenhum outro gênero as relações sociais no contexto de ascensão da burguesia (Bakhtin 1998). As marcas desse processo não ficarão alheias ao teatro.

Resta lembrar que essa crise generalizada, social e artística, não passa sem uma veemente crítica da normatividade petrificante da teoria dos gêneros épico, lírico e dramático. Szondi (2001) coloca a questão de modo claro: não se sustenta mais a equação tradicional que vê a historicidade das obras de arte radicada em seu conte-

údo, que se “amolda” a uma forma fixa, universal e absoluta. As formas são também históricas, embora suas séries sejam mais lentas e, desse modo, pareçam fixas. Mas, de fato, para Adorno as formas são conteúdos sociais sedimentados (Szondi 2001: 25). A dialética do descompasso entre o enunciado da forma – que já traz um sentido em si mesmo – e o enunciado do conteúdo é de extrema importância para a compreensão tanto dos processos históricos quanto da arte (Szondi 2001: 21-28).

Do exposto, conclui-se que minha análise recairá especialmente sobre as mudanças formais. A teoria do teatro épico, bem como sua prática e a crítica daí advinda, constituem-se como momentos decisivos dessa dialética histórica *materialista*, e esse último termo merece atenção. Benjamin, em ensaio de 1930 sobre Brecht, diz que: “Quem precisaria dizer o essencial sobre Brecht em três palavras, faria bem em limitar-se à frase: seu assunto é a pobreza” (Benjamin 1986: 125). A obra de Brecht está sempre a serviço de alguma questão material premente no cenário da luta contra uma sociedade capitalista excludente, exploradora e altamente ideológica – no sentido de se armar em todas as frentes para legitimar e legalizar suas ações, naturalizando a opressão. Naturalizar implica tornar ahistórico o que é construído socialmente; viver sob o regime discursivo do “sempre foi assim”; ultimamente, que “não há outro caminho”. Com isso, não se quer (e Benjamin, sobretudo, não o quer) diminuir a obra em sua estatura estética, dizendo-a sectária. A política e a economia não determinam a estética, mas sim são expressas por ela. Daí que, em Brecht, a busca por relações intermediárias não é autorreferente, mas historiciza e critica essas relações no mesmo passo em que as articula artisticamente.

SOBRE A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS

A Ópera dos Três Vinténs [...] é uma espécie de relatório do que o espectador deseja ver da vida no teatro. Como porém o espectador vê coisas que não desejaria ver, como vê seus desejos não apenas saciados mas criticados (vê-se não tanto como sujeito, mas como objeto) ele encontra-se teoricamente capaz de atribuir ao teatro uma nova função.
(Brecht 1967: 67)

A peça é formada por quatro grupos de personagens: os bandidos, os mendigos, os policiais e as prostitutas. Mac-Navalha é o chefe dos bandidos e o Sr. Peachum é o dono da empresa que controla e explora os mendigos. A exposição do conflito dramático tem validade apenas provisória e heurística, mas é um primeiro passo necessário. Ele se inicia quando Mac-Navalha e Polly Peachum (filha do Sr. Peachum) resolvem se casar, o que será impedido pelo Sr. Peachum pela pressão sobre o chefe da polícia de Londres, Tiger Brown, amigo de longa data de Mac-Navalha. Este, duas vezes traído pela prostituta Jenny, está para ser enforcado quando é libertado por um arauto que traz a notícia diretamente da instância maior do poder, a rainha da Inglaterra; Navalha ganha título de nobreza, um castelo e pensão vitalícia.

Porém, nada se sustenta nessa perspectiva dramática, que deve ser superada tanto no plano do texto quanto no da encenação. Em primeiro lugar, o casamento entre os dois é um belo negócio, pois Navalha viaja muito a trabalho e precisa de alguém que cuide de seus funcionários. Peachum quer impedir o casamento, pois vê a filha como uma garantia para seu próprio futuro, como um investimento seguro. Não há propriamente uma curva dramática, pois Navalha é quase imediatamente preso por manter seus hábitos “burgueses” e ir ao prostíbulo, o que ocorre duas vezes. A amizade de Brown e de Navalha, forjada na guerra, está baseada em interesses comerciais: Brown limpa sua ficha na polícia, Navalha dá uma parte dos lucros ao policial. A sua libertação pela rainha não tem qualquer justificativa no plano da ação dramática, bem como a fragmentação do enredo não deixa margem à identificação com qualquer personagem, pois todos são colocados sob o pano de fundo das necessidades materiais de sobrevivência, do cálculo e do comportamento esperado por eles na ordem burguesa. Por fim, a música antipsicologizante, os cartazes com os títulos das cenas que já resumem o que acontecerá e os bastidores à mostra rompem com os últimos fios do drama tradicional. Aqui temos toda uma estrutura social sendo apresentada e criticada, forjando a base do teatro épico brechtiano. Importa, sobretudo, romper com a naturalização das relações sociais e descortinar a exploração encoberta pela ideologia e pelo discurso dominante. Peachum e Navalha são bons chefes de instituições burguesas no andar de baixo, daqueles que vivem com ‘três vinténs’, mas sob o influxo da estrutura social totalizante que toca todos. Seus empregados são especializados (em roubar, em mendigar etc), explorados e objetificados pelo discurso do progresso via trabalho virtuoso, embora atuem na contramão do que o senso comum entende como lugares privilegiados das relações burguesas, isto é, no seio da corrupção, do roubo, do engano.

Longe de uma crítica à moral dos pequenos, a peça é expressão da falência das instituições burguesas em todos os níveis. No plano econômico, com enorme influência sobre os demais, lê-se na peça: “O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco?” (Brecht 2004: 103) Essa é uma chave para a transferência da lógica explícita no plano dos pequenos para a grande política, os grandes bancos, o sistema financeiro como um todo – o que, de fato, se dará na adaptação para o cinema. O discurso do mérito (esforço e inteligência) é ironizado e tornado estranho quando aplicados aos bandidos, às prostitutas, aos policiais corruptos e aos mendigos profissionais. A perspectiva de baixo tem triplo resultado: 1) mostra como é forte o poder da ideologia, que se espraia por todos os níveis sociais; 2) dá margem para o estranhamento dessa operação contraditória, em que bandidos devem assumir postura de empreendedores capitalistas e 3) remete-nos à construção arbitrária da naturalização do discurso dominante, criando uma via de acesso facilitado à sua crítica – pois no andar de cima, cuja base também é a corrupção e a arbitrariedade, é mais difícil mostrar suas operações básicas, por serem “ideologia de primeiro grau”, na qual a aparência de verdade é maior do que nas periferias, onde a lógica do centro gira em falso (Schwarz 2000). Há uma espécie de “dialética da malandragem” específica aqui, mas não se trata da passagem da ordem para a desordem sem juízo moral (Candido 2004): a ordem é a desordem, a desordem expressa ironicamente a ordem.

Sendo assim, também nas altas esferas do poder a corrupção e o capital estão por trás do sucesso individual e coletivo, e não o mérito, o acaso ou o destino. Para isso contribui, especialmente, a salvação final de Navalha. Condenado e levado à forca, será salvo pelo arauto da rainha, como um *deus ex-machina* moderno. Mas isso apenas aparentemente. Para a versão cinematográfica, Brecht inclui uma canção final que justifica sua salvação pelo apoio dos detentores do capital: “E se chegou a um bom termo / tudo que aqui se viu / se o dinheiro suficiente está à mão / o final geralmente é bom. // Pois só ele nada em águas turvas / ameaçou a torto e a direito / e no final se reúnem à mesa / comendo o pão dos pobres” (tradução livre, de minha autoria). Embora com final distinto, podemos fazer valer para a peça esses versos, como linha de força fora da obra que a tensiona; afinal de contas, não há na peça nenhuma situação em que o dinheiro não estivesse em primeiro plano, como o grande e único agente; os versos se impõem. Talvez sua não-presença na peça reforce a intangibilidade metafísica do capital, sua presença etérea, mas efetiva. A salvação não é uma questão moral, como o final da peça pode fazer crer – em resumo, algo como: “afaste-se do crime para não ter um fim parecido, pois a salvação só se dá no teatro, como um golpe de teatro, mas não na vida vivida” – pois essa asserção é irônica no contexto da obra: Navalha foi solto *apesar* de seus crimes, não por uma reconversão moral.

Deste modo, o que parece uma solução fácil e arbitrária para o final se afigura como expressão de sua operação sistêmica, protegendo as classes dirigentes. Como num passe de mágica, a rainha repõe as coisas em seus lugares. A arbitrariedade do absolutismo, no qual os reis são a instância final, onipotente e inquestionável, não está eliminada pela igualdade e autonomia burguesas, mas apenas realocada nos detentores do capital, nos agentes nas bolsas de valores e na intangibilidade dos mercados, que assumem uma aura neutra, difusa, inimputável a qualquer agente específico, absoluto e naturalizado. Ou seja, a chegada do arauto do rei não gera apenas um estranhamento básico para o enredo, mas faz rebater ao campo esterilizado das classes dominantes a dinâmica dos três vinténs.

Para encurtar, podemos remeter à leitura do quadro sintético que Brecht faz contrastando o teatro épico do dramático, escritos a respeito da ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (Brecht 1967: 59). A perspectiva é a oposição básica em termos de orientação para (1) a construção do enredo (por quadros independentes, que se articulam por um significado), (2) pela remissão à história e para fora do universo ficcional, (3) para um ator que saiba estar no papel e fora dele, e não apagado, (4) para um público que é colocado diante de situações, e não vivendo-as empaticamente, (5) público que não apenas fica esperando pelos resultados do enredo, mas que o sabe de antemão e o pensa criticamente, (6) até mesmo chegando aos pressupostos que, por essa operação crítica, se quer fazer postos diante de nós, sob o jugo da crítica, a saber: o homem como processo (não fixo), o ser social determinando o pensar etc. Em suma, o princípio básico é o da narração, e uma de suas técnicas principais, a montagem.

CARTAZES, PROJEÇÕES E A MÚSICA: INTERMEDIALIDADES TEATRAIS

Sendo assim, uma primeira forma de intermedialidade irrompe na estrutura formal do teatro épico justamente para tentar expressar as questões históricas mais prementes. Como vimos, formas épicas como o romance, a história e a escrita da história, serão exigidas pela dramaturgia e pela cena. Contra a linearidade coesiva do drama tradicional, o teatro épico-dialético trabalha com a montagem (que empresta, aliás, da linguagem do cinema), com a distensão histórica épica (do romance e da escrita da história) e com a instauração, por vários meios, de instâncias narrativas distanciadoras (seja a teatralidade explícita nos bastidores à mostra, o uso de cartazes, de interrupções, de um narrador mesmo). As longas rubricas para os atores contribuem, no campo da dramaturgia, para esse efeito também. Todo esse processo pede que as formas do cinema e da narrativa literária sejam trazidas para a forma teatral, impondo novas mídias.

Os críticos tradicionalistas dessa peça diziam que tudo deveria advir da ação dramática. Para Brecht, isso pressupõe um espectador que refletiria *a partir* do objeto, e não *sobre* o objeto. “Essa mania de tudo subordinar a uma ideia, essa tendência de lançar o espectador dentro de um dinamismo linear que o impede de examinar uma coisa sob todos os seus aspectos devem ser recusadas pela nova dramaturgia. [...] O espectador deve se exercitar para uma visão complexa.” (Brecht 1967: 68). O uso de títulos e cartazes serve a essa função. O texto escrito para ser lido em cena não serve apenas para dar uma informação adicional ao espectador, mas para desviar a expectativa de o *quê* vai acontecer para o *como*: de um assunto para uma forma, fazendo dos espectadores investigadores. Se as formas épicas eram uma exigência dos novos conteúdos, o texto em cena tem um papel decisivo.

No caso de *A Ópera dos Três Vinténs*, além dos títulos das partes e dos letreiros que desciam anunciando as canções, há uma disputa entre discursos usando trechos da bíblia nas paredes da empresa dos mendigos, opondo o mendigo Filch e Peachum. Negociando a taxa de adesão à empresa de Peachum, Filch indica um cartaz onde se lê: “Não tapeis o ouvido ao clamor do pobre” – que será prontamente respondido por Peachum apontando para “Dai, e dar-se-vos-á” (Brecht 2004: 18). São discursos, mais do que frases soltas, usados nas negociações mais tacanhas e mesquinhas, sem perder o lugar e o peso histórico de onde provém. Negociam-se vinténs com a palavra sagrada. Peachum, mais à frente, reclama que as frases retiradas da bíblia só funcionam por poucas semanas no seu objetivo de fazer o homem médio ir do coração ao bolso, embora seja uma fonte básica. A natureza coletiva e histórica dos discursos sociais, o peso de suas assertivas, sua manipulação por objetivos nada elevados, tudo isso acaba atualizado nessa cena decisiva. O texto impõe a remissão à história, à cultura, com um caráter de permanência que o diálogo, meio dramático por excelência e fugaz como a cena, não possui. O choque das duas perspectivas traz uma dialética própria para a peça, criando novos sentidos. Sendo assim, cada utilização dessa mídia – texto – tem resultados próprios: quebra de expectativas, remissão à história, desmascaramento ideológico, entre outros.

Uma ruptura ainda mais acentuada se dá pela utilização das letras escritas por Brecht e musicadas por Weill, que deixam de trabalhar sobre o eixo da redundância – quando servem de apoio e aprofundamento de estados emocionais criados pelas cenas, uma espécie de atmosfera que deve/pode permanecer inconsciente (romântica para uma cena de amor, suspense para uma perseguição, terror para uma casa na tempestade etc.) – e passam a comentar o texto, pressupor o texto, distanciar-se dele, assumir uma posição diante do texto e revelar um comportamento (Brecht 1967: 60). A música ganha novo estatuto quando estabelece outra notação, diversa daquela que a cena levaria a crer. Nesses momentos, a música irrompe com todo direito ao primeiro plano, pois ela perspectiva as imagens.

Por exemplo, *A Canção dos Canhões*, na peça de Brecht, é cantada para mostrar como surgiu a amizade entre Navalha e Brown. Amigos na guerra, lutaram ombro a ombro, tornam-se camaradas pelo resto da vida, companheiros para além das “inclinações profissionais” que cada um seguiu. A amizade como uma espécie de amor desinteressado. A música é festiva e alegre, porém seu texto fala justamente que essa amizade foi forjada à bala, enquanto faziam carne moída dos inimigos, e o exército, sedento de sangue, mal contava suas vítimas, apenas recrutava com ímpeto cada vez maior. De fato, seus interesses materiais estão em primeiro plano nessa amizade. Antes de ser levado à forca, Navalha paga suas dívidas com Brown.

Outro exemplo são as muitas canções paródicas do amor romântico que aparecem na peça – e, depois, no filme – entre Polly e Navalha. Uma delas passa por clichês como: “Vês a lua sobre o Soho? / Eu a vejo, querido! Sentes meu coração bater, amado? / Eu sinto, amada. / Para onde fores, irei eu também. / E onde ficares, eu ficarei também” (Brecht 2004: 42) Mas o casamento foi realizado às pressas e novamente os interesses dos dois estavam acima de quaisquer valores burgueses como a fidelidade ou o amor eterno e intocável. O amor de Polly, embora autêntico, é também profundamente pragmático e materialista. O fato de uma vara de iluminação descer com um letreiro e uma luz especial reforçam essa independência contraditória, ou dialética, da música na peça.

Em suma, argumenta-se que, no caso dessa peça e para a teoria do teatro épico, podemos tomar a música como outra mídia, pois instaura outro plano significativo. Estamos nas antípodas da obra de arte total de Wagner (arte pela arte) e da arte como entretenimento (arte como mera mercadoria de consumo). Guardadas as enormes diferenças, nestes dois casos todas as partes da peça concorrem para um mesmo ponto, em que tudo toma de assalto o espectador, estando sua estrutura pautada pelos princípios da linearidade e da subordinação. Agora, no teatro épico, cada categoria analítica tem *autonomia relativa*, que ganha novo sentido quando mediada pelas demais. Estamos, agora, no eixo da coordenação e da articulação dialética entre essas partes. A contradição, bem como a justaposição, a paródia e outras relações possíveis constituem-se no entrelaço entre essas instâncias, que, assim, dão nova perspectiva às diferentes mídias. Isso vale para o nível textual (cartazes, projeções de textos), sonoro (música), visual (cenário, figurinos).

ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA

Agora passo para a adaptação cinematográfica da peça, dirigida por Pabst e com estreia em 1931. Novamente com Benjamin, a obra de arte na era de reprodutibilidade técnica perde a “autenticidade aurática” da unicidade que a marcava quando ainda era objeto de culto. Agora que a arte é sobretudo “valor de exposição”, surgem novas perspectivas artísticas, entre as quais o cinema. Para Brecht se colocava uma questão crucial: como fazer essa arte, tão promissora já nos anos 1930, ser trazida para a perspectiva crítica que marcava o teatro épico? Há muitas dificuldades nessa transposição, e o uso dos novos materiais não é a maior delas. Pois o cinema, ao depender de um capital exageradamente alto para produção, além de distribuição e exibição, exige um modo de produção que dificilmente pode estar sob o controle das classes desfavorecidas. As relações de produção, bem como a propriedade dos meios, está subjugada ao capital e às estruturas de poder. A fragmentação da produção, em todos os níveis, sempre mediada por aparelhos e por seriação – filmagem, captação do som, montagem, distribuição – dificultam a visão do processo como um todo pelos seus participantes. Aquela dialética entre as partes de uma peça – que inclui os atores e o público – é formalmente impedida. Tudo isso traz consigo uma ideologia contrária ao pensamento dialético brechtiano.

Porém, a luta que Brecht e outros travam em torno de conceitos como os de teatro épico, dialético ou político não poderia deixar de lado uma forma artística tão poderosa, de alcance imediato em todos os cantos do planeta e tão afim a seu tempo histórico. E, a julgar pelo cinema russo, pelas experiências de Eisenstein, o uso renovador do cinema seria possível e necessário. As muitas incursões de Brecht pelo cinema deixam clara a importância que o autor alemão dedicava ao assunto.

Por conta do sucesso da peça, Brecht e Weill recebem a proposta de um grande estúdio para sua adaptação cinematográfica, sendo os autores envolvidos na elaboração do roteiro. Entretanto, ao tentar aprofundar questões críticas ligadas ao teatro épico desenvolvido por Brecht na peça teatral – o que dificultaria sua aceitação pelo mercado –, os autores foram afastados de suas funções. O estúdio faz o roteiro que melhor lhe apraz e o filme homônimo, dirigido por G. Pabst, vem a público em 1931. Embora aliados do processo, algumas das propostas de Brecht foram usadas na filmagem. Por um lado, é fato que o filme ganharia muito com a participação efetiva de Brecht – que previa cenas na rua, com a história da exploração imediatamente apresentada. Como trazer para o cinema a temperatura elevada que marca o desenvolvimento do teatro épico na Alemanha de então? Como domar/contrariar o significado formal do cinema, já pré-concebido pela sua forma de produção?

O seu afastamento do processo de trabalho impede que façamos uma análise acurada sobre o que poderia se tornar a adaptação cinematográfica por Brecht. Mas, de fato, o filme de Pabst não é ruim, e mesmo na acepção brechtiana. Costa (2010) diz que, do ponto de vista da documentação do teatro épico brechtiano, o filme é excelente, pois o estúdio queria justamente mostrar as mesmas cenas e músicas que fizeram sucesso no teatro, se possível com os mesmos atores. Temos um narrador

eventual; Lotte Lenia canta para a câmera; atores atuando em registros diversos, do realista ao expressionista, passando pelo farsesco e pelo romântico.

Porém, os princípios da montagem e da fragmentação perdem força no filme, em primeiro lugar porque são parte das formas tradicionais do cinema, não funcionando *a priori* como pressupostos para uma crítica formal. Historicamente, o cinema já surge como montagem desde seu início, como em *Assalto do expresso*, de 1903, por Edwin Porter (Rosenfeld 2002: 89). O contrário se dá com o teatro, no qual, desde Aristóteles, mas especificamente na “peça bem-feita” do século XIX, esperava-se a apresentação de um presente absoluto que se desenrolasse diante de nossos olhos como curva dramática que surgia dos conflitos entre sujeitos aparentemente autônomos, sem remissão à história ou a algo fora de cena. Para esse teatro dramático, a irrupção do elemento épico é imediatamente notada, muitas vezes como uma intromissão equivocada, seja pela sua perspectiva histórica seja estética. Na passagem ao cinema, esse é um dos aspectos que precisam ser levados em conta, visto que o corte, o *flashback*, a montagem paralela e mesmo a montagem do contraste (Rosenfeld 2002: 89) não constituem, por si sós, atritos com a ilusão esperada, antes a criam e reforçam, quando se usa dos ritmos e posições tradicionais.

As músicas, que na peça exigem uma luz própria e varas de iluminação que descem do teto, com letreiros, também perdem importância no filme. Mesmo o narrador não produz um efeito forte, sendo antes episódico que formal. Isso ocorre porque o cinema é narrativo – a câmera funciona como um narrador – de modo que a instância narrativa está em sua constituição. A atualização do teatro épico para uma visão crítica da obra de arte e da sociedade pede novas formas afeitas ao cinema. O modo como Pabst maneja a câmera faz as vezes dessa instância narrativa da peça, em chave crítica. Quase não há tomada neutra, horizontal, de plano tradicional, a não ser quando o tom é de paródia – da sentimentalidade burguesa nas canções de amor entre Navalha e de Polly, por exemplo. As tomadas se dão na vertical, no mais das vezes, com os personagens em planos distintos. Essa vertical contrapõe os chefes aos seus funcionários, num contraste bastante significativo das relações entre as classes. Usam-se, também, muitos espelhos para mostrar as cenas indiretamente, ou vidros que espelham, como também cenas filmadas por trás de colunas ou de outros elementos de cena perturbadores da ilusão plena. Desse modo, por recursos épicos especificamente cinematográficos, o ponto de vista da narração acompanha os de cima e deixa essa perspectiva explícita, criando um tom irônico em relação às demais personagens. Assim Pabst atualiza as perspectivas teóricas do teatro épico nessa nova mídia. Isso, aliado ao que já foi dito com respeito à documentação do teatro épico brechtiano, por si só avalizam o filme de Pabst.

Outro aspecto que merece menção diz respeito ao enredo do filme. Algumas alterações foram indicadas por Brecht, como a ascensão de Polly e de todo o bando de banqueiros, bem como de Brown e de Peachum. Com isso, Polly legaliza todos os negócios de Navalha, sem que seja necessário o aparecimento de um *deus ex-machina* (o arauto da rainha). Assim, a canção final ganha sentido realista, pois a reunião de todos para comer o pão dos pobres efetivamente acontece. Se a eliminação do men-

sageiro do rei e do estranhamento daí advindo diminui a força dialética do filme, a perspectiva de Polly e dos demais (incluindo Brown e Peachum) como banqueiros, contrastando com a miséria que confronta a rainha na festa da coroação, atualiza a perspectiva crítica após a crise econômica de 1929 e suas consequências políticas e sociais.

A cena em que os miseráveis encontram-se com o cortejo da rainha funciona como uma espécie de epifania materialista para Peachum. Também aqui os miseráveis são vistos de cima, do plano da rainha, e vice-versa: não há neutralidade. Peachum organizara a passeata para forçar Brown a prender Navalha; objetivo alcançado, tenta impedir a passeata, mas fracassa, embora os miseráveis não tenham consciência de sua força. O espanto da rainha e a estupefação dos miseráveis quando se encontram dá ensejo para a fala de Peachum quando se associa aos novos banqueiros: seu capital é a força dos miseráveis, que ele conheceu hoje e que pode controlar.

De fato, seria possível dizer que os recuos do enredo do filme em relação à peça servem para atingir novos públicos, não preparados para o aparente sem-sentido do arauto do rei – diferente do público em formação de seu teatro épico. O novo gênero, também uma nova mídia, precisa ser concebido criticamente a partir de seus pressupostos formais e de sua história. Como se viu, no entanto, o projeto cinematográfico não foi adiante nessa peça, mas é fundamental para se pensar a função e a necessidade da intermedialidade na arte de então, tendo em vista o contexto contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz dos apontamentos realizados, pode-se dizer que muitas das incursões contemporâneas sob o signo da intermedialidade se veem questionadas justamente por efetivarem a assimilação dessas novas mídias sem a menor menção ao questionamento crítico do significado dessas incorporações. Por conta das vertentes pós-dramáticas e pós-modernas que postulam a impossibilidade de quaisquer totalizações, aceitando a fragmentação e alienação como dadas e inquestionáveis, em muitos casos a intermedialidade surge apenas como um momento do vale-tudo semântico atualmente em voga. O regime da contradição que dá base à dialética materialista brechtiana nunca abandona a perspectiva histórica dos explorados, o que impede que a independência relativa das partes acima mencionada recaia em subjetivismo autocentrado. Não se aceita nada como impossível de mudar. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais Brecht tem sido um interlocutor privilegiado do teatro e da literatura no século XXI, como muitos grupos mostram com clareza, e essa incursão pelo terreno da intermedialidade tentou também discutir.

OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1998.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Teatro Completo vol. 3*. São Paulo: Paz e terra, 2004.

_____. *Brecht no Cinema*. Box com 3 DVDs. São Paulo: Versátil, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie*. Seleção Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

_____. *Obras Escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Iná Camargo. *Visões de Brecht. Brecht no cinema*. São Paulo: Versátil, 2010.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. 17-46.

HIGGINS, Dick. “Intermídia”. Thaís Flores Nogueira Diniz & André Soares Vieira, orgs. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora / FALE/UFMG, 2012. 41-50.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Thaís Flores Nogueira Diniz & André Soares Vieira, orgs. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora / FALE/UFMG, 2012. 51-74.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Ed. 34 : Duas Cidades, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

INTERMEDIALITY AND EPIC THEATRE FROM BRECHT’S THREEPENNY OPERA: THEATRE AND CINEMA

ABSTRACT: The play *The Threepenny Opera*, by Brecht and Weill, premiered successfully in 1928. Its adaptation to the cinema at first maintained its authors as the responsible for the screenplay, but they were later excluded from the process because of their attempt to catch up with critical issues within the play, and Pabst’s movie premiered in 1931. In this paper we discuss some aspects of the text and its cinema adaptation regarding the issue of intermediality. Categories as music, text and plot in epic theatre impose the intermediality as their tenet for their functioning, aiming at a rupture with the normalization of traditional forms to develop a materialistic critique of capitalistic society.

KEYWORDS: Bertolt Brecht; epic theatre; intermediality; theatre and society

Recebido em 1 de novembro de 2013; aprovado em 30 de novembro de 2013.