

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

ARTES CÊNICAS

NATÁLIA BERTÉ

**A INFLUÊNCIA DA ÓPERA DE PEQUIM NO DESENVOLVIMENTO DO
CONCEITO DE EFEITO DE DISTANCIAMENTO NO TEATRO ÉPICO
DE BERTOLT BRECHT**

FLORIANÓPOLIS, 2019

NATÁLIA BERTÉ

**A INFLUÊNCIA DA ÓPERA DE PEQUIM NO DESENVOLVIMENTO DO
CONCEITO DO EFEITO DE DISTANCIAMENTO DO TEATRO ÉPICO DE BRECHT**

Trabalho de Conclusão do Curso de
Graduação em Artes Cênicas do
Departamento de Artes, do Centro de
Comunicação e Expressão da
Universidade Federal de Santa Catarina

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton

FLORIANÓPOLIS, 2019

Aquele que leva a preciosa
semente, andando e chorando, voltará,
sem dúvida, com alegria, trazendo
consigo seus molhos. (Salmo 126:6)

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar, a Deus. Ele me ajudou e esteve comigo desde o primeiro dia que comecei esse trabalho, devo minha eterna gratidão. Em segundo lugar quero agradecer a minha família, em especial minha mãe que é professora de Língua Portuguesa, e que me ajudou a desenvolver mais meus capítulos, e também na correção de alguns erros de gramática. Em terceiro lugar gostaria de agradecer ao meu orientador, e professor PhD Paulo Ricardo Berton, por me ajudar na estrutura básica do TCC, me orientar apesar da distância, corrigir tudo o que mandei para ele e ainda me dar dicas valiosas que me ajudaram muito ao longo do trabalho. Em quarto lugar, quero agradecer a uma colega que já se formou, mas que me deu dicas muito boas que me ajudaram. E em quinto lugar, não poderia deixar de agradecer a todos aqueles que contribuíram de alguma forma com meu trabalho, mas especialmente a minha gatinha de estimação chamada Lucille que todos os dias me fez companhia durante as longas horas passadas em frente ao computador.

RESUMO

Tendo em vista que Bertolt Brecht desenvolveu o conceito do efeito de distanciamento, este trabalho pesquisa sobre a influência da Ópera de Pequim no desenvolvimento da teoria de distanciamento de Bertolt Brecht, a fim de avaliar se esta realmente existiu. Para tanto, é necessário explicar o conceito de distanciamento, trazer mais informações sobre a Ópera de Pequim e os elementos simbólicos não – realistas deste estilo, discorrer sobre o contato de Brecht com Mei Lanfang e analisar se a Ópera de Pequim influencia, inaugura ou apenas acrescenta no desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht.

Palavras-chave: Bertolt Brecht, efeito de distanciamento, influência, Ópera de Pequim.

ABSTRACT

As Bertolt Brecht developed the concept of the distancing effect, this work investigates the influence of the Beijing Opera in the development of Bertolt Brecht's theory of the distancing effect in order to assess whether it actually existed. To do so, it is necessary to explain the distancing effect, to bring more information about the Beijing Opera and the unrealistic symbolic elements of this style, to discuss Brecht's contact with Mei Lanfang and to analyze whether the Beijing Opera influences, inaugurates or only adds in the development of the concept of the distancing effect of Bertolt Brecht.

Keywords: Bertolt Brecht, distancing effect, influence, Beijing Opera.

SUMÁRIO

RESUMO.....	04
ABSTRACT	05
LISTA DE FIGURAS.....	07
1 INTRODUÇÃO	08
2 O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE EFEITO DE DISTANCIAMENTO ...	10
3 OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS NA ÓPERA DE PEQUIM	17
4 O CONTATO DE BERTOLT BRECHT COM MEI LANFANG	27
5 A INFLUÊNCIA DA ÓPERA DE PEQUIM NO CONCEITO DE EFEITO DE DISTANCIAMENTO	38
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Língua de Sinais.....	22
Figura 2 - Sheng.....	24
Figura 3 - Personagens da Ópera de Pequim.....	25
Figura 4 - Dan.....	26
Figura 5 - Jing.....	27
Figura 6 - Chou.....	27
Figura 7 - Mapa da China.....	32
Figura 8 - Mei Lanfang.....	33
Figura 9 - Teatro Zhengyici.....	42
Figura 10 - Jinghu.....	44
Figura 11 - Yueqin.....	44
Figura 12 - Tambor.....	44
Figura 13 - Cepo.....	44
Figura 14 - Gongo.....	44
Figura 15 - Prato.....	44
Figura 16 - Matraca.....	44
Figura 17 - Pipa.....	44
Figura 18 - Máscaras da Ópera de Pequim.....	46

LISTA DE TABELA

Tabela 1 – Teatro épico e teatro dramático.....	15
-------------------------------------------------	----

1 INTRODUÇÃO

Quando se conhece Bertolt Brecht¹ (1898–1956), enquanto se é um aluno (a) de graduação em Artes Cênicas, uma das primeiras impressões que fica é a promessa de uma técnica que nos torne um ator melhor, com uma atuação mais qualificada (através de uma atuação que explore o movimento); que transmita a sua arte de uma maneira que quem lhe assiste, pense o espetáculo antes de decidir se gostou ou não. A partir daqui, iremos conduzir o leitor, ao encontro do ocidente alemão (Brecht) com o oriente chinês (Mei Lanfang).

Segundo Brecht (2014), foi no ano de 1935, em Moscou, acompanhado de Tairov e Eisenstein, que ele viu pela primeira vez a apresentação do ator chinês da Ópera de Pequim, Mei Lanfang. E é em relação a esse encontro que iremos analisar se houve alguma influência da Ópera de Pequim no desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht.

Alguns anos antes deste encontro com Mei Lanfang, Brecht vinha desenvolvendo o conceito do teatro épico. Porém o que isso tem a ver com o conceito do efeito de distanciamento?

Visto a importância de respondermos estas questões, saberemos se houve influência da Ópera de Pequim no conceito de Brecht. Indaga-se: o contato de Bertolt Brecht com o ator chinês Mei Lanfang, iniciou, alterou ou apenas acrescentou no desenvolvimento do conceito de efeito de distanciamento? Analisar essas questões fará com que a pergunta de nossa pesquisa seja respondida.

O objetivo geral norteia a busca por esclarecimentos a partir dos elementos que influenciaram o efeito de distanciamento. Para tanto, foram delineados os seguintes objetivos específicos que estão divididos neste trabalho em capítulos: desenvolver o conceito de efeito de distanciamento de Bertolt Brecht; trazer mais informações sobre a Ópera de Pequim e os elementos simbólicos não-realistas deste estilo; discorrer sobre o contato de Brecht com Mei Lanfang; analisar se a

¹ Bertolt Brecht (1898 – 1956) foi um dramaturgo e encenador alemão que ficou conhecido pelo conceito da teoria do “distanciamento”, que ele utilizou no teatro. Brecht alcança seu primeiro sucesso com a peça “Na Selva das Cidades”. Alguns anos mais tarde ele produz a “Ópera dos Três Vinténs”. Em suas obras, Brecht não deixava de fazer críticas sociais, devido ao fato de ele ter acompanhado a Primeira Guerra Mundial. Mais tarde com a ascensão do nazismo, Brecht é exilado e passa por diversos países. Em 1948, ele retorna a Alemanha, na parte oriental. Ali ele funda o Berliner Ensemble. (<https://www.infoescola.com/biografias/berthold-brecht/>, s.d.)

Ópera de Pequim influencia, inaugura ou apenas acrescenta no desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht.

Parte-se da hipótese de que Brecht já havia começado a desenvolver o conceito de efeito de distanciamento antes do seu primeiro contato com a Ópera de Pequim, e que ele não foi influenciado pelo teatro chinês, pois existem diferenças entre a teoria de Brecht e a da cultura teatral chinesa.

Assim, para viabilizar o teste da hipótese, realiza-se uma pesquisa de finalidade exploratória, com abordagem qualitativa, de fonte secundária, que será realizada através de leituras de livros, artigos científicos e sites. São utilizadas referências bibliográficas disponíveis para a viabilização desta verificação.

No primeiro capítulo, desenvolveu-se o conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht, explicando o significado de distanciamento, e discorrendo sobre o seu uso no trabalho de Brecht.

No segundo capítulo, busca-se informações sobre a Ópera de Pequim e os elementos simbólicos não-realistas deste estilo. Detalha-se cada parte da estrutura que compõe a Ópera de Pequim, e também explicando de forma concisa sobre as convenções teatrais deste estilo.

No terceiro capítulo, discorreremos sobre o primeiro contato de Bertolt Brecht com Mei Lanfang. Conhecemos os fatos que ligaram os dois, como aconteceu este encontro e o impacto que ele gerou.

No quarto capítulo, por fim, analisamos se a Ópera de Pequim influenciou, inaugurou ou apenas acrescentou no desenvolvimento do conceito de efeito de distanciamento de Bertolt Brecht. Realizaremos uma trajetória, lembrando o que foi visto nos capítulos anteriores; trazendo mais informações, apresentando e analisando o resultado.

Ao final, conclui-se que há uma busca em preencher os objetivos e a pergunta respondida com a confirmação ou a negação da hipótese, indicando se o efeito de distanciamento de Brecht recebeu, ou não, influência da Ópera de Pequim, após ele ter assistido as apresentações de Mei Lanfang.

2 O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE EFEITO DE DISTANCIAMENTO

Neste capítulo, discorreremos o conceito de efeito de distanciamento e percorremos seu desenvolvimento ao longo da trajetória artística de Brecht. O encenador alemão, trilhou um longo caminho até chegar no conceito de distanciamento. E nesse caminho, ele se deparou com muitos artistas que acreditavam no ideal que ele carregava. Brecht influenciou alguns deles, assim como estes contribuíram para o seu repertório e as diversas experiências no meio artístico.

Bertolt Brecht e sua obra, como tudo assim o é, não surgiram do nada. A história do teatro mostra que o dramaturgo alemão “bebeu” de várias fontes, até criar a sua. A influência toda nasce de um ponto em comum com o mundo: uma crise. Algo que não podia mais ser silenciado. O mestre de Brecht nesses “tempos sombrios” foi Piscator, com quem ele tem divergências, mas que desempenhou um papel importante, até mesmo para a concepção do que viria a ser mais tarde o Teatro Épico. (MIRANDA, 2011, p. 29).

Buscamos pelo significado etimológico da palavra distanciar, e logo após analisamos em qual situação e termo ela é utilizada. Examinando a palavra “distanciar”, podemos perceber que ela quer dizer literalmente, afastar. Observo seus significados e sentidos dentro de alguns dicionários, como o Dicio e Barsa, seguindo a ordem respectivamente. De acordo com o dicionário Aurélio, a palavra “distanciamento” pode ser ficar distante, tornar ou ficar afastado temporalmente, ato ou efeito de distanciar ou de se distanciar e posição de pouco ou menor envolvimento emocional ou afetivo. Já segundo o dicionário Barsa², distanciamento quer dizer “Substantivo masculino. Ação ou efeito de distanciar ou de se distanciar; afastamento. Afastamento afetivo ou intelectual de uma pessoa na sua relação com um grupo humano, uma instituição, (...)”

Existem muitas outras palavras que poderiam substituir a do “distanciamento”, como por exemplo o termo “estranhamento”, o qual a autora Ingrid Koudela defende (KOUDELA, 1991), pois, a palavra estranhamento vem da tradução do termo em alemão, *Verfremdung*, que guarda o núcleo *Fremd*, que

² <http://brasil.planetasaber.com/search/results.asp?txt=distanciamento>

significa estranho. Apesar de Brecht ter explorado essa técnica no teatro, quem criou o conceito de estranhamento foi o russo Viktor Chklovski³.

O item que não podemos deixar de analisar, o distanciamento entre ator e personagem. De acordo com Ribeiro (2011), nesse primeiro tipo de distanciamento, o ator analisa e critica sua personagem. Assim ele deve procurar estudar sua personagem de maneira distanciada desde o início do processo até o final; e nos perguntamos como isso é possível? Segundo Koudela (1991), Brecht deixou alguns exercícios para serem praticados, e através deles conseguir realizar seu papel de ator, mas sem causar uma fusão com a personagem. Iremos listar os exercícios que encontrarmos e analisá-los quanto as suas funções.

Um exercício é: o ator deve transpor as falas de sua personagem para a terceira pessoa; desse modo podemos entender, que ao invés do ator dizer “eu estou com fome”, ele vai afirmar “a personagem tal está com fome”; direcionando através de sua fala a distância entre ele e sua personagem.

Outro exercício é transpor os diálogos para o passado; nesse caso o ator procura dizer uma fala do presente no passado; por exemplo: transpor a frase “está fazendo calor” para “fez calor”. Com isso, o ator realiza a ação e fala como se já tivesse sido feita, criando uma ideia de que a personagem não se encontra em cena.

O seguinte exercício mostra que o ator deve verbalizar as rubricas, e comentários do autor na dramaturgia; por exemplo: o ator diz “Quem era? ”, e logo em seguida diz também a rubrica que estaria entre parênteses, “movendo-se com cautela em direção à porta”; assim, ele continuaria afastado emocionalmente da personagem expondo um texto que normalmente seria dado apenas como movimentação e não seria falado. A intenção é fazer com que dois tons de voz entrem em choque, sendo que o segundo (o texto em si) é distanciada. (KOUDELA, 1991, p.112).

O último exercício apresentado, é o da fixação do “não/porém” que tem por objetivo mudar a cena e trocar algo que aconteceu por outra situação, como se o que aconteceu anteriormente não tivesse acontecido; dessa forma, a cena

³ Viktor Chklovski (1893 – 1984), foi um crítico literário, escritor e cenógrafo russo. Ele esteve associado ao Formalismo Russo e criou o termo “estranhamento”, e utilizava-o na literatura. (<https://fuiobrigada.wordpress.com/2011/08/18/a-arte-como-procedimento-estranhamento-singularizacao-desfamiliarizacao/>, s.d.)

representada pode ser mais explorada com outras possibilidades e não só a que o autor apresenta. Segue abaixo uma citação que melhor explica o exercício.

Outro recurso promovido por Brecht é a “fixação do não/porém” (nicht/sondern) que possui duplo significado: em vista de acontecimentos passados (representados cenicamente), ele deve tornar claro que aquilo que ocorreu, uma vez, não é (mais) e foi substituído por uma nova realidade; diante de acontecimentos presentes, trata-se de evidenciar as suas contradições e mostrar que a decisão por uma ação determinada significa também uma decisão tomada em detrimento de outras ações. Através da fixação do “não/porém”, Brecht pretende evitar que aquilo que é mostrado como ação e acontecimento seja apresentado como necessário, sem alternativa. O mundo (e também a poesia) não é aceito como dado – ele deve ser observado, julgado e, eventualmente, condenado, para que novas possibilidades possam ser realizadas. A fixação do “não/ porém” acarreta também consequências na linguagem. A palavra poética não é mais absoluta, não se separa da ação, ela se relaciona constantemente com a ação. A poesia é expressão da ação. A alternativa, a possibilidade de uma outra conduta, é nomeada e, assim, a conduta efetiva é encenada e iluminada de uma outra maneira. (KOUDELA, 1991, p.113)

Um item que precisamos evidenciar para obter o distanciamento é a relação entre ator e plateia. De acordo com a teoria de Brecht, o ator deve ter consciência de que ele está sendo visto em cena e ter o controle da personagem, sem se perder em meio às suas emoções. Conforme Ribeiro (2011), o ator precisa estar consciente e concentrado mais em sua técnica do que no efeito que ele deseja causar no público. O ator não pode se esquecer de que ele não está sozinho em cena, que existem muitas pessoas o observando. Essa consciência de que “alguém está me observando” vai fazer com que o ator não mergulhe nos sentimentos da sua personagem. Ele pode e deve sentir esses sentimentos, porém sem perder-se no meio deles. No teatro de Brecht, a quarta parede é “derrubada”, e existe interação com o público; ao qual é delegado um papel de pensador ou observador crítico da cena, e não alguém que se identifique com a personagem. Vemos logo abaixo alguns exemplos de exercícios (similares ao quarto exercício exibido na página anterior) para os atores executarem o distanciamento em cena.

- A. Para mulheres: colocar roupa de molho e dobrá-la. O mesmo para os homens.
- B. Para homens: diversas posturas do fumante. O mesmo para as mulheres.
- C. Um gato que brinca com o novelo.
- D. Exercícios de observação.
- E. Exercícios de imitação.
- F. Prática de relatório. Anotações de gestos, tons de voz.
- G. Exercícios de fantasia. Três jovens jogam dados, apostando sua vida; um deles perde; então: todos perdem.

- H. Dramatização do estilo épico. Trechos da Bíblia.
- I. Para todos: o tempo todo exercícios de direção. Deve-se mostrar o colega.
- J. Exercícios de temperamento. Situação: duas mulheres estão ocupadas em dobrar roupa, calmamente. Elas simulam para seus maridos uma briga causada por ciúmes. Os homens estão sentados no quarto ao lado.
- K. Elas brigam efetivamente, ao dobrar a roupa em silêncio.
- L. O jogo se transforma em algo sério.
- M. Apostar para ver quem troca de roupa mais rapidamente, atrás do biombo, aberto.
- N. Modificações a partir de imitação, descrevê-las apenas para que possam ser realizadas por outros.
- O. Leitura rítmica (de versos).
- P. Comer com talheres muito grandes.
- Q. Diálogos no disco: frases gravadas, as réplicas são ditas livremente.
- R. Procura de pontos nodais da intriga.
- S. Caracterização do parceiro.
- T. Improvisação de incidentes. Ler o texto todo, referências às cenas, sem o texto.
- U. O acidente de trânsito.
- V. Variações: “um cão foi à cozinha”. (KOUDELA, 1991, p.115 e 116)

O objetivo dos exercícios, é para que o público ao ver o espetáculo, estranhe o que vê e pense de maneira crítica, sobre o que viu. Bertolt Brecht, foi muito influenciado pela teoria marxista⁴, pois as ideias socialistas eram bem presentes na Alemanha naquele período histórico⁵. E a ascensão do nacional – socialismo na Alemanha, o estimulou a repensar o teatro e o drama. Seu interesse foi ampliado para desvendar o estranhamento, através do teatro. Seu objetivo era criar mentes pensantes, que não fossem influenciadas por qualquer conteúdo, todavia que tivessem a ousadia de criticar e observar tudo o que estivesse ao seu redor. Além do benefício da dúvida, para que deste modo não caíssem nas estratégias do nazismo, ou se tornassem fantoches de um sistema econômico, naquela época ou em outra época posterior.

A partir daqui, daremos seguimento ao desenvolvimento desta técnica na trajetória de Bertolt Brecht. Após ele se tornar marxista, foi desenvolvendo o teatro

⁴ O marxismo é um conjunto de ideias construídas a partir das obras de Karl Marx e Friedrich Engels. O marxismo é uma teoria sobre a evolução da sociedade, além de que propaga a ideia de transformação socioeconômica. (<https://www.infoescola.com/sociologia/marxismo/>, s.d.)

⁵ Nesse período histórico, acontecia a República de Weimar, que ocorreu entre o final da Primeira Guerra Mundial e o início da Segunda Guerra Mundial (1919 – 1933). A República de Weimar era um sistema que pretendia ajudar a Alemanha a se reerguer após as perdas da Primeira Guerra Mundial. O objetivo principal era reorganizar as estruturas políticas e econômica. Havia duas tendências de teor radical pairando sobre a Alemanha, por causa da República de Weimar: uma era o espartaquismo outra era o nazismo, que acabou sendo instalado posteriormente. (<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/republica-weimar.htm>, s.d.)

épico. A forma épica do teatro é contrária à forma dramática do teatro e para entender melhor, iremos listar as diferenças, a partir de uma tabela comparativa que encontramos no livro “*Estética Teatral*”, que se encontra no livro “*Estética Teatral Textos de Platão a Brecht*” (Borie, M; Rougemont, M.,1996, p. 470).

Tabela 1: Teatro épico e teatro dramático

A Forma Dramática do Teatro	A Forma Épica do Teatro
É ação;	É narração;
Implica o espectador numa ação cênica;	Faz do espectador um observador;
Esgota sua atividade intelectual;	Acorda sua atividade intelectual;
Proporciona-lhe sentimentos;	Obriga-o a tomar decisões;
Experiência afetiva;	Visão do mundo;
O espectador é mergulhado em qualquer coisa;	O espectador é colocado diante de qualquer coisa;
Sugestão;	Argumentação;
Os sentimentos são conservados tal e qual;	Os sentimentos são exaltados até se tornarem em conhecimento;
O espectador está no interior e participa;	O espectador está em frente e estuda;
Parte-se do princípio que se conhece o homem;	O homem é objeto de investigação;
O homem é imutável;	O homem transforma-se e transforma;
Interesse apaixonado pelo desenlace;	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento;
Uma cena para a seguinte;	Cada cena por si;
Crescimento orgânico;	Montagem;
Evolução contínua;	Saltos;
O homem como dado fixo;	O homem como processo;
O pensamento determina o	O ser social determina o

ser;	pensamento;
Sentimento;	Razão.

Fonte: Estética Teatral: textos de Platão a Brecht, página 470.

Para que a técnica do distanciamento seja alcançada, é necessário utilizar vários elementos para chegar no resultado que é o de provocar esse estranhamento. Como já citamos anteriormente, ela começa pelo ator que se distancia de si mesmo e do público. Aliás, esse distanciamento do público não tem nada a ver com ignorá-lo e sim em perceber que ele está observando os atores. Além da quebra da quarta parede e da auto-observação do ator, existem muitos outros elementos que irão trazer esse efeito, que pode ser chamado de “*Verfremdungseffekt*”, que tem o mesmo significado que o termo estranhamento.

A música é outro elemento que se pode usar para não deixar o público hipnotizado pela performance do artista, como o compositor Richard Wagner⁶ fazia, mas para romper com a ilusão teatral. Outro ponto que está ligado à música é o coro, cantores que chegam no momento certo da cena, interrompem a situação ou a continuam de maneira cantada, como podemos observar nos musicais. De acordo com o que diz Rosenfeld; a música assume a função de comentar o texto dramático na cena, e indo além ela pode trazer uma nova opinião sobre o assunto tratado na peça. Além disso, a música não intensifica a ação, mas neutraliza o efeito encantatório. (ROSENFELD, 1985, p. 160)

Outra questão que deve ser levada em consideração é o ator-narrador, ou seja, narrar é um recurso que também gera distanciamento do público e o leva a observar o ocorrido. Um exemplo disso, é quando a cena “congela”, e um ator se posiciona para o espectador para narrar algo que tenha sentido com a cena. A narração entra como um elemento que faz parte do texto ou da cena, porém dependendo da forma com que a dramaturgia é escrita ou falada, gera o estranhamento. Outro exemplo que podemos mencionar, é quando o ator-narrador permanece no papel de narrador do começo ao fim do espetáculo; e mesmo que

⁶ Richard Wagner (1813 – 1883) foi um ilustre compositor de ópera, que era conhecido pelo efeito hipnótico de suas peças, conquistado através da música, luz, etc. (<https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer>, s.d.)

tenham outros atores interpretando em cena, ele pode contar o que se passa ali e ainda criar as vozes das personagens, enquanto os atores realizam as ações.

Outro componente, é o humor. O humor, a sátira, ou a ironia é outro recurso pertinente à dramaturgia e que, quando posto em cena, gera o efeito de estranhamento. Através de piadas irônicas é possível acrescentar uma tonalidade diferente na fala do ator de uma maneira indireta, para que o público perceba que há uma nova informação naquele texto. É também com o humor que se fala sobre assuntos sérios, tabus e tudo aquilo que pode gerar revolta; no caso, ele provoca um estranhamento enquanto o conteúdo é retido com leveza. Segundo Rosenfeld, “o elemento cômico aliado ao didático resulta em sátira”. (ROSENFELD, 1985).

Dentro do campo da sátira existe o grotesco e, estilo cômico que pode gerar estranheza. Nem sempre o grotesco está relacionado com o impacto visual, às vezes ele pode ser simplesmente a ordem das coisas, a falta de coerência entre um objeto cenográfico e outro. No entanto, podemos utilizar o recurso do grotesco para causarmos o estranhamento. Diversos elementos dentro do grotesco para conseguir o efeito desejado, como por exemplo: um ator entra em cena com pernas de pau, uma atriz atravessa o palco virando “estrelinha”, atores com protótipos de mãos maiores do que o normal ou até mesmo a utilização de máscaras com expressões de raiva, angústia, alegria, tristeza, com nariz muito grande, orelhas proeminentes, queixo desalinhado, cabeça com caroços, olhos inumanos, e tudo o que se pode imaginar.

Há um exemplo encontrado em um portal eletrônico⁷ de um espetáculo que foi apresentado no Teatro CIC, em Florianópolis, durante um evento do FITA (Festival Internacional de Teatro de Animação) que aconteceu no ano de 2017 em que houve um espetáculo de teatro de animação que se intitulava por nome “*Blind*”. Nessa peça, havia uma personagem que tinha uma aparência grotesca, porque seu corpo estava cheio de grandes caroços, e desses caroços saiam bonecos que ganhavam vida e interagem com a personagem e outros bonecos. Foi um espetáculo que deixou impressões impactantes de imagens gravadas nas mentes daqueles que presenciaram o acontecimento cênico.

⁷ <http://www.guiafloripa.com.br/agenda/teatro-e-espetaculos/espetaculo-blind-11o-fita.php>

3 OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS NA ÓPERA DE PEQUIM

Tanto no teatro ocidental como no oriental, de um modo generalizado, somos acostumados com um padrão cultural, no qual, fazemos do teatro uma grande brincadeira de “faz de conta”. Só que diferentemente de um faz de conta em que temos noção o tempo todo de que é uma história inventada, esse se trata de uma “ilusão”, na qual, o espectador entra na história e se identifica com a personagem representada pelo ator, todavia isso não é uma obrigatoriedade. Existem outros teóricos além de Bertolt Brecht, que usam o efeito de estranhamento com a intenção de “quebrar a ilusão”. Um deles é o comediante Alfred Jarry⁸, que através de suas encenações não tenta buscar a ilusão. Ele defendia o uso de máscaras, era adepto da comédia grotesca e o público ficava alarmado quando era dito a palavra “merdre⁹” em suas peças, que tinha uma mensagem quase subliminar para escapar da censura. Desse modo, acabava com todo efeito hipnótico que poderia surgir.

No teatro oriental, não há a preocupação de que a história interpretada produza uma ilusão de realidade. Pois a história interpretada, é apenas uma ficção, e isso é bem observado pelos atores que mantêm uma postura distanciada/estranhada de suas personagens. E aqui, o espectador até pode criar uma certa empatia com a personagem que está em cena, só que como observador. O espectador que faz o papel de observar a cena, não “perde” a consciência crítica, não é imergido pela ilusão.

Existem certas diferenças bem notórias, comparando o teatro ocidental com o oriental, mais precisamente o chinês. Quando Bertolt Brecht teve seu primeiro contato com a Ópera de Pequim, ele percebeu essas diferenças, e Anatol Rosenfeld analisa tal encontro, em seu livro “*O Teatro Épico*”:

⁸ Alfred Jarry (1873 – 1907) foi um poeta, dramaturgo francês, que fazia uso em suas obras de uma comédia grotesca e amarga. Ele ficou conhecido pela sua obra *Ubu Rei* (1896), e ele não fazia uso de conceitos morais em suas peças. (<https://thedissectedfrog.wordpress.com/2014/02/06/25-reasons-alfred-jarry-is-the-merdre/>, s.d.)

⁹ Merdre = uma palavra inventada que gera a intenção de pronunciar um palavrão, de maneira discreta. (<https://thedissectedfrog.wordpress.com/2014/02/06/25-reasons-alfred-jarry-is-the-merdre/>, s.d.)

Brecht teve contato com um dos maiores atores chineses de papéis femininos, Mei Langfang. Seu agente, Dr. Tchaeng, explicou-lhe a diferença entre a concepção ocidental e a chinesa, no tocante ao desempenho: “O palco ocidental (moderno) caracteriza, individualiza. A máxima realização artística é proporcionada por quem apresenta um desempenho tanto quanto possível individual de um modo tanto quanto possível original. Já o teatro chinês se distancia consciente e propositadamente de qualquer representação realista... Todos os eventos cênicos são simbólicos. (1985, p. 113).

Como citado por Rosenfeld, no teatro ocidental existe essa realidade, um tom natural que pode vir a ser original, embora a originalidade seja algo muito raro, pois muitas ideias foram exibidas no decorrer dos séculos. Outro fator, é o fato de todos os eventos cênicos são simbólicos, ou seja, os símbolos fazem parte da cultura teatral chinesa e oriental. Quanto a isso, Rosenfeld explica:

“É extraordinária a economia e a reserva do jogo “géstico”. Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível. “ (ROSENFELD, 1985, p. 114).

Os símbolos não estão somente ligados aos gestos. Eles podem estar presentes nas cores de um figurino, na maquiagem do ator, na barba, na máscara, etc.

Tanto em figurino, como na maquiagem, tem um significado, uma história para mostrar quem é a personagem. As cores aliadas à indumentária mostram quem são essas personagens. E os significados das cores mostram traços de personalidade, valores diferentes dos estabelecidos no ocidente. – O preto significa simplicidade, sinceridade, coragem e firmeza; o branco representa hipocrisia, irascibilidade, baixeza e perversidade. Desta forma, também os movimentos corporais têm intenções igualmente diferentes. – Para ilustrar o fato de que alguém está dormindo, ele não se deita mas senta-se, apoiando os dedos de uma das mãos na têmpora. – Os gestos do ator chinês diferem profundamente dos gestos do ator ocidental. Os gestos primários são efetuados com as mãos, que raramente ficam soltas, mas em geral se apresentam envoltas em longos punhos de seda apensos às mangas. Os gestos executados pelo ator com essas mangas são ricos de significação. Embora as expressões faciais não sejam em geral distintas das do tipo ocidental, são mais diversificadas e específicas. (GUINSBURG; COELHO.N.; CHAVES.C., 2006)

Foi dito anteriormente, que os símbolos não fazem parte só da cultura teatral chinesa, mas também de outras culturas orientais. Esses símbolos e gestos mudam de nação para nação. Rosenfeld cita um exemplo a respeito do assunto: “Tanto os teatros clássicos do Japão como da China e da Índia se distinguem pelo simbolismo

de gestos rigorosamente codificados, extremamente formalizados e lentos. ” (ROSENFELD, 1985, p. 113).

E falando em gestos, vamos refletir um pouco sobre o “*gestus*” de Bertolt Brecht entendendo o seu significado e como ele pode ser utilizado. O *gestus* era para Brecht, um tipo de linguagem que pode ser tanto escrita como mostrada na prática através de alguma ação realizada em cena; essa palavra *gestus* nos traz uma ideia de movimento, que pode ser com o corpo, com a fala e também pode ser lido. Por exemplo, em um texto pode estar escrito: “cortei-me escrevendo a carta para o Alfredo”, mas para que o gestual apareça com mais força podemos colocar assim: “quando estava escrevendo a carta para o Alfredo, me cortei”. Para entender o *gestus* em seu significado e essência, veremos o que Bolle queria passar através dessa teoria:

Falando de Gestus, não se pretende falar da gesticulação (Gestiku- lieren); não se trata de movimentos das mãos no intuito de frisar ou explicar a fala, mas sim de atitudes gerais. Uma linguagem é gestual (gestisch) quando se fundamenta no gestus, quando revela determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos” (ST 3: 281) O gestus, portanto, é signo de interação social. Assim, por exemplo, um homem que vende um peixe manifesta o gestus de vender; um homem redigindo seu testamento, uma mulher atraindo um homem, um policial batendo num homem, um homem pagando dez homens — em tudo isso está um gestus social (ST 4: 31). Outra característica do gestus é sua complexidade: seus elementos constitutivos podem ser gestos, expressões mímicas ou palavras, simultânea ou separadamente. (BOLLE, p.394, 1976)

O *gestus* não é simplesmente uma forma de linguagem, ele também tem a função social de mostrar a identidade de uma pessoa, dizer algo sobre quem ela é. Não é à toa que existe a linguagem corporal, que é a maneira de se comunicar através do seu corpo. Às vezes, essa linguagem pode ser feita quase de maneira inconsciente; um exemplo é quando uma pessoa conta uma mentira e sem perceber ela desvia o olhar, falando por meio do seu corpo que está mentindo. Mediante o *gestus* é possível realizar manipulações, pois de forma consciente o indivíduo pode dizer algo proposital através do *gestus*, porém sua intenção estaria em manipular quem estivesse sujeito a ser o seu alvo para fazer aquela pessoa pensar o que o manipulador gostaria que ela pensasse. Desse modo, muitos políticos enganam com seus discursos bonitos e *gestus* que demonstram sinceridade; embora a sua intenção esteja escondida. Por causa disso ditadores assumiram o poder e continuaram espalhando seus *gestus*, manipulando quem permitia e destruindo

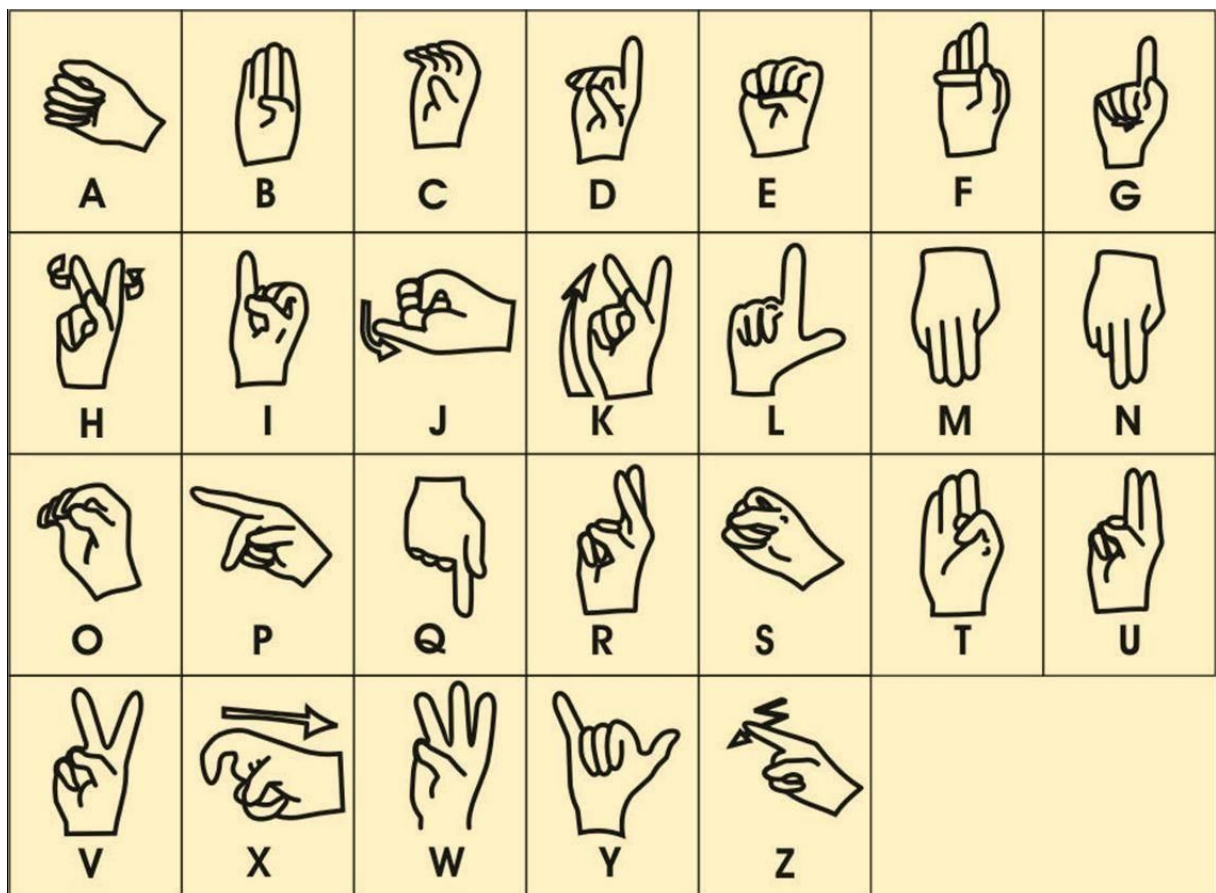
quem se opusesse. Há um exemplo de ditador dado por Brecht (no livro “*Escritos Sobre Teatro*”) que ficou na história e utilizava o *gestus*.

Seu nome é Adolf Hitler. Ele subiu ao poder em 1933 como Chanceler e, logo após, em 1934, como líder da Alemanha. Ele foi o principal instigador da Segunda Guerra Mundial e um dos maiores genocidas de toda a história. Ele era filiado ao partido nazista, que defendia a ideia de “purificação” da raça ariana, sendo contra a miscigenação. Hitler pregava ódio aos judeus e dessa forma matou muitos deles em campos de concentração, câmaras de gás, fuzilados etc. Hitler liderou a Alemanha de 1933 a 1945 e matou aproximadamente 6 milhões de judeus, bem como outros milhões de não judeus. Conforme Bolle (1976), Hitler teve aulas de declamação, expressão corporal e realizava a imitação de um herói na maneira de caminhar juntamente com um ar de superioridade. Através da interpretação de uma personagem, ele conseguia convencer as massas. Os seus *gestus*, que foram mostrados por Bolle, eram compostos por sua caminhada imponderada e o seu cruzar de braços de maneira impositiva.

Concluimos, de acordo com o Willi Bolle, que “uma das categorias da estética dominante é a da representação — uma exibição de representação política, ligada tradicionalmente a atributos como insígnias, hábitos, retórica, *gestus*. ” (BOLLE, 1976, p.397). E isso nos mostra que dentro dessa representação política existe um papel parecido com o de uma personagem.

Outra questão é que as pessoas que possuem surdez podem se comunicarem através do idioma libras, que é falado por meio de sinais que são reproduzidos pela expressão corporal e facial. A relação desse exemplo com o *gestus*, tem a ver com o fato de uma pessoa comunicar algo através do corpo. Vejamos logo abaixo uma figura que mostra o alfabeto de libras.

Figura 1: Língua de Sinais



(<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-criou-a-linguagem-de-sinais-para-surdos/>, 2011)

Brecht também fala em seus textos teóricos sobre o “gesto”, todavia ele não tem o mesmo significado que o *gestus*.

Quando Brecht, em seus textos teóricos, fala do gesto, este quase sempre aparece associado à fala. Pede gestos simples, porém sem grandes vinculações com a psicologia individual, para não afastar o ator do enfoque social, sempre condicionado pelo conhecimento científico de nossa era, como ele gostava de enfatizar. (RIZZO, 2004, pg. 50).

Segundo Eraldo Pêra Rizzo, (2004) o *gestus* social está ligado à personalidade da personagem, a sua maneira de ser; às suas relações sociais e à mímica. Ele diz que: “o conceito de *gestus* é mais abrangente e o gesto encontra-se incluído nele”. (p.51, 2004). De uma maneira geral, o *gestus* não pode ser vazio. Veja um exemplo que diferencia gesto de *gestus*. De repente você se encontra olhando para um desfile de soldados com bandeiras (isso é um gesto), então esses soldados passam marchando por cima de cadáveres (isso é um *gestus*). (RIZZO, 2004, p.52).

Quando conhecemos a Ópera de Pequim, ficamos cientes de uma estrutura que identifica o que ela é. Um dos elementos importantes que a compõe, são as personagens dela. Podemos chamar essas personagens, de personagens-tipo. E o que é uma personagem-tipo? A personagem-tipo é como a da *comédia dell'arte*, pois ela apresenta uma personalidade formada que define quem ela é. Além disso, os adereços tais como: figurino, cabelo, se usa ou não usa máscara, maquiagem, barba... serve para mostrar a aparência que essa personagem possui.

Cada uma das variadas peças da Ópera de Pequim apresenta, obrigatoriamente, quatro tipos de personagens fixos, onde cada um possui uma forma própria de apresentação. São eles: Sheng (papel masculino), Dan (papel feminino), Jing (cara pintada) e Chou (palhaço). Cada personagem, por sua vez, vem dotado de maquiagens, máscaras, roupas e cantos com significados próprios, relacionados a suas respectivas personalidades e perfis dentro de cada história. (SAKAMOTO, 2017)¹⁰

Como vimos anteriormente, temos quatro personagens-tipo na Ópera de Pequim. Cada uma delas carrega uma história e tem sua própria aparência. São personagens fixas, que devem ser interpretadas com muita técnica. Por isso o ator/atriz que representar alguma delas deve estar muito bem preparado, porque o teatro chinês é carregado de símbolos. Dando seguimento ao assunto, iremos abordar cada uma delas detalhadamente.

¹⁰<https://www.chinalinktrading.com/blog/opera-de-pequim/>

Começaremos pela personagem Sheng. Segundo descrito no portal Peking Opera, em *Os Papéis e a Apresentação*¹¹, o Sheng é a personagem masculina principal, que pode ser dividida em diversos subtipos. Por exemplo, ela pode ser o “*laosheng*”, que é uma personagem idosa, gentil e culta. Ela também pode ser um jovem que canta alto e estridente, que é o “*xiaosheng*”. E por último, ela pode ser o “*wusheng*”, um lutador de artes marciais que canta e faz acrobacias. Quanto a sua aparência, ele pode ou não ter barba, pode usar um figurino todo azul ou mais puxado para o vermelho, pode estar sem maquiagem ou com uma maquiagem simples. Tanto a sua maquiagem quanto a da personagem “*dan*” é descrita logo abaixo:

As máscaras dos papéis Dan e Sheng são consideradas, às vezes, como “maquiagem de embelezamento” (*junban*), sendo relativamente simples: primeiro, aplica-se uma camada branca de base oleosa; depois, um rouge rosa-pêssego, começando pelas sobrancelhas e, em seguida, pelas órbitas e bochechas; depois, tinta preta à base de água é usada para desenhar linhas grossas ao redor dos olhos e das sobrancelhas; finalmente, os lábios têm sua cor destacada. Todo o processo de elaboração da máscara dura menos de uma hora.

(<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a03> – *Maquiagem e Figurino*)

Figura 2: Sheng, personagem masculino da Ópera de Pequim



([Http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a03](http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a03), s.d.)

¹¹<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a01>

Figura 3: personagens da Ópera de Pequim



(Sina, 2018)

Outra personagem é: “*Dan*”. De acordo com o site Peking Opera, em *Papéis e Apresentação*, a personagem Dan possui originalmente cinco subtipos, que são: “*laodan*” como a mulher mais velha, “*wudan*” como a mulher marcial, “*daomadan*” como uma jovem guerreira, “*qingyi*” como uma mulher virtuosa e da elite; e por último a “*huadan*”, que é uma mulher esperta, vivida e solteira. É de costume ter duas personagens Dan, uma que faz a protagonista, uma jovem; e outra que representa um papel secundário de uma Dan mais velha. Sobre a aparência, segue logo abaixo algumas descrições sobre seu figurino.

A refinada coroa de “sete estrelas” é composta por três fileiras de sete pompons cada. Um par de plumas longas de faisão está preso à coroa. Durante a batalha, o balanço destas plumas dá ao personagem uma aura de majestade. A capa decorativa, chamada em chinês literalmente “xale de nuvem”, é usada ao redor do pescoço e apoiada nos ombros. Na Dinastia Qing (1644-1911), esta veste era utilizada por mulheres de todas as classes sociais, especialmente durante os feriados festivos ou casamentos. A armadura “consistente”, geralmente adornada com bandeiras, indica que o personagem está armado e pronto para o combate. Ela pode ser usada por ambos os personagens, masculino ou feminino. A armadura menos elaborada é usada pelos guerreiros durante cerimônias e outros eventos sociais. (<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a03>, s.d.)

Figura 4: Dan, personagem feminina da Ópera de Pequim



(<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a03>, s.d.)

Abordaremos a personagem “Jing”. De acordo com a fonte eletrônica Peking Opera, a personagem Jing representa um papel masculino, que é conhecido como “cara pintada”. Ele pode representar papéis primários ou secundários, dependendo do repertório. Ele é uma personagem forte, de voz vigorosa, que exagera nos gestos e pode ser conhecido pela sua força física ou intelectual. Nesse papel pode haver quinze padrões faciais básicos e mais de mil variações específicas. Na questão da aparência, ele normalmente apresenta uma barba longa que pode ser preta (representando a meia idade), ou branca ou cinza, que representa uma idade mais avançada. Ele pode usar máscara (que revela como é sua personalidade) ou maquiagem, figurino com diversas cores e bastante impactante visualmente. Se a cor do figurino for vermelha, significa que ele é uma personagem da nobreza. E se ele estiver usando botas de solado grosso, quer dizer que ele possui *status*. O casaco aberto com desenho de dragão significa um oficial militar, e um chapéu quadrado com duas abas indica um funcionário público.

Figura 5: Jing, personagem masculino da Ópera de Pequim



(<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a03>, s.d.)

E como a quarta e última personagem-tipo, temos o “Chou”. De acordo com a fonte Peking Opera (acessado no dia 16/05/19 em *Os Papéis e a Apresentação*), a personagem Chou também é masculina. Ele atua como palhaço e seus papéis normalmente são secundários. Ele é considerado o menor papel na Ópera de Pequim. Seus subtipos são: “*wenchou*”, que ocupa uma função civil, também como comerciante e carcereiro; e “*wuchou*”, que é um lutador marcial menor. As características predominantes em uma personagem Chou são o fato de ela ser divertida, simpática e um pouco tola; seus trajes variam entre simples para personagens de menor status, e bem elaborados para personagens de status elevado. A maquiagem do Chou mostra que ele é um clown, pois é pintado no rosto do ator uma mancha branca que o identifica como palhaço.

Figura 6: Chou, personagem masculino da Ópera de Pequim



(<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a03>, s.d.)

Assim, observamos detalhadamente a estrutura da Ópera de Pequim, os elementos simbólicos existentes neste estilo, o gestus e as personagens-tipo.

Através de tudo o que vimos, ficou claro que a ópera chinesa tem uma longa tradição que foi construída através de séculos de história, ou seja, ela tem sua própria identidade.

4 O CONTATO DE BRECHT COM MEI LANFANG

Segundo a afirmação de Huang Zoulin no artigo *Brecht e o Estranhamento no Teatro Chinês*, foi em 1935 que Bertolt Brecht junto com o diretor teatral Tairov¹² e do cineasta Eisenstein¹³ presenciou pela primeira vez a interpretação do ator chinês Mei Lanfang¹⁴, quando este atuava nas peças *Kuei - feitsui – chiu (A Beleza Bebêda)* e *Da yusha jia (A Vingança do Pescador)*. Segundo o site china opera¹⁵, *A Beleza Bebêda* é uma peça romântica que conta a história de Yang Yuhuan, uma consorte do príncipe Shou, filho do imperador Tang Minghuang, que descobre sua beleza e se torna uma sacerdotisa taoísta e que posteriormente chega ao palácio para se tornar a concubina imperial de maior nível e favorita dentre outras três mil. Quando Mei Lanfang apresenta essa peça em 1930 nos Estados Unidos, ele ganha excelentes críticas por sua perfeita representação da concubina Yang. A outra peça intitulada *A Vingança do Pescador*, que de acordo com o site wikipedia¹⁶, conta a história de um pobre pescador e sua filha que buscam a vingança por causa dos impostos exigidos pelo cobrador. Ele, envia seus coletores de impostos para cobrar a família, porém o pescador se recusa a pagar pois o rio secou e não há mais peixes para serem taxados. Então o pescador é chicoteado pelo cobrador, e ele e sua filha

¹²Tairov, ou Alexander Yakovlevich Tairov, foi um diretor, produtor e fundador russo do teatro Kamerny, em Moscou. Sua visão de estética teatral, era antirrealista e foi ele quem ajudou a desenvolver o cenário “construtivista”. Os atores de Tairov eram submetidos a grandes intensidades de treinamentos corporais, através da dança, canto, acrobacia e precisão rítmica de movimento. (Encyclopedia Britannica, s.d.)

¹³ Eisenstein, ou como seu nome original, Sergey Eisenstein; foi um diretor russo de filmes, que com a eclosão da Revolução Russa (1917) se alistou no “exército vermelho” e produzia entretenimento para as tropas. Ele foi influenciado pelo Kabuki, do teatro japonês. Ele buscava causar um “impacto” psicológico através do uso de imagens e enviar uma mensagem aos seus espectadores. (Encyclopedia Britannica, s.d.)

¹⁴ Mei Lanfang (1894 – 1961), foi um ator, cantor e dançarino chinês popular, que fazia parte da Ópera de Pequim, onde obteve destaque interpretando o papel de “Dan”. Alguns de seus papeis de destaque foram nas peças: “*Ponte Quebrada*”, “*Flores Daiyu Buries*”, “*Adeus Minha Concubina*” e “*Concubina Fica Bêbada*”. (<https://www.britannica.com/biography/Mei-Lanfang>, s.d.)

¹⁵ <http://www.chinaopera.net/english/Chinese-Opera-Artist/Peking-Opera-Mei-Lanfang-Drunken-Beauty-Qingyi.html>

¹⁶ https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Qing_Ding_Pearl

decidem entrar sorrateiramente na residência dele, sua filha se passa por nobre, e lá os dois cometem uma chacina.

Mei Lanfang, segundo Berthold (1972), foi um ator chinês muito conhecido por interpretar personagens femininas na Ópera de Pequim, pois ele se destacava em alcançar com perfeição os movimentos suaves e delicados de uma mulher, algo que na época era um desafio para os atores. Houve um período na China, em que até os papéis femininos eram interpretados pelos homens, afinal era inconveniente para as mulheres estarem no palco juntamente com eles. Além de que não havia muito interesse do público chinês em ver mulheres interpretando personagens femininas pelo fato de preferirem o trabalho convencionado de um ator interpretando uma mulher. De acordo com Berthold, era um privilégio para os homens interpretarem mulheres, pelo simples fato de ser visto o resultado de anos de treinamento rigoroso; tal fato era mais interessante do que ver mulheres em cena, atuando personagens femininas com suas condições naturais.

Durante o domínio mongol, as atrizes foram admitidas para o palco, porém após o decreto do líder mongol Kublai Khan, em 1263, as atrizes foram rebaixadas ao nível de cortesãs o que dificultou a prática teatral feminina. Em uma das interpretações, a atuação de Mei Lanfang chamou a atenção de Bertolt Brecht, que estava em Moscou, naquele período, por ter sido exilado de seu país de origem. No dia seguinte, após Brecht ter chegado em Moscou, ele assistiu pela primeira vez uma apresentação fechada para diretores de teatro e atores de Moscou. De acordo com Brecht (2014) foi durante essa apresentação, que ele teve seu primeiro contato com o ator chinês Mei Lanfang; depois disso, ele viu o ator em mais uma apresentação, o que foi suficiente para Brecht realizar diversas anotações que lhe conduziram em seu caminho para a teoria do teatro épico. (p. 162, 2004)

Um ponto importante para se analisar, é o contexto histórico da época. No ano de 1935, a Alemanha era liderada por Hitler, que tinha como objetivo reestruturar o país, o primeiro objetivo já tinha sido conquistado quando ele subiu ao poder e o segundo passo seria conquistar novos territórios. Através do cenário da Segunda Guerra Mundial, Hitler colocaria seu país em risco e a vida de milhões de pessoas que foram afetadas pela guerra; um evento sangüinário que resultou na morte em massa de judeus, deficientes, soldados, estrangeiros e todos que se opusessem ao governo nazista. O pensamento nazista inflamou toda a Alemanha naquele período e, logo que Hitler foi eleito em 1933, Bertolt Brecht exila-se em

outros países da Europa, o que o levou a Alemanha Oriental, onde permaneceu até sua morte (RODRIGUES, 1971, p.193). Foi em decorrência desse exílio que Brecht teve seu primeiro contato com o teatro chinês e conheceu o ator Mei Lanfang.

Analisando, é possível identificar que há diferenças e semelhanças quando se trata do assunto “estranhamento”. E quais seriam essas diferenças entre as culturas, oriental e ocidental? É importante pensar no período de dominação mongol, na China. Ele foi fundamental para influenciar o norte da China, e um pouco do sul.

O portal Viaje a China¹⁷, afirma que houve diversos confrontos nas fronteiras do norte da China, fazendo com que o teatro do Norte, chamado *Zaju*, que conseqüentemente desenvolvesse obtivesse uma “energia” mais militarizada em suas peças; movimentos rigorosos e intensos de um soldado pronto para atacar ou para se defender. Apesar do *Zaju* ser um estilo influenciado pelos embates, suas peças também atingiam tons de comédia; pois poderiam ser peças curtas, esquetes cômicas sobre romance ou deboche do governo, haviam bobos, palhaços, acrobatas e poderiam fazer o uso de maquiagem.

Conforme cita Collaço (2013), o declínio do *Zaju* começou durante o início da Dinastia Ming. Houve um dramaturgo chamado XuWei que tentou mudar o estilo do *Zaju*, fazendo uma mistura entre o *Zaju* (Drama do Norte) e o *Nanxi* (*Drama do Sul*), o que não ganhou destaque no povo local. Após a queda da Dinastia Ming, o *Zaju* continua apenas como literatura e não mais como teatro. Após o declínio do *Zaju*, muitas tradições musicais surgem; como por exemplo o *Haiyan Qiang*, que nasceu no porto de Haiyan. Suas melodias eram suaves, seus instrumentos eram de percussão e haviam quatro personagens tipo. Outro exemplo que podemos citar é o *Kunqu*. Esse estilo musical não surge apenas do *Zaju*, mas também de muitos outros, como: *Haiyan Qiang*, *Yiyan Qiang* e a música local. Sua melodia era lenta, havia pouca movimentação cênica, era delicado, refinado, melancólico e seu texto tinha uma linguagem grandiosa, com muitas alusões literárias.

Enquanto isso o Norte da China esbanjava energia e golpes de “Kung Fu”, tendo em vista que essa parte da China não foi assolada por guerras e invasões, devido fato de suas fronteiras não serem a porta de entrada para os seus inimigos. Durante um tempo de passividade no sul da China, podemos perceber um estilo teatral mais suave, que, todavia, sofreu influências de outros povos, como os

¹⁷ <https://www.viaje-a-china.com/cultura/dinastia-yuan.htm>

vietnamitas, os indianos, e todos aqueles que faziam fronteira com o sul da China. O drama do Sul era chamado de Nanxi; os textos deste drama eram mais longos, com tramas complexas. Além disso, haviam também comédias românticas.

Figura 7: Mapa da China, que mostra toda a sua extensão, e fronteiras invadidas pelos mongóis, na extensão da fronteira entre a China e a Mongólia, e que posteriormente alcançaria o Sul da China.



(<https://trabalhandonoexterior.com.br/mapa-da-china-regioes-da-china/>, s.d.)

Figura 8: Mei Lanfang interpreta a concubina imperial Yang Yuhuan em seu episódio de assinatura "*Drunken Beauty*" (*Beleza Bêbada*) na década de 1950.



(<http://www.cctv.com/english/special/meilanfang/20081031/106352.shtml>, s.d.)

Sabemos que Brecht afirmou não ter sido influenciado pelo teatro chinês, e que o efeito de estranhamento foi desenvolvido, no teatro alemão, de maneira independente (BRECHT et al, 1961). Entretanto não devemos negar que esta arte oriental contribuiu para alimentar as ideias desse encenador ocidental. Podemos dizer que o desafio maior foi trazer essa arte dramática da cultura asiática para o meio do teatro ocidental; pois devido à cultura na qual se vive no ocidente (especificamente o teatro falado), é mais dificultosa a tarefa de trazer algo que o povo ocidental não está habituado, e não tem o costume, como o de frequentar peças desse estilo, ou seja, relativo à Ópera de Pequim ou outras peças ligadas à cultura asiática.

Por outro lado, existem também outros artistas teatrais que se identificam com essa linguagem “estranhada” de Brecht; como: Gordon Craig¹⁸. E de que forma

¹⁸ Edward Gordon Craig (1872 – 1966), filho da atriz Ellen Terry, foi um ator, diretor e teórico inglês muito importante para o teatro do século XX. “Suas produções foram marcadas pela simplicidade e unidade de conceito, com a ênfase sendo colocada no movimento dos atores e da luz.” Foi ele o

Gordon Craig estaria ligado a essa linguagem estranhada de Bertolt Brecht? A resposta é o público. Craig queria, de acordo com Ribeiro (2011), que o público assistisse ao espetáculo de maneira desapaixonada e lúdica (2011), evitando o processo de identificação com a personagem que o ator interpreta. E o ator funciona também como parte dessa resposta, pois Craig cita que o ator não deve “se perder” em meio a suas emoções e ser levado pelos impulsos para realizar alguma ação de modo “hipnótico”. Craig dizia, de acordo com Ribeiro (2011) que o teatro deveria provocar uma elevação espiritual, como uma obra de arte perfeita. Ele desenvolveu o conceito da supermarionete junto aos atores, uma busca por uma forma que ia além do corpo humano; movimentos super-humano. Conforme afirma Ribeiro (2011), com a supermarionete ele queria mostrar um ser transcendente que representasse além da vida. Craig tinha em mente a ideia de buscar através da supermarionete um ator com um corpo vazio de emoções e vaidades que pode ser facilmente comandado pelo diretor, pois ele detestava atores estrelas que queriam sempre brilhar em cena e não aceitar opiniões.

Craig era um diretor que gostava de ter controle, assim esse ator supermarionete poderia ser controlado para ser colocado em sua “tela de pintura” teatral, ou seja, no palco. Além disso, ele treinava seus atores com muitos exercícios que exigiam bastante preparo físico; o que nos leva a crer que a postura de um ator craiguiano em cena, como uma figura não-humana, traz o efeito do estranhamento de Brecht pelo fato de não haver identificação com o público. E assim como Brecht, Craig queria no palco um ator consciente.

De acordo com Ribeiro (2011), um ator deve estar consciente de que está atento a sua atuação e que é capaz de avaliar a sua própria criação.

Brecht e Craig propuseram, apesar de separados por circunstâncias culturais e históricas distintas, abordagens sobre o processo criativo do ator que possuem intrigantes afinidades. Ambos expressaram a necessidade de um ator consciente e maestro das técnicas e habilidades específicas a seu ofício. Mas ao mesmo tempo um ator atento à eficácia da aplicação de suas maestrias durante sua atuação. Um ator artista que cria e é também capaz de simultaneamente avaliar sua criação e seus efeitos. (RIBEIRO, 2011, p.61)

Vale lembrar que Bertolt Brecht não foi o criador da técnica de distanciamento, como citamos no capítulo anterior, nem o único a utilizá-la pois como vimos no exemplo precedente, haviam outros encenadores ocidentais que usaram esse efeito por algum motivo, ou com alguma finalidade. Veremos de uma forma mais detalhada exemplos como Erwin Piscator e Meyerhold.

Discorreremos sobre o encenador alemão Erwin Piscator (1893 – 1966). Piscator foi um dos grandes renovadores da estética teatral na Alemanha, que deixou duas obras para o estudo da estética teatral. A primeira delas, conforme afirma Vasques (2007), é *Das Politische Theater (Teatro Político)* (1929), e a segunda é *Schriften* (1968). Nesse parágrafo é necessário descobrir, qual a semelhança de Piscator com o Brecht. É possível observar que Erwin Piscator tinha um interesse no teatro político, caminho que o aproxima de Bertolt Brecht. Conforme Vasques (2007), Piscator foi comunista, assim como Brecht; ele também queria construir cidadãos críticos e posicionados politicamente através da sua arte, com a pretensão de transformar a sociedade.

Piscator também foi adepto do teatro épico, de acordo com Vasques (2007), e teve como sua primeira peça épica *Fahnen (Bandeiras)*, em maio de 1924 apresentada no Volksbühne, em Berlim. E nessa apresentação ele utiliza recursos inovadores, como plataformas, montagens, quadros laterais, projeções de fotografias, legendas comentando essas projeções etc. Piscator queria combater as injustiças através do teatro; ele fazia do palco a sua tribuna, pois era esse o seu foco e não estava interessado em entreter os burgueses, mas em combatê-los e enfrentar tudo o que se opusesse à sua posição política. Piscator, soube colocar em cena elementos que trouxessem distanciamento. Dentre eles:

1. Palco e plateia não seriam separados; 2. A ação estaria rodeada pelos espectadores em três frentes; 3. A ação seria concebida em profundidade e percebida e assimilada pelos espectadores, axonometricamente, de cima e pelo lado; 4. Não haveria pano de boca, ribalta ou fosso de orquestra (para não separar cena-espectadores); 5. A plateia seria iluminada por fontes naturais; 6. Os camarins estariam ligados diretamente às zonas de ação. (VASQUES, 2007, p.10)

Quando falamos de palco, logo vem a imagem de um palco italiano em nossas mentes, pois esse tipo de palco é o mais comum no teatro ocidental; porém, Piscator fala na citação que o palco não é separado da plateia, algo incomum porque o italiano é separado.

Aqui ele está falando de um palco no mesmo nível da plateia, sendo possível maior aproximação da cena e da plateia que poderiam ser tocados apenas ao esticar do braço. Desta forma acaba quebrando a ilusão de que o espectador está vendo através de uma “tela”, aproximando-o. Sabemos que Brecht fez uso do palco italiano, porém Piscator aproveitou melhor e foi além de Brecht nesse quesito.

O segundo elemento é “a ação estaria rodeada pelos espectadores em três frentes”. Nesse caso, podemos imaginar o espectador em um círculo e os atores no centro desse círculo, em um palco de arena. Desse modo, não há como sustentar o ilusionismo da cena.

Terceira questão, “a ação seria concebida em profundidade e percebida e assimilada pelos espectadores, axonometricamente, de cima e pelo lado”. Aqui é dito justamente o que acabamos de ver no item anterior sobre o espectador ver a cena de diversos ângulos, o que nos mostra também que os espectadores irão assimilar a ação realizada pelos atores, com profundidade; ou seja, com consciência, e percebendo a sua profundidade (pensando/analizando).

Quarto, “não haveria pano de boca, ribalta ou fosso de orquestra (para não separar os espectadores)”. Esses itens estão ligados ao primeiro, ou seja, sobre o palco não ser separado do espectador, pois Piscator não quer que se esconda os atores e nem que os tire de cena.

Quinto item, “a plateia seria iluminada por fontes naturais”. Esse item fala sobre a iluminação, um componente que pode tanto trazer a ilusão, como tirá-la. A função da luz para Piscator, era mostrar tudo em cena de forma clara e sem fazer com que o público transformasse a ficção em uma cena real, usando desse modo a luz natural.

Sexto e último item, “os camarins estariam ligados diretamente às zonas de ação”. Entendemos que os camarins são algo particular do ator, utilizados antes de entrar em cena, ali o ator se prepara, veste seu figurino, revisa suas falas, se alonga etc., porém, o que Piscator propôs, foi que os atores fizessem tudo o que fazem no camarim, em frente ao espectador o que também “quebra” com a ilusão teatral.

Outro exemplo de encenador que se utiliza do estranhamento é Meyerhold¹⁹. Ele era um ator e encenador russo, que trabalhou ao lado de Konstantin Constantin

¹⁹ Vsevolod Yemilyevich Meyerhold (1874 – 1940), ele foi um produtor teatral, diretor e ator russo. Ele estudou na Escola Dramática de Filarmônica de Moscou e foi cofundador do TAM (Teatro de Arte de

Stanislavski²⁰ no Teatro de Arte de Moscou (TAM). Após algumas desavenças com o Stanislavski, Meyerhold saiu do TAM e fundou sua própria cia, a Companhia de Artistas Dramáticos Russos. Os desentendimentos entre esses dois grandes encenadores, se deu por conta de suas divergentes visões a respeito do teatro, pois o Meyerhold pensava em uma ação que fosse realizada de fora para dentro (que começa com um movimento físico e termina com a reação daquele movimento no interior do ator), enquanto o Stanislavski pensava em uma ação que fosse realizada de dentro para fora (VALLIN, 1999/2008); isso gerou o fim dessa dupla, com estéticas diferentes que fizeram com que cada um seguisse um caminho sozinho. Meyerhold assim como o Piscator, mais tarde se filiou ao Partido Comunista (devido à Revolução Russa), sendo perseguido e morto por causa da ditadura de Stalin, em 1940 em Moscou. O que buscamos entender é em que Meyerhold tem semelhança com Brecht?

Primeiro fato é que Meyerhold tinha um interesse bem forte não só pela política. Pela relação entre teatro e a política. Ele falava de arte e sociedade; foi rejeitado e excluído da história teatral russa por alguns anos, devido ao domínio stalinista que assolava o país naquele período; e que assassinou Meyerhold fuzilado. O teatro de Meyerhold não apoiava a ditadura stalinista e por isso ele foi perseguido, assim como Brecht que, durante o período nazista, foi exilado de seu próprio país, sendo forçado a não parar em nenhum lugar para não ser capturado. Esse teatro meyerholdiano, não descrevia a realidade, porém a confrontava (CARREIRA, p.3, 2007).

O segundo fator, semelhante a Brecht, teve a ver com a atuação. Os atores de Meyerhold eram treinados com a mimese (imitação), por causa disso eles focavam mais nas ações. Ele também acreditava em um público consciente que não se esqueceria em nenhum momento que estaria assistindo a atores interpretando, e que os atores também não se esqueceriam em nenhum momento que estariam sendo observados pela plateia (CARREIRA, p.5, 2007). Assim como Meyerhold,

Moscou). Meyerhold foi o criador da “biomecânica” e também foi ativo no meio político. (<https://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Yemilyevich-Meyerhold>, s.d.)

²⁰Konstantin Stanislavski, nasceu na Rússia e se tornou ator, diretor, produtor e fundador do TAM (Teatro de Arte de Moscou). Foi o primeiro diretor de teatro a desenvolver um método de treinamento para atores, que pesquisava a psicologia da personagem.

Brecht dizia que era muito importante o ator manter sua consciência do início ao fim do espetáculo, sem se identificar-se com a personagem e sem deixar de representá-la.

Devemos entrar na personagem, e com essa espécie de disfarce assumimos as características positivas e negativas de determinado indivíduo, mas, ao mesmo tempo não devemos nos esquecer de nós mesmos. O ator não tem o direito de entrar no papel até o ponto de se esquecer de si mesmo. Precisamente nisso consiste o segredo, no fato de que não se perca de vista a nós mesmos como portadores de uma determinada concepção de mundo, porque frente a cada personagem devemos assumir a posição de quem acusa ou o defende. (CARREIRA, p.11, 2007)

Meyerhold não aboliu ou proibiu qualquer demonstração de sentimento. Ele simplesmente dizia que o ator não podia ser dominado por uma “enxurrada” de sentimentos, porque com isso ele acabaria perdendo sua consciência do “eu ator”. Ele revolucionou o teatro em sua época, por aplicar uma linguagem distanciada na encenação, e não apenas no texto. (CARREIRA, p.13, 2007).

Como observamos, diversos encenadores incluíram, de algum modo, a técnica de distanciamento, pelo fato desta contribuir para um trabalho consciente dos atores e da plateia. É interessante pensar como Brecht viu aquelas apresentações da Ópera de Pequim, em 1935. De acordo com Zuolin (1982). Certamente as apresentações de Mei Lanfang, chamaram muito a atenção de Brecht. Ele percebe que o ator chinês faz uma auto-observação enquanto atua, o que representa um auto distanciamento. Embora Brecht não fosse familiarizado com o simbolismo presente no teatro chinês, pois Zuolin afirma que Brecht comete um pequeno erro na contagem do número de bandeiras presente na roupa do general que aparecia na peça (1982) ele percebe o uso do simbolismo na atuação. Ele também nota que o teatro chinês faz uso da técnica de estranhamento entre o ator e sua personagem e quebra da quarta parede. Assim como Brecht, a Ópera de Pequim não rejeita a expressão das emoções, exibindo-as através de pequenas ações; o ator chinês não entra em um estado de transe, nem se metamorfoseia com sua personagem. Outro ponto que podemos aproximar Brecht do teatro chinês são os gestos eurrítmicos que podem ser entendidos como séries de convenções, ou seja, são ações planejadas. Veja o que Zoulin afirma sobre isso:

Estes numerosos gestos eurrítmicos tornam possível para o teatro tradicional chinês atravessar a plateia num caminho claro e intenso sejam quais forem as ideias e sentimentos que deseja representar. Isto coincide com as ideias brechtianas de que todas as ideias devem ser reveladas numa forma aberta, ou seja, devem ser transformadas em ações. (ZUOLIN, 1982, p. 7)

Brecht viu todas essas semelhanças com seu pensamento sobre o estranhamento e sua utilização no teatro, como é possível ver através do artigo “*O Estranhamento nos Atores Chineses*”. Podemos notar que essa experiência nutriu a mente de Brecht e lhe trouxe ótimas possibilidades para desenvolver suas teorias.

5 A INFLUÊNCIA DA ÓPERA DE PEQUIM NO CONCEITO DE EFEITO DE DISTANCIAMENTO

Para entendermos se houve influência por parte da Ópera de Pequim sobre o conceito de efeito de distanciamento de Brecht, primeiro é preciso lembrar o que é o conceito de efeito de distanciamento. Conforme cita Rizzo (2011), para Brecht, distanciar algo ou alguma coisa é tornar estranho aquilo que é normal. Por exemplo: é normal uma pessoa andar na rua com um par de calçados nos pés; mas se alguém estiver andando pela rua descalço, pode ser visto de uma forma estranha. O estranhamento é utilizado para criar consciência sobre situações que vivenciamos com frequência, ao ponto de reproduzi-las de forma automática; ou conceitos culturais que nos são ensinados desde a infância e que ao estranharmos, acabamos analisando-os de maneira diferente. Segundo Rodrigues (1971), Brecht tinha uma visão política de como tornar as pessoas agentes transformadores que ao passarem pelo efeito do estranhamento, se tornam cidadãos analíticos e críticos que mudam o meio em que vivem.

A via que Brecht utilizava era o teatro, e quando ele usa a técnica do distanciamento no palco, descobrimos que o seu objetivo é tornar viva a consciência do ator e da plateia; é fazer com que surja curiosidade e admiração nos espectadores, e também que aquela experiência teatral transforme aquele que assiste para que este tome a atitude de transformar o ambiente em que vive. Para que o seu objetivo seja conquistado, Brecht precisa utilizar a sua principal ferramenta, que é o ator. E para que o estranhamento aconteça o ator deve se distanciar de si mesmo, ou seja, da personagem que foi criada por ele para que esta seja analisada e criticada. E através da atuação do artista, é possível produzir no espectador o efeito do estranhamento para que ele, da mesma forma que o ator, analise e critique o que vê no palco.

E quais são os outros caminhos para Brecht conseguir esse efeito? Existem diversos exercícios para os atores realizarem e é através deles que se consegue o efeito de estranhamento. Além dos exercícios, se pode utilizar recursos cenográficos que vão ajudar durante o espetáculo, como: a iluminação, a música, as coxias, os figurinos, maquiagens, etc. Para os exercícios, Brecht citou os três que ele considera os mais importantes. “1. A transposição para a terceira pessoa; 2. A transposição

para o passado; 3. A verbalização de rubricas e comentários. “ (KOUDELA, 1991, p.112).

Além desses três exercícios práticos, há outros que foram citados anteriormente (capítulo dois). Quanto aos recursos cenográficos, existem muitas possibilidades para o cenógrafo modificar e que vai ajudar a se chegar no efeito-v. Por exemplo, o palco pode estar totalmente “aberto”, mostrando todos os esconderijos nos quais os atores ficam antes de entrarem em cena, incluindo camarim, coxias abertas para mostrar os atores que esperam para entrar em cena.

Já que introduzimos Brecht e discorreremos sobre o conceito de efeito de distanciamento, é preciso entender mais a fundo como funciona a Ópera de Pequim e sua estrutura. Primeiro é preciso entender o que é a Ópera de Pequim. Ela é um espetáculo do teatro chinês que possui uma longa tradição.

A Ópera de Pequim tem apenas 200 anos de história. Existiam, anteriormente, outros gêneros das óperas chinesas, como a Ópera Kun, datados desde o século XIV. Diz-se que a Ópera de Pequim teve sua origem em 1790, quando quatro companhias de óperas da Província de Anhui foram apresentar-se em Pequim, por ocasião do 80º aniversário do Imperador Qian Long. (<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a01>)

A Ópera de Pequim é uma combinação de música, canto, atuação e acrobacias. Ela nunca foi considerada uma forma de arte para um tipo específico de público, sendo então apreciada tanto pelo povo comum como pela corte imperial. Dessa forma, ela atraiu pessoas de diversas classes. Inicialmente, somente artistas masculinos eram autorizados a atuarem. As mulheres começaram a atuar a partir de 1870, mesmo assim os artistas masculinos ainda eram os mais populares. Depois de 1860, a Ópera de Pequim passou a ser aderida por todos os lados da China. E ao final do século XIX, era a mais aclamada da China.

E onde eram apresentados os espetáculos da Ópera de Pequim? Originalmente as peças eram apresentadas no “xiyuanzi” (jardim de teatro). Os espectadores se sentavam em bancos, um de frente para o outro; e eles podiam consumir chá no local, por isso o lugar pode ser chamado também de “casa de chá”. As apresentações funcionavam como uma forma de entretenimento para quem visitasse o local. O espaço era coberto, possuía mesas e bancos e o palco ficava na frente das mesas. As apresentações poderiam durar até 12 horas. Logo abaixo se pode ver uma imagem do teatro mais antigo da China.

Figura 9: Teatro Zhengyici, em Pequim na China.



(<http://zyzixun.net/image-download/3896132.html>, s.d.)

No decorrer dos anos, os assentos do teatro foram posicionados de frente para o palco. Até o ano de 1931, o público se distribuía da seguinte forma: homens na plateia e mulheres nas galerias ou balcões do teatro. De 1911 a 1949, os palcos chineses sofreram mudanças, passando a parecer mais “ocidentalizados”.

Sabemos como é a estrutura de um teatro chinês. O próximo passo é saber um pouco mais sobre sua dramaturgia. As peças clássicas são difíceis de serem representadas em cena, pelo fato de serem muito longas; pois elas têm um grande número de atos e seriam necessários anos para ensaiá-las ou até dias para apenas uma apresentação. Um exemplo de peça é a *Sheng Ping Bao Fa* (*Precioso barco da paz exaltada*), que conta a história de um monge e seus três companheiros de viagem que vão para a Índia em busca de escrituras budistas. Essa peça foi adaptada a partir do conto *Viagem ao oeste*, um dos quatro romances clássicos da literatura chinesa, que é composto por 240 atos.

Ao passar dos anos as peças foram reduzidas e ficou sendo considerada uma peça de sucesso a que tivesse de um a dois atos. Existem duas classificações para as peças da Ópera de Pequim, uma é chamada de “peças civis” (*Wenxi*), e outra é chamada de “peças marciais” (*Wuxi*). As peças civis têm foco nas relações entre personagens e contam histórias de amor e intrigas. A personagem-tipo que

fica em destaque nessas peças é a Dan, a personagem feminina. Uma das peças civis mais famosas é *“Adeus Minha Concubina”*, que descreve os últimos momentos de um senhor de terras e de sua concubina favorita. As peças marciais são em geral focadas em acrobacias e artes marciais, e suas personagens de destaque são: Sheng (masculino), Chou (palhaço) e Jing (cara pintada). Uma das peças que é possível mostrar como exemplo se chama *“Encruzilhada”*, que encena uma luta entre duas personagens que estão no escuro.

Quanto à cenografia, é algo minimalista. Geralmente se coloca em cena uma mesa e duas cadeiras, que podem servir para uso comum ou podem ser mais do que uma mesa com cadeiras, dependendo de como a cena é construída. Nas peças modernas é colocada uma cortina pintada no fundo do palco, para mostrar o lugar em que as personagens estão. Além da cenografia, os atores e atrizes utilizam objetos de cena e instrumentos musicais, e os objetos podem ser tanto concretos quanto abstratos. O repertório simbólico que existe no teatro chinês, e especialmente na Ópera de Pequim, são diversos. Por exemplo, uma mesa pode ser uma cama, uma ponte, uma muralha ou até mesmo uma nuvem. Além disso, os atores aproveitam o uso da pantomima para inventar objetos imaginários criando histórias complexas e ricas em detalhes.

Discorrendo sobre a música da Ópera de Pequim, encontramos um diferencial em relação às óperas ocidentais. O diferencial é que as composições musicais têm por base um conjunto de músicas tradicionais, além disso a orquestra de uma ópera ocidental normalmente fica no fosso, enquanto que na Ópera de Pequim a orquestra fica nos bastidores, fora do alcance da vista do público. Um dos instrumentos utilizados chama-se “Xipi”, ele é usado para expressar um estado de espírito animado, felicidade, raiva ou inquietação. Outro instrumento utilizado é chamado de “Erhuang”, e ele é desfrutado para expressar um humor mais suave, um sentimento de perda, uma reflexão profunda, tristeza ou melancolia. Além do xipi e do erhuang, existem diversos instrumentos que fazem parte da formação da orquestra, e dentro dela há dois grupos. Um grupo que é chamado de banda civil acompanha o canto com instrumentos como: jinghu (predominante), yueqin e pipa (alaúde). O outro grupo, chamado de marcial, serve para acompanhar os movimentos de lutas com instrumentos de percussão, como: tambor (predominante),

cepo, matraca, gongo e o prato. Veja logo abaixo algumas ilustrações dos instrumentos²¹.

Figura 10:



Figura 11:



Figura 12:



Figura 13:



Figura 14:

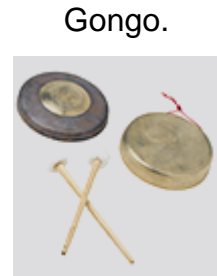


Figura 15:

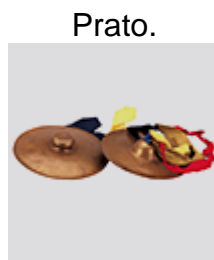
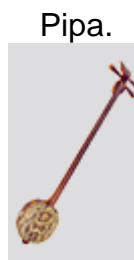


Figura 16:



Figura 17:



Ainda comentando sobre a atuação, apresenta-se um dos atores que mais obteve destaque na Ópera de Pequim, o ator chinês Mei Lanfang (1894 – 1961). Ele era conhecido por sua interpretação da personagem Dan e o que mais impressionava eram seus gestos delicados e femininos que compunham a personagem. Foi através desse ator que Bertolt Brecht conheceu o teatro chinês pela primeira vez, em 1935, período em que se encontrava exilado da Alemanha devido à subida de Hitler ao poder. Segundo Brecht, foi durante sua estada em Moscou, na primavera de 1935, que ele teve seu primeiro contato com o ator chinês da Ópera de Pequim, Mei Lanfang. Assim que o viu interpretando a personagem Dan no espetáculo *Da yusha jia* (*A Vingança do pescador*), sua mente foi alimentada pelo conteúdo e ele ficou impressionado com a maneira com que Mei Lanfang atuava. Então Brecht escreveu um artigo chamado “*O Efeito de Distanciamento nos*

²¹ Fonte coletiva das figuras ilustradas, no site: <http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html#a01>

Atores Chineses”, sobre o ator Mei Lanfang, após sua viagem a Nova York, no outono daquele ano. O texto mostra também um dos primeiros usos do efeito-v, distanciamento ou estranhamento. De acordo com Brecht (2014), e antes dele ir para Moscou, escreveu “*Teatro para Prazer e Teatro para Instrução*”, que aborda o assunto “efeito de distanciamento”, e que ele já vinha desenvolvendo anteriormente, ou seja, ele já vinha trabalhando no efeito-v e quando ele viu o Mei Lanfang atuar, essa ideia tomou uma maior proporção. Quando nos perguntamos por que a ideia do estranhamento tomou maior proporção, a resposta rapidamente nos mostra que o teatro chinês utiliza o mesmo efeito que Brecht estava desenvolvendo na época.

Como podemos identificar o efeito de estranhamento na ópera chinesa? A resposta está em analisar a Ópera de Pequim, começando pelos atores. A atuação de um ator ou de uma atriz da Ópera de Pequim é cheia de simbolismo, pois a cada movimento é transmitido um signo que comunica algo à plateia. Por isso o público que assiste a Ópera de Pequim deve ter contato com os símbolos da peça para entender melhor o espetáculo, já que o público frequente já se acostumou com os símbolos mostrados em cena. Já foi falado anteriormente um pouco sobre os símbolos e sabemos que eles não estão somente nos movimentos do corpo, mãos e rosto; tudo o que se encontra num palco chinês tem um propósito e significado. Por exemplo, as cores dos figurinos, o tom grave ou agudo de voz. Observe um exemplo sobre o uso dos símbolos:

Ao falar sobre Os Efeitos de Estranhamento na Arte de Interpretação Chinesa (16, 631), Brecht indica que “o teatro chinês utiliza uma quantidade de símbolos. Um general usa sobre os ombros pequenas bandeirinhas, cujo número corresponde aos regimentos que comanda. A miséria é indicada através de pedaços irregulares de pano que estão costurados sobre a sua vestimenta de seda, com o significado de retalhos” (16, 619). (KOUDELA, 1991, p.80)

O importante a se avaliar aqui, é que se a plateia sabe quais são os símbolos utilizados pelo ator, ela vai se distanciar da personagem para analisar se o ator está reproduzindo o símbolo correto no momento exato. Outro recurso utilizado no teatro chinês que causa estranhamento são os figurinos muito coloridos que não têm nada a ver com uma roupa casual que uma pessoa veste no dia-a-dia, porém tem mais a ver com uma fantasia; e junto com o figurino exagerado tem a maquiagem igualmente fora do comum além do uso da máscara (utilizada pelas personagens Jing e Chou).

A máscara tem a capacidade de distanciamento já que não se pode ver o rosto que está por detrás dela, a partir disso encontramos dificuldade no processo de identificação. Brecht tinha como costume ensaiar seus atores com máscaras para buscar esse efeito sentido por quem assiste, e também por quem usa a máscara.

O efeito de estranhamento visa conter a emoção, assim, a máscara-objeto é usada como recurso para dar outra qualidade à cena, para evidenciar os gestos; ela não esconde, mostra; sua expressão aparentemente fixa lhe dá mais expressividade quando habitada pelo ator: auxilia na seleção de gestos mínimos e indispensáveis para mostrar cada ação, elimina gestos inúteis, em excesso, que normalmente comprometem a compreensão da cena. (BELTRAME, 2009, p.9)

Figura 18: Máscaras da Ópera de Pequim.



(<https://pt.dreamstime.com/fotos-de-stock-m%C3%A1scaras-do-facial-de-opera-de-pequim-image39317063>, s.d.)

Como já foi dito na citação acima, a máscara é uma ferramenta para deixar as ações mais limpas em cena, com maior precisão. É através da máscara que se trabalham pequenos movimentos, pois qualquer movimento feito quando se usa uma máscara se torna grande, pelo fato dela anular o rosto do ator e evidenciar o corpo do ator.

Outro recurso utilizado pelos atores chineses da Ópera de Pequim é o canto. Sabemos que esta ópera é composta por diversos estilos de arte que no ocidente é visto de forma separada, cada estilo (dança, canto, atuação...) de maneira individual. Porém, na visão oriental, quando se fala em arte fala-se de uma união de vários estilos, especificamente quando falamos da Ópera de Pequim. Iremos analisar um estilo separadamente, que é o canto. Existem momentos durante o espetáculo em

que os atores se comunicam com o canto e isso não é algo comum. Por exemplo, você está andando pela rua, vê um amigo e vai conversar com ele; você não vai começar a cantar enquanto conversa, e nem ele. Todavia, na Ópera de Pequim acontece de maneira diferente, pois os atores se comunicam cantando, como podemos observar algumas cenas do espetáculo “*Adeus Minha Concubina*”, isso gera estranhamento pelo fato de uma simples conversa fugir das normas tradicionais.

Todos os artifícios mostrados despertaram o interesse de Brecht pelo teatro chinês, ainda mais porque ele assistiu duas apresentações de Mei Lanfang (embora saibamos que uma delas foi a que mais chamou sua atenção), *Kuei - feitsui – chiu* (*A Beleza Bêbada*) e *Da yusha jia* (*A Vingança do Pescador*) (BRECHT, 2014, p.162). Brecht foi motivado pelo teatro chinês, porém não foi apenas a Ópera de Pequim que contribuiu para o trabalho deste dramaturgo. Brecht alcança resultados do efeito de distanciamento em suas peças, tanto positivos quanto negativos. Não é possível definir com precisão que esse efeito vai atingir a todos que assistem, pois cada pessoa tem seu próprio repertório e absorve o conteúdo de um jeito.

Assim como todo artista, Brecht possuía uma bagagem de conhecimento e experiências. Sabemos que até chegar o momento em que um artista encontra sua identidade artística, ele percorre um longo caminho e bebe de várias fontes. Com Bertold Brecht não foi diferente, pois até ele encontrar sua própria identidade foi preciso conhecer outras. Era preciso ter dedicação, ler muitas dramaturgias, assistir a diversos espetáculos, ser ator, ser diretor, viajar, conhecer atores, diretores e trabalhar com eles. Depois que Brecht encontrou sua identidade, sua pesquisa não parou e ele foi percorrendo novos caminhos. Enquanto ele vivia, sua motivação o levava a procurar por “novas fontes”. Pode ser uma tarefa quase impossível criar uma ideia original, porque esta ideia pode ter sido pensada por alguém que não a divulgou, ou que divulgou e se tornou esquecida. Um exemplo claro disso é o próprio efeito de estranhamento, pois quem criou esse conceito foi o crítico literário Viktor Chklovsky, só que ele utilizou o estranhamento na literatura e Brecht usou no teatro. Brecht se tornou quem era porque ele foi construindo sua identidade, ele não precisou ser original para isso.

A bagagem teatral de Brecht foi sendo construída desde seu crescimento na Alemanha, unindo repertório, conhecimento e experiências com o teatro. Brecht teve diversas fontes inspiradoras que passaram ao longo de sua vida, como: Constantin

Stanislavski, Meyerhold, Erwin Piscator, Viktor Chklosvki, a estética expressionista; e também teve influência, de acordo com Rosenfeld (1985), para desenvolver o conceito de teatro épico, alguns nomes como: B. Shaw e G. Kaiser.

Vamos ver o porque de Constantin Stanislavski ser uma inspiração para Brecht. Conforme, Rizzo (2001), “à medida que os anos passaram, Brecht foi aceitando grande parte dos ensinamentos de Stanislavski.” (2001, p.58) Ele deu uma importância bem significativa para o método das ações físicas, também considera o “superobjetivo²²” um dos principais elementos da teoria de Stanislavski.

Devido aos fatores que encontramos, podemos afirmar que houve influência do teatro chinês em cima do conceito de efeito de distanciamento? Não, pois o que houve foi um incentivo às ideias que Brecht já havia formulado. De acordo com o autor Eraldo Pêra Rizzo (2001), “foi em 1936 que Brecht formulou pela primeira vez sua teoria do efeito de distanciamento ou estranhamento”. Sabemos que um ano antes de Brecht formular a teoria do distanciamento, ele estava em Moscou assistindo as apresentações do ator chinês Mei Lanfang. Porém, antes de Brecht ter esse encontro com o teatro chinês, ele guardou um repertório. Esse repertório tem um nome e se chama “teatro épico”. Ainda citando o autor Eraldo Pêra Rizzo, ele afirma que Brecht começou a utilizar a palavra épico em seus escritos, no ano de 1926 (2001, p.39). Então nove anos antes do seu encontro com o ator Mei Lanfang e a Ópera de Pequim, Bertolt Brecht já havia iniciado o desenvolvimento do teatro épico; sendo que a aplicação do distanciamento é feita nele .

Assim, o teatro chinês da Ópera de Pequim não influenciou, mas reforçou o conceito do efeito de distanciamento. Com essa afirmação, não estamos dizendo que Brecht copiou de alguma forma o teatro chinês; ele viu a estética que desenvolveu, em cena, sendo atuado por um ator da cultura teatral chinesa. Não podemos igualar o conceito do distanciamento, com o estranhamento que aparece num espetáculo da Ópera de Pequim, pois existem diferenças.

²² “Termo empregado por Constantin Stanislavski (1863-1938) para designar o tema principal de uma peça. Para Stanislavski, o superobjetivo é o elemento que dá sustentação e sentido à peça. Assim, personagem, objetivo, emoção, inter-relacionamento, situação, enfim, todos os elementos constitutivos de um enredo, devem dirigir-se a um mesmo alvo, fundir-se numa mesma corrente principal, que é o superobjetivo. ” Retirado no site, <http://www.palcobh.com.br/curiosidades/janeiro2002/superobjetivo.html>

Mas a representação característica do teatro chinês tradicional e o ‘efeito de estranhamento’ Brechtiano, não devem ser simplesmente iguais de uma forma simples. Se o efeito de estranhamento é um caminho para abolir a ilusão, deve ser dito que o teatro chinês tradicional, em primeiro lugar, não procura criar a ilusão. O teatro chinês tem uma série enorme de técnicas de atuação que fazem parte de um sistema harmonioso. É produto último surgido de uma longa história feudal. Brecht teve em alta consideração o teatro chinês, mas em todo seu trabalho teatral experimental depois de 1935 não fez nenhuma tentativa de copiar o teatro chinês, nem seria possível tal tarefa. (ZUOLIN, 1982, p.15)

O teatro da Ópera de Pequim faz parte de uma construção cultural que precisou de séculos para ser o que ela é nos dias de hoje.

Uma das diferenças na Ópera de Pequim, é o fato da Ópera de Pequim utilizar “convenções” que são movimentos que transmitem mensagens. A Ópera de Pequim está cheia de convenções que, de acordo com o autor Zuolin (1982), foram criadas pelos próprios atores através de séculos de armazenamento. Elas foram retiradas, originalmente, de observações da vida cotidiana. Para que o teatro de Brecht tivesse imitado essas convenções, seria preciso o armazenamento delas através de observações da vida cotidiana; essa armazenagem teria que durar séculos. Todavia, Brecht não queria imitar o teatro chinês, caso contrário isso apareceria em suas obras de maneira declarada.

Outras diferenças que podem ser facilmente notadas tem a ver com a estética. Especificamente diz respeito ao figurino, maquiagem, cenário e música. Notamos isso ao comparar a estética da Ópera de Pequim com uma peça de Brecht, que tem o nome de *Galileu Galilei*. De acordo com a fonte eletrônica, no portal Gaúcha ZH – Cultura e Lazer²³, afirma que foi apresentada um espetáculo teatral em Porto Alegre, no Theatro São Pedro, no qual ocorria o 22º Porto Alegre em Cena. Lá foi apresentada a peça *Galileu Galilei*, de Brecht, escrita aproximadamente entre 1938 e 1939 após o primeiro contato de Brecht com a Ópera de Pequim. Vemos através dessa adaptação que a tabela de cores é o tom pastel, diferente da ópera chinesa que esbanja cores. Outra diferença está na cantoria que os atores fazem, pois na Ópera de Pequim os atores utilizam muito as extremidades de graves e agúdos, enquanto que na peça de Brecht as canções eram mais lineares. Os figurinos eram diferentes dos da ópera chinesa, embora a única coisa que os tornassem semelhantes era o fato de serem figurinos bem exuberantes.

²³ <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/09/opiniao-galileu-galilei-para-aliviar-a-canseira-da-existencia-humana-4846491.html>

Assim, verificamos algumas diferenças entre a estética de Brecht e a Ópera de Pequim. Também vimos algumas semelhanças, o que nos mostra a maneira com que a ópera chinesa contribuiu para o desenvolvimento do conceito de estranhamento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos o trabalho de pesquisa, constituímos que havia um questionamento sobre: a influência da Ópera de Pequim no desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht. Portanto, se justifica a importância desta pesquisa, que foi responsável por trazer a resposta desse questionamento.

Constata-se que o objetivo geral era avaliar se o desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht foi influenciado pela Ópera de Pequim. A pesquisa mostra que o objetivo geral foi atendido, porque efetivamente o trabalho conseguiu demonstrar que Bertolt Brecht já havia começado (nove anos antes) o desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento, e que mesmo que ele tenha formulado a sua teoria sobre o distanciamento após seu primeiro contato com a Ópera de Pequim, ele já havia desenvolvido o conceito do teatro épico que aplica o distanciamento, o que foi visto no capítulo cinco. Logo, isso nos mostra que o seu contato com a Ópera de Pequim serviu para concretizar as suas ideias e não as mudar ou influenciar.

No primeiro capítulo, desenvolvemos o conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht e podemos dizer que a nossa meta específica deste capítulo foi atendida, pois explicamos o significado e origem do distanciamento, trouxemos exemplos e mostramos os meios para a sua aplicação.

No segundo capítulo, buscamos as informações possíveis sobre a Ópera de Pequim e os elementos simbólicos não-realistas deste estilo. Averiguamos que a meta neste foi atendida, uma vez que trouxemos vários exemplos de símbolos teatrais chineses.

No terceiro capítulo, discorremos a respeito do primeiro contato de Bertolt Brecht com Mei Lanfang. Nossa meta foi atendida, pois através do material utilizado observamos em primeira instância como foi esse encontro; igualmente levamos em consideração o contexto histórico da época e como foi a experiência de Brecht com o teatro chinês.

No quarto capítulo, analisamos se a Ópera de Pequim influenciou, inaugurou ou apenas acrescentou no desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento de Bertolt Brecht. A meta foi alcançada, pois relembramos o conteúdo dos capítulos anteriores, trouxemos mais informações, apresentamos o resultado e o analisamos.

A pesquisa partiu da hipótese de que Brecht já havia começado a desenvolver o conceito do efeito de distanciamento antes do seu primeiro contato com a Ópera de Pequim. Visto isso, podemos confirmar que a hipótese está correta pelo fato de haver diferenças entre o teatro de Brecht e o teatro da Ópera de Pequim, além de que Brecht já havia desenvolvido a teoria do teatro épico antes do seu encontro com Mei Lanfang, teoria que utiliza o efeito do distanciamento.

Certifica-se que o problema desta pesquisa, que questionava se o contato de Bertolt Brecht com Mei Lanfang iniciou, alterou ou apenas acrescentou no desenvolvimento do conceito do efeito de distanciamento, foi respondido. O contato de Brecht com Mei Lanfang acrescentou, pois serviu para concretizar o conceito de distanciamento que Brecht já vinha desenvolvendo.

Quanto à metodologia deste trabalho, as informações foram colhidas por meio das referências bibliográficas. Todo o material contribuiu para os objetivos específicos que foram atendidos. A pesquisa viabilizou o teste da hipótese; ela foi realizada com finalidade qualitativa e exploratória.

Diante da metodologia proposta, percebe-se que o trabalho poderia ter sido realizado com uma pesquisa mais ampla na bibliografia, para analisar mais profundamente o teste da hipótese. Uma vez que o tempo de pesquisa é limitado, também existe a dificuldade de serem encontrados materiais mais históricos, o fato da maioria do acervo ser adquirido de forma paga. Também seria interessante estar presente, como espectador, em um espetáculo tradicional da Ópera de Pequim, além de que poderia ser realizada uma montagem de um espetáculo de Brecht para um novo teste.

Desse modo, é recomendável realizar a continuação desta pesquisa para que mais testes sejam feitos, o que contribuirá de maneira positiva com este trabalho. Assim, trará mais possibilidades e mais caminhos para serem explorados.

REFERÊNCIAS

A arte como procedimento – estranhamento, singularização, desfamiliarização – 18/agosto – Disponível em: < <https://fuiobrigada.wordpress.com/2011/08/18/a-arte-como-procedimento-estranhamento-singularizacao-desfamiliarizacao/>>. Acessado em 5 ago. 2019.

A CIDADE DE QIQIHAR PARTICIPOU DO PRIMEIRO CONCURSO DE DRAMA DA PROVÍNCIA DE HEILONGJIANG, 2009. Disponível em: <<http://hlj.sina.com.cn/news/2/2018-06-09/detail-ihcscwxa8859563.shtml>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

A CIDADE PARTICIPOU DO PRIMEIRO SHOW DE FÃ DE INGRESSOS DE ÓPERA PROVINCIAIS. 2009. Disponível em: <<http://hlj.sina.com.cn/news/2/2018-06-09/detail-ihcscwxa8859563.shtml>>. Acessado em: mai. 2019.

A PÉROLA QING DING. Disponível em: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Qing_Ding_Pearl>. Acessado em: jun. 2019.

Opinião: "Galileu Galilei" para aliviar a canseira da existência humana. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/09/opiniao-galileu-galilei-para-aliviar-a-canseira-da-existencia-humana-4846491.html>. Acesso em: 11 jun. 2019.

ALABARSE. **Galileu Galilei para aliviar a canseira da existência humana**. 2015. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/09/opiniao-galileu-galilei-para-aliviar-a-canseira-da-existencia-humana-4846491.html>>. Acessado em: jun. 2019.

AUGUSTYN – Adam - L. et e tal. **Aleksandr Yakovlevich Tairov**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Aleksandr-Yakovlevich-Tairov>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

AUGUSTYN – Adam - L. et e tal. **Nanxi: teatro chinês**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/nanxi>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

AUGUSTYN – Adam - L. et e tal. **Zaju: teatro chinês**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/zaju>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

BETONI, Camila. **Marxismo**. Disponível em: < <https://www.infoescola.com/sociologia/marxismo/>>. Acessado em: 05 ago. 2019.

BELTRAME, Valmor. **A máscara-objeto e o teatro de Bertolt Brecht**. Revista Científica da UDESC. Página 111-124. 1993.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 1ª ed. São Paulo. Editora Perspectiva S.A. 2001.

BOLLE, Willi. **A Linguagem Gestual no Teatro de Brecht**. Língua e Literatura. São Paulo. V 5. Página 393-410. 1976.

BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J.; **Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht**. Lisboa. 1996.

BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Edward-Gordon-Craig>>. Acessado em: 08 ago. 2019.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on Theatre**. 3ª ed. Londres, Nova Delhi, Nova York e Sidney. Editora Bloomsbury. 2014.

BRECHT, Bertolt, BENTLEY, Eric. **On Chinese Acting**. TDR (Tulane Drama Review). Set. 1961. Página 130-136.

CARRERA, André. **Meyerhold: matrizes de uma interpretação distanciada**. Rio de Janeiro. 2007.

COLLAÇO, Vera R. M. **A Ópera de Pequim e seu desenvolvimento**. 2013. Santa Catarina. Página 1-9. Trabalho de Conclusão. UDESC.

COOKE, Derick.V. **Richard Wagner: compositor alemão**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer>>. Acessado em: 06 ago. 2019.

DINASTIA YUAN. Disponível em: <<https://www.viaje-a-china.com/cultura/dinastia-yuan.htm>>. Acessado em: jun. 2019.

DISTANCIAMENTO. Disponível em: <<http://brasil.planetasaber.com/search/results.asp?txt=distanciamento>>. Acessado em: 29 abr. 2019.

DISTANCIAMENTO. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/distanciamento/>>. Acessado em: 29 abr. 2019.

FERNANDES, Cláudio. **República de Weimar**. Disponível em: <<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/republica-weimar.htm>>. Acesso em: 06. 2019.

FIORINI, Yasmini. H. **Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA) terá 36 espetáculos e circulará por cinco cidades de SC**. 2017. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2017/05/festival-internacional-de-teatro-de-animacao-fita-tera-36-espetaculos-e-circulara-por-cinco-cidades-de-sc-9794882.html>>. Acessado em: 3 jun. 2019.

FOTO DE MASTER MEI LANFANG. 2008. Disponível em: <<http://www.cctv.com/english/special/meilanfang/20081031/106352.shtml>>. Acessado em: mai. 2019.

KOUDELA, Ingrid D. **Brecht: Um Jogo de Aprendizagem**. São Paulo. Editora Perspectiva S. A. 1991.

MITRY, Jean. **Sergey Eisenstein**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Eisenstein>>. Acessado em: 08 ago. 2019.

MAQUIAGEM E FIGURINO, HISTÓRIA DA ÓPERA DE PEQUIM. Disponível em: <<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-pt.html>>. Acessado em: mai. 2019.

MÁSCARAS DO FACIAL DE OPERA DE PEQUIM. 2014. Disponível em: <<https://pt.dreamstime.com/fotos-de-stock-m%C3%A1scaras-do-facial-de-opera-de-pequim-image39317063>>. Acesso em: mai. 2019.

MIRANDA, Rita Alves. **Estudos sobre Bertolt Brecht**, 2011. Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET, Universidade Federal de São João Del Rei, Número VI, Páginas 1 – 17, 11/2011.

MIRANDA, Rita Alves. **Estudos Sobre Bertolt Brecht**. Existência e Arte. Universidade Federal São João Del- Rei. Número VI. Página 1-17. Jan a dez. 2011.

ÓPERA DE PEQUIM A BELEZA BÊBADA ÁUDIO. 2007. Disponível em: <<https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.chinaopera.net/english/catalog.asp%3Ftags%3DDrunken%2BBeauty&prev=search>>. Acessado em: mai. 2019.

QUEM CRIOU A LÍNGUA DE SINAIS PARA SURDOS? 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-criou-a-linguagem-de-sinais-para-surdos/>>. Acesso em: 9 mai. 2019.

QUEM CRIOU A LÍNGUA DE SINAIS PARA SURDOS? 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-criou-a-linguagem-de-sinais-para-surdos/>>. Acessado em: 11 abr. 2019.

25 razões pelas quais Alfred Jarry é o Merdre. 06/02/2014. Disponível em: <<https://thedissectedfrog.wordpress.com/2014/02/06/25-reasons-alfred-jarry-is-the-merdre/>>. Acessado em: 06 ago. 2019.

GUINSBURG; COELHO. N.; CHAVES. C.; Teixeira, Reni. **Semiologia do Teatro: 2ª** edição. CIP, SP - Brasil: Editora Perspectiva S.A, 2006.

RIBEIRO, Almir. **A Distância Entre o Dedo e a Argila**. Moringa – Artes do Espetáculo, UFRJ, V.3, N.1, Páginas 57 – 73, Jan-Jun/2012.

RIZZO, Eraldo P. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavsky, segundo Kusnet*. 2ª ed. São Paulo. Editora Senac. 2001.

ROBERTO, Paulo. **Mapa da China: Conheça as Regiões da China**. 2018. Disponível em: < <https://trabalhandonoexterior.com.br/mapa-da-china-regioes-da-china/>>. Acessado em: mai. 2019.

RODRIGUES, Wilma. **Teatro Épico de Bertolt Brecht**. Revista de Letras. V. 13. Página 193-209. 1971.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo. Editora Perspectiva S.A. 1985.

SANTIAGO, Emerson. **Bertolt Brecht**. Disponível em: < <https://www.infoescola.com/biografias/berthold-brecht/>>. Acessado em: 06 ago. 2019.

SAKAMOTO, Camila. **Ópera de Pequim: Tradição Chinesa, Patrimônio da Humanidade**. 2017. Disponível em: <<https://www.chinalinktrading.com/blog/operade-pequim/>>. Acessado em: mai. 2019.

SAKAMOTO, Camila. **Ópera de Pequim: Tradição Chinesa, Patrimônio da Humanidade**, 2017. Disponível em: <<https://www.chinalinktrading.com/blog/operade-pequim/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SANTANA, Ana Lúcia. **Catarse**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/filosofia/catarse/>. Acesso em: 6 mai. 2019.

SIGNIFICADO DE DISTANCIAMENTO, 2018. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/distanciamento>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

VALLIN, Picon Béatrice. Stanislávski e Meyerhold. Folhetim. Paris. Página 7-31. Entre 1999 e 2008.

VASCONCELOS, Luiz Paulo, **Superobjetivo**. Disponível em: <<http://www.palcobh.com.br/curiosidades/janeiro2002/superobjetivo.html>>. Acesso em: 26 mai. 2019.

VASQUES, Eugénia. **Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”**. 2ª ed. Escola Superior de Teatro e Cinema. 2007.

VIKTOR CHKLOVSKY, 2014. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Viktor_Chklovsky>. Acesso em: 24 mai. 2019.

ZAMBRANO, Gisele. **Papéis de parede de ópera**. Disponível em: < <http://zyzixun.net/image-download/3896132.html>>. Acessado em: mai. 2019.

ZUOLIN, HUANG. Brecht e o Estranhamento no Teatro Chinês. **O efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês**, Tatlow, 1982.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



A influência da Ópera de Pequim no desenvolvimento do conceito de distanciamento no teatro épico de Bertold Brecht

Natália Berté

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi julgado adequado para obtenção do título de

BACHAREL EM ARTES CÊNICAS

e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFSC.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton (ART/UFSC)
Orientador e Presidente da Banca

Me. Márcio Silveira dos Santos
Membro Titular

Me. Thaís Tolentino
Membro Titular

Campus Universitário – Trindade - Florianópolis
Fone: 3721-2343