



O EFEITO DE DISTANCIAMENTO DO TEATRO ÉPICO DE BRECHT: ASPECTOS BRECHTIANOS EM MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS & A VIDA DE GALILEU

ARTIGO ORIGINAL

ALVES, Ana Flávia Franco Ferreira¹, RIBEIRO, Heloísa Helena²

ALVES, Ana Flávia Franco Ferreira. RIBEIRO, Heloísa Helena. **O efeito de distanciamento do teatro épico de Brecht: aspectos brechtianos em Mãe Coragem e seus filhos & A vida de Galileu.** Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano. 07, Ed. 08, Vol. 04, pp. 103-115. Agosto de 2022. ISSN: 2448-0959, Link de acesso: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/literatura/teatro-epico-de-brech>, DOI: 10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/literatura/teatro-epico-de-brech

RESUMO

Diferente do teatro dramático ou Aristotélico, o teatro épico de Bertold Brecht tem como principal finalidade o *distanciamento* entre as personagens e os espectadores, para que estes criem uma visão crítica sobre o que lhes está sendo apresentado. Portanto, a pergunta norteadora para o presente foi: de que maneira Brecht cria o efeito de *distanciamento* nas peças *Mãe Coragem e seus filhos*: *uma crônica da guerra dos 30 anos* e *A vida de Galileu Galilei*? Assim, o objetivo geral visa abordar as estratégias utilizadas por Brecht para conceber esse efeito de *distanciamento* nas peças apresentadas acima. Para tanto, a metodologia de análise de conteúdo foi utilizada para que fossem observados três aspectos presentes nas peças: a crítica à Segunda Guerra Mundial e ao nazismo alemão; o *gesto social*; e a titulação das cenas, a fim de que seja possível demonstrar os elementos empregados com o intuito de causar o efeito de *distanciamento*. Sendo assim, as principais considerações foram as de que, com a aplicação desses elementos em suas peças, Brecht estimula o espectador a refletir sobre as diversas abordagens que a guerra possui sobre a sociedade em que se insere, seja no físico, social, científico ou financeiro. Isto posto, o teatro épico brechtiano, fundamentado no efeito de *distanciamento*, causa a quebra da quarta parede, levando o espectador ao estranhamento da peça, e logo, ao pensamento crítico.



Palavras-chave: teatro épico, teatro brechtiano, distanciamento, *Mãe Coragem*, *Galileu*.

INTRODUÇÃO

O teatro épico brechtiano procura realizar um distanciamento entre personagens e espectadores, para que estes sejam capazes de refletir sobre o que está sendo apresentado, levando-os ao pensamento crítico. Este teatro, proposto por Brecht (1978), diferencia-se do teatro aristotélico, pois, ao invés de despertar emoções e sentimentos, estimula um julgamento racional da audiência.

O método épico ou método de distanciamento de interpretação implementado por Brecht, traz a condição necessária para que o palco não seja apenas uma atmosfera mágica que hipnotize e iniba o espectador, mas faça com que ele seja um ser atuante e reflexivo. E principalmente o atinja de uma forma clara e objetiva. (GONÇALVES, 2013, p.130)

Portanto, o presente artigo procura compreender: de que maneira Brecht concebe o efeito de distanciamento nas peças *Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos 30 anos* e *A vida de Galileu Galilei*? Para isso, utiliza da análise de três aspectos presentes nas peças, a qual será abordada no próximo capítulo a fim de responder à pergunta proposta.

Os três aspectos analisados neste artigo estão abordados abaixo: o primeiro contextualizando a crítica à Segunda Guerra Mundial e ao nazismo alemão, em *Mãe Coragem e seus filhos*, feitas através da Guerra dos 30 Anos (1618-1648), demonstrando o caráter mercenário da guerra e seu impacto na sociedade. Enquanto, em *A Vida de Galileu Galilei*, o primeiro aspecto se deu em virtude da perseguição ao conhecimento e aos cientistas no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).



O segundo aspecto a ser analisado foi o *gesto social*, ou seja, o modo como a posição do corpo, expressões faciais e gestualidade das personagens distanciam o espectador do que é esperado nos contextos apresentados.

Por fim, o terceiro aspecto encontra-se na titulação das cenas. Tanto no texto escrito, quanto nos espetáculos, o título traz um pequeno resumo do que irá acontecer na próxima cena, portanto, enquanto ela ocorre, a audiência tem consciência do que está por vir, e, nos momentos de maior tensão, consegue distanciar-se das personagens observando a cena com o pensamento crítico, racional e reflexivo.

O TEATRO ÉPICO EM *MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS & A VIDA DE GALILEU*, DE BERTOLD BRECHT

O teatro brechtiano busca, fundamentalmente, um contato maior com o público, a fim de levar a plateia ao pensamento crítico. Assim, o modo como Brecht (1978) concebe seu teatro gera uma “quebra da quarta parede” ao estabelecer tal contato. O autor realiza esta ação por meio de diferentes recursos, ao contrário do teatro trágico que representa uma ação distanciada, em que os atores não dialogam com o público e tem como intermediário o coro.

Os recursos utilizados por Brecht (1978) para estabelecer um contato com o espectador explicam de que maneira Brecht cria o *efeito de distanciamento* em *Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos 30 anos* e *Vida de Galileu*. Assim, analisando-os por meio dessas peças é possível entender de uma melhor maneira as características do teatro brechtiano.

A princípio, um recurso característico do teatro épico pode ser visto ao compará-lo com o teatro trágico definido por Aristóteles, por exemplo, que trabalha com a catarse, por meio das emoções vivenciadas pelo espectador ao assistir à peça. Brecht (1978) utiliza o *efeito de distanciamento*, o qual busca apresentar a peça de



maneira que leve o espectador à reflexão sobre o que acontece em cena, não sendo transportado às emoções pela peça, de maneira alienante.

Vamos abordar agora, sem nos alongarmos demasiado, o emprego do efeito de distanciamento na arte dramática chinesa. Esse efeito foi, ultimamente, utilizado na Alemanha, em passas de dramática não-aristotélica (que não se fundamentam na empatia): foi utilizado a serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um teatro épico. O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente. (BRECHT, 2005, p. 75)

Brecht produziu literatura em exílio, sendo um dos autores que fizeram obras entre 1933 e 1945, período marcado pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). *Mãe Coragem e seu filhos* foi escrita em 1939, em apenas 5 meses, e *A Vida de Galileu* em 1938-1939, enquanto Brecht estava exilado na Dinamarca, no início da Segunda Guerra Mundial, ambas foram representadas em Zurique pela primeira vez, em 1941 e 1943, respectivamente. (BAUMANN-EISENACK; OBERLE, 1985, p. 228).

Brecht acreditava que o teatro deveria preocupar-se com a realidade e que o contexto precisava ser caracterizado segundo sua relatividade histórica. Desse modo, o período em que suas peças eram escritas vinha bem ao encontro do momento pelo qual a Alemanha estava passando. (GALVÃO, 2015, p. 55)

Na peça, *Mãe Coragem e seus filhos*, Brecht (1991) procura retratar uma realidade da Alemanha nazista em guerra, empregando como espaço e tempo a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). O autor, através da história de *Mãe Coragem*, demonstra a dualidade de perdas, (o massacre físico, social e financeiro das pessoas) e ganhos (lucro causado pelas guerras) decorrentes deste tipo de conflito, denunciando, desse modo, o caráter mercenário da guerra. (GALVÃO, 2015).



Mãe coragem e seus filhos: Uma crônica da Guerra dos Trinta Anos (estreada em Zurique em 1941) trouxe o destino da Mãe Coragem ao palco em 12 atos. O material remonta ao romance barroco *Simplicissimus* de Grimmelshausens (ver p. 55). Mãe Coragem sabe como ganhar dinheiro com a guerra. Ela dirige atrás das tropas de guerra com seus filhos Eilif, Queijinho e sua filha muda Katrinn e vende o que os soldados precisam. Aqui, Brecht não mostrou a grande história em si, mas tornou clara a história dos pequenos contra seu pano de fundo. (BAUMANN-EISENACK; OBERLE, 1985, p. 227, tradução nossa[3])

A personagem de *Mãe Coragem* pode ser vista como a figura de mãe que deseja proteger seus filhos, impedi-los que entrem na guerra e percam suas vidas, porém, sem sucesso. Ao mesmo tempo, essa personagem é exposta pela figura de comerciante fria e calculista, que se preocupa somente com sua mercadoria e lucros. (GALVÃO, 2015, p. 84).

No decorrer da peça, *Mãe Coragem* perde todos os seus filhos. Quando isso acontece, em um primeiro momento, a mulher amaldiçoa os tempos de guerra e sente-se desolada, porém, em seguida, ela continua com sua alienação de que a guerra é lucrativa e volta a tentar vender seus produtos, pois acredita que, se não o fizer, sua vida irá piorar. (GALVÃO, 2015, p. 78)

Um exemplo disso é quando, no primeiro capítulo, o *Recrutador* e o *Sargento* aparecem querendo recrutar o filho mais velho, *Eilif*, para lutar na guerra. A mãe, desesperada pelo fato de que seu filho irá morrer, tenta convencer os soldados de que o menino não está apto para a luta, “MÃE CORAGEM: É um frangote. Se alguém olha para ele um pouco mais, ele é capaz de cair” (BRECHT, 1991, p. 180). Simultaneamente, procura vender algumas mercadorias: “MÃE CORAGEM: Custa meio florim, mas vale dois uma fivela destas. *Torna a descer da carroça.*” (BRECHT, 1991, p. 185). E ao final do capítulo, quando percebe que o filho partiu, ela se abala por um momento e, em seguida, continua seu caminho.

[...] MÃE CORAGEM: Já vou, Katrinn, já vou. O senhor sargento está agora me pagando. Morde a moeda de meio



florim. Eu não confio em moeda nenhuma: sou uma gata escaldada, Sargento. Mas essa peça das boas... E agora vamos embora: Onde está Eilif?

QUEIJINHO: Foi com o Recrutador.

MÃE CORAGEM fica um momento parada: Ah, que menino ingênuo. A Katrinn. Sei que a culpa não é sua: você não pode falar.

SARGENTO: Agora, Mãe Coragem, você também pode tomar um goleinho. Assim é a vida. E ser soldado ainda não é o pior. Você queria viver às custas da guerra, sem se meter nela, nem você e nem os seus: mais de que jeito?

MÃE CORAGEM: Katrinn, você agora tem que puxar a carroça com seu irmão.

Ambos, Queijinho e Katrinn, atrelam-se ao varal da carroça e puxam-na. Mãe Coragem caminha ao lado. A carroça afasta-se. [...] (BRECHT, 1939, p. 186)

Por outro lado, na peça, *A Vida de Galileu*, o autor utiliza de um tema histórico, que é a defesa por *Galileu Galilei* de que a teoria sobre o heliocentrismo proposta, pela primeira vez, por Copérnico é correta em oposição à Igreja Católica, que aprovava a teoria geocêntrica de Aristóteles. A revogação de sua teoria a fim de fugir da inquisição e continuar pesquisando sem ser perseguido é um paralelo feito por Brecht no que se refere aos pesquisadores no período em que Hitler tomou o poder, segundo Baumann-Eisenack e Oberle (1985).

[...] Galileu descobriu por meio de seus experimentos que a tese formulada por Copérnico (ver p. 39) está correta. Esta descoberta contradiz a visão da Igreja de que a terra é o centro do universo. Galileu finalmente revoga sua tese para escapar da Inquisição e poder pesquisar em paz. Brecht evidentemente comparou a situação de Galileu com a de muitos cientistas alemães depois que Hitler assumiu o poder. (BAUMANN-EISENACK; OBERLE, 1985, p. 228, tradução nossa[4])

Um exemplo da maneira que ocorre essa questão em *Vida de Galileu* é como a ação épica do herói é transposta na ação de *Galileu*, um personagem histórico,



porém, em Brecht, o percurso de sua vida está submetido à força da Igreja. Dessa maneira, *Galileu* não tem uma ação heroica no final, mas se resigna a se corrigir no que havia afirmado. Essa atitude é questionada por *Andrea*, que diz “Infeliz a terra que não tem heróis” (BRECHT, 1991, p. 153) quando descobre que *Galileu* não reiterara sua postura perante a igreja.

Isto posto, em “GALILEU GALILEI, DIANTE DA INQUISIÇÃO, EM 22 DE JUNHO DE 1633, RENEGA A SUA DOUTRINA DO MOVIMENTO DA TERRA” (BRECHT, 1991, p. 149), Brecht cria uma conversa entre os personagens que leva o espectador a pensar acerca da importância da ciência na sociedade. A argumentação entre personagens é outro recurso de seu teatro épico para se aproximar do espectador e fazê-lo se posicionar acerca do que está sendo apresentado, por meio da razão. Logo, *Andrea* acredita que ele não vai se corrigir diante da igreja:

Andrea — Eles vão acabar com ele. Os Discorsi não vão ser terminados. (...) Ele não renega jamais. (...) Eles não vão ter a coragem! E mesmo se tiverem, ele não vai renegar. “Quem não sabe a verdade é estúpido e mais nada. Mas quem sabe, e diz que é mentira, esse é um criminoso.” Federzoni — Eu também acho que não, e não quero mais viver se não for assim, mas eles têm a força. Andrea — A força não pode tudo. (BRECHT, 1991, p. 150)

Andrea aponta, ainda, o fato de que a filha de *Galileu* reza para que ele renegue porque está confusa depois que a igreja falou com ela. Assim, quando *Galileu* finalmente revoga suas ideias *Andrea* diz “Eu não posso maisvê-lo. Ele que vá embora.” (BRECHT, 1991, p. 153) inconformado com o desfecho dos acontecimentos. Diante do argumento de que a ciência deve ser defendida, quando *Andrea* retorna para visitar *Galileu*, ele cria uma teoria de que *Galileu* abjurou não por medo da morte, mas para evitar a inquisição que, de certa forma, impediria o avanço da ciência ao matá-lo, o que é refutado pelo cientista:

Andrea — E se depois, em 33, o senhor achou preferível abjurar um aspecto popular de suas doutrinas, eu deveria



compreender que o senhor fugia meramente a uma briga política sem chances, mas fugia para avançar o trabalho verdadeiro da ciência. Galileu — Que consiste... Andrea — No estudo das propriedades do movimento, que é pai das máquinas, as quais — e somente elas — farão a Terra habitável a tal ponto que o céu possa ser abolido. Galileu — Htim! Andrea — O senhor conquistou o sossego necessário para escrever uma obra de ciência, que ninguém mais poderia escrever. Se o senhor acabasse em chamas na fogueira, os outros é que teriam vencido. Galileu — Eles venceram. E não existe obra de ciência que somente um homem possa escrever. Andrea — Então por que o senhor abjurou?

Galileu — Eu abjurei porque tive medo da dor física. (BRECHT, 1991, p. 163).

Contudo, apesar de afirmar sua abjuração por medo da dor física, *Galileu*, ao não ser pressionado pela Inquisição, termina com tranquilidade os *Discorsi*, livro entregue à *Andrea* que, por sua vez, o leva para a divulgação na Holanda, onde ele trabalha e não há pressão contra a ciência. Dessa maneira, há um final em que a ciência é priorizada, por *Andrea* e, de certo modo, pelo próprio *Galileu*. É possível perceber que há uma oposição entre a igreja e a ciência, caracterizada muito bem pelas personagens, sendo *Andrea* um defensor da ciência, por exemplo, e a Igreja, representada pela Inquisição, contrária à mesma.

Por meio desse paralelo, Brecht pôde trabalhar com uma aproximação do público, pois, ao falar sobre *Mãe Coragem* e *Galileu*, falava também sobre o momento atual à época em que a obra foi escrita. Assim, através desse conhecimento sobre as personagens, cria-se um argumento que leva o espectador a pensar sobre o contexto da guerra, mais especificamente, a Segunda Guerra Mundial, pois esse era o meio em que Brecht estava inserido. Levando, destarte, quem assiste ou lê às peças, a se posicionar, criticamente, em relação aos problemas causados pela guerra.

A caracterização das personagens também é um fator importante no teatro épico de Brecht. Segundo Brecht (2005):



[...], mas desde já devemos dizer que todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo. A emoção deve manifestar-se no exterior, emancipar-se, para que seja possível tratá-la com grandeza. A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento. [...] Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte, conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições. (BRECHT, 2005, p. 108)

Para Brecht (2005, p. 155), o *gesto social* são as relações sociais que as personagens possuem: “a posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica, as personagens injuriaram-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc.”

Um dos exemplos do *gesto social* na peça *Mãe Coragem e seus filhos* ocorre na Terceira cena, intitulada “TRÊS ANOS DEPOIS, MÃE CORAGEM É APRISIONADA COM PARTE DO REGIMENTO FINLANDÊS. SEU FILHO É SALVO, E É SALVA A CARROÇA, MAS QUEIJINHO É MORTO”.

Nesta cena, *Queijinho*, filho de *Mãe Coragem* é capturado e morto pelo exército inimigo. Em um primeiro momento *Mãe Coragem* oferece sua carroça e todo seu dinheiro para salvar a vida de seu filho e libertá-lo, porém, hesita por alguns momentos, pois a carroça é sua fonte de renda, e, por isso, não consegue salvar o menino a tempo. Esse *gestus* representa “a própria figura do capitalismo” (GALVÃO, 2015). Demonstrando a comerciante fria e calculista, que se preocupa somente com sua mercadoria e lucros.

Ainda nesta cena, logo ao final, quando os oficiais trazem o menino para *Mãe Coragem* ela finge não o reconhecer, para que possa salvar sua vida, a vida de



sua filha e sua mercadoria. *Mãe Coragem* acaba de perder seu filho, no entanto, se ela admitir que o reconhece ou emitir qualquer som que possa levar os oficiais a entender que ela sabe quem é o menino, irá colocar a sua vida e a vida de sua filha em perigo. Pode-se observar que *Mãe Coragem* nega que conhece o morto somente com a cabeça. Não sendo capaz proferir as palavras que renegariam o filho. Nesse momento, *Mãe Coragem* representa qualquer pessoa que, durante a guerra, teve que controlar suas emoções e silenciar-se para salvar a vida de alguém.

MÃE CORAGEM – vá busca-la. Ela sabe.

Yvette vai buscar Katrinn que se encaminha para junto da mãe. E aí fica em pé, imóvel. *Mãe Coragem* dá a mão à filha. Dois soldados de Infantaria entram com uma padiola onde jaz alguma coisa coberta com lençol. Ao lado, o Sargento. Pousam a padiola no chão.

SARGENTO – É um elemento de quem nem o nome sabemos. Mas é preciso ficar registrado, para que tudo continue em ordem. Ele uma vez fez uma refeição aqui, com a senhora. Dê uma olhada para ver se o reconhece! Retira o lençol. Sabe quem é? *Mãe Coragem* nega com sinal de cabeça. Nunca o viu, antes de ele vir comer aqui? *Mãe Coragem* abana a cabeça negativamente. Podem levá-lo. Joguei na vala comum: não há ninguém que saiba quem ele é.

Os soldados saem levando o morto.

(BRECHT, 1939, p. 216-217)

Em *A Vida de Galileu*, o *gesto social* pode ser visto pelo *Grão-Duque Cosmo*, *O Matemático* e *O Filósofo*, por exemplo, que representam os interesses da Igreja, enquanto *Galileu* e *Andrea* defendem a ciência. Isso é percebido pela fala do *Filósofo* e do *Matemático* e pelo *gesto social*, o que no teatro de Brecht é essencialmente bem especificado. A discussão entre *O Filósofo*, *O Matemático* e *Galileu* explicita o posicionamento e a caracterização de cada um deles, por exemplo, na seguinte fala:



O Filósofo — O argumento perderá em brilho, mas a casa é sua. O universo do divino Aristóteles, com as suas esferas misticamente musicais e as suas abóbadas de cristal e os movimentos circulares de seus corpos e o ângulo oblíquo do trajeto solar e os mistérios da tabela dos satélites e a riqueza estelar do catálogo da calota austral e a arquitetura iluminada do globo celeste, forma uma construção de tal ordem e beleza, que deveríamos hesitar muito antes de perturbar essa harmonia. (BRECHT, B. 1991, p. 92)

O Grão-Duque Cosmo, por sua vez, só está interessado no telescópio e nas estrelas que foi ver e pergunta às damas de companhia “Aconteceu alguma coisa com as minhas estrelas?” (BRECHT, 1991, p. 93), demonstrando sua posição social e sua relação à ciência. Por outro lado, a discussão sobre a pertinência ou não da teoria de Galileu se estende e Galileu questiona, “Meus senhores, vamos ou não vamos olhar?” (BRECHT, 1991, p. 93), referindo-se ao telescópio. A conversa termina quando o mestre-sala anuncia que em menos de uma hora ocorrerá um baile na corte e que o Grão-Duque precisa repousar antes deste. Dessa maneira, ninguém utiliza o instrumento e Galileu afirma “correndo atrás deles — Mas bastava que os senhores olhassem pelo instrumento!” (BRECHT, 1991, p. 96).

Destarte, as personagens questionam a ciência por não olharem e comprovarem por si só o que Galileu lhes diz. Para Galileu, bastava o exemplo para que a verdade fosse reconhecida, isto é, uma vez que se percebe como as coisas realmente são, a teoria é comprovada, mas isso não acontece.

Outro exemplo de caracterização por meio do *gesto social* é a do Grão-Duque, em oposição a Andrea. O menino deseja explicar o modelo de Copérnico a Cosmos, em que a terra gira em torno do sol e não é o centro do universo e os dois começam uma discussão quando o Grão-Duque segura o modelo. Andrea pega o objeto da mão do outro, os meninos começam a brigar, rolando no chão, e o Grão-Duque diz mais de uma vez a Andrea que ele seja educado, enquanto Andrea está frustrado pelo desinteresse de Cosmo em sua explicação “Cosmo — Eu



devolvo, mas você devia ser um pouco mais educado, sabe? (BRECHT, 1991, p. 89). Quando os adultos chegam Cosmo diz “Chegaram. Deixe eu levantar.” (BRECHT, 1991, p. 89) mostrando aos adultos uma educação e comedimento que ele deveria ter em todos os momentos, por sua posição social.

No que se refere ao texto escrito, ou à peça, quando há a projeção dos títulos em tela, Brecht usa uma estratégia de informação nos títulos, a fim de causar um distanciamento no espectador. Ele dá nome às cenas descrevendo os principais acontecimentos, de modo a gerar uma comodidade com os eventos que serão representados e, dessa forma, evitar um envolvimento emocional do público com o mostrado.

Desse modo, os títulos, que já explicitam os acontecimentos, permitem que o espectador reflita sobre o decurso dos eventos e não apenas se envolva neles. Por exemplo, na cena “GALILEU TROCOU A REPÚBLICA DE VENEZA PELA CORTE FLORENTINA, CUJOS SÁBIOS NÃO DÃO CRÉDITO ÀS SUAS DESCOBERTAS FEITAS PELO TELESCÓPIO” (BRECHT, 1991, p. 86), o título preconiza o fato de que *Galileu* se retirará de Veneza e se dirigirá a Florença, onde suas descobertas serão refutadas e leva ao espectador a pensar nos motivos dessa rejeição, ao invés de apenas se envolver na cena. Esses motivos, por sua vez, começam a ser discutidos na cena anterior em que *Sagredo* questiona a decisão de *Galileu* de ir à Florença e a carta que escreverá ao grão-duque pedindo ser matemático da corte. *Sagredo* diz:

[...] Os poderosos não podem deixar solto alguém que saiba a verdade, mesmo que seja sobre as estrelas mais distantes! Você acha que o Papa vai ouvir a sua verdade, quando você disser que ele errou, e que não vão ouvir que ele errou? Você acha simplesmente que ele abre o diário e escreve uma nota: 10 de janeiro de 1610—aboliu-se o céu? Você não entende? Sair da República, com a verdade no bolso, para entrar na ratoeira dos padres e dos príncipes, de telescópio na mão! Dentro da sua ciência você é desconfiado, mas quanto às circunstâncias que possam favorecer o exercício dela você é crédulo como uma criança. Você não acredita



em Aristóteles, mas acredita no Grão-Duque de Florença.
(BRECHT, 1991, p. 85)

Logo, em um momento anterior ao título mencionado, já se desenrola uma discussão sobre a qual o espectador irá refletir racionalmente durante a cena 4 e o título já dá a chave desses acontecimentos (BRECHT, 2005, p. 109-110) levando o espectador a saber que o que se discute é a falta de liberdade na pesquisa e no conhecimento científico.

Outro exemplo relacionado aos títulos está em “GALILEU GALILEI, DIANTE DA INQUISIÇÃO, EM 22 DE JUNHO DE 1633, RENEGA A SUA DOUTRINA DO MOVIMENTO DA TERRA” (BRECHT, 1991, p. 149), quando os alunos de *Galileu* esperam a notícia sobre a abnegação ou reiteração de sua teoria. Enquanto *Andrea* reflete acerca da importância do conhecimento científico e da crença em que *Galileu* não irá renunciar à sua teoria, o público já sabe qual será o desfecho da história, não só pelo caráter histórico, uma vez que a literatura pode tornar fictícios os acontecimentos reais, mas pelo título que anuncia a renegação à sua doutrina do movimento da terra.

Dessa maneira, o espectador acompanha a discussão acerca do conhecimento científico a partir de uma visão distanciada e racional, discutida anteriormente nesse trabalho, e não se envolve emocionalmente na expectativa de qual seria a decisão de *Galileu*.

O mesmo pode ser visto em *Mãe Coragem e seus filhos*, como por exemplo na cena do terceiro capítulo: “TRÊS ANOS DEPOIS, MÃE CORAGEM É APRISIONADA COM PARTE DO REGIMENTO FINLANDÊS. SEU FILHO É SALVO, E É SALVA A CARROÇA, MAS QUEIJINHO É MORTO”. Desse modo, a titulação traz ao espectador dois momentos: o primeiro de indagação sobre quais os motivos que levariam a personagem à morte; o segundo de perda do elemento surpresa. Ao saber que *Queijinho* irá morrer, na cena da sua morte o espectador



não irá vivenciar uma sensação de surpresa, sendo capaz de se distanciar da cena.

O mesmo ocorre no penúltimo capítulo, em que ocorre a morte de *Katrinn*, filha de *Mãe Coragem*, a última descendente que lhe havia restado. Ao ver o título, o espectador aprende como será o desfecho da peça, portanto, no decorrer da cena, é possível ter-se o *efeito de distanciamento* proposto por Brecht. “JANEIRO DE 1636. AS TROPAS IMPERIAIS AMEAÇAM A CIDADE LUTERANA DE HALLE. AS PEDRAS ENTRAM EM CENA. MÃE CORAGEM PERDE A FILHA E CONTINUA SOZINHA O SEU CAMINHO. A GUERRA AINDA ESTÁ LONGE DO FIM.”. Logo, em ambas as cenas de morte dos filhos de *Mãe Coragem*, o espectador não assiste por meio de suas emoções, mas sim, por meio de um pensamento racional e uma visão distanciada, do mesmo modo como ocorre em *A Vida de Galileu*.

CONCLUSÃO

O presente artigo teve como pergunta norteadora a maneira como Brecht cria o *efeito de distanciamento* nas peças *Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos 30 anos* e *A vida de Galileu Galilei?* Para isto, foram observados três aspectos encontrados nas peças mencionadas acima: a crítica à Segunda Guerra Mundial e ao nazismo alemão; o *gesto social*; e a titulação das cenas. A partir da análise destes, foi possível demonstrar as estratégias que Brecht utiliza para criar o *efeito de distanciamento* em suas peças. Tal distanciamento causa a “quebra da quarta parede”, o que faz com que os espectadores cheguem ao pensamento crítico, ao causar um estranhamento em relação ao teatro épico, pela diferença entre esse e o teatro dramático, que não apresenta essas técnicas específicas. Percebe-se que, por meio de estratégias do teatro épico concebido por Brecht, o espectador é levado a refletir sobre as diversas abordagens que a guerra possui sobre a sociedade em que se insere, seja no físico, social, científico ou financeiro.



Gonçalves (2013, p. 130) estabelece que o *efeito de distanciamento* de Brecht deveria proporcionar ao público a clareza dos fatos, e, para que isso ocorra, o autor deve determinar uma ligação efetiva com o espectador. Desse modo, Brecht (1985) reconstrói o conceito de teatro que existia, mostrando a seu público a realidade de seu contexto social, utilizando o palco, não como inibidor do espectador, mas como incentivador do pensamento racional e reflexivo.

REFERÊNCIAS

BAUMANN-EISENACK, B; OBERLE, B. **Deutsche Literatur in Epochen**. München: Hueber Verlag, 1985.

BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, B. Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da guerra de 30 anos. In: _____. **Teatro completo, em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BRECHT, B. Vida de Galileu. In: _____. **Teatro completo, em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GALVÃO, V. **Mãe Coragem e seus filhos, de Bertolt Brecht: historicização e dialética em três tempos**, Curitiba, 2015. Disponível em: <https://www.smg.edu.br/dissertacoes/Dissertacao_Viviane_Prass.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2021

GONÇALVES, L. D. V, O teatro épico de Bertolt Brecht e suas interfaces com o cinema: Um olhar poético para o ator. **Revista Zona de Impacto**, 2013. Disponível em:
<http://www.revistazonadeimpacto.unir.br/Luiz%20Davi%20ANO%202015%20%202020-%202013%20-%20Julho%20Dezembro.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2021

APÊNDICE - REFERÊNCIA NOTA DE RODAPÉ

3. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg (1941 in Zürich uraufgeführt) brachte in 12 Bildern das Schicksal der Marketenderin Courage auf die Bühne. Der Stoff geht zurück auf Grimmelshausens Barockroman Simplicissimus (s. S. 55). Mutter Courage versteht es, am Krieg zu verdienen. Sie fährt mit ihren Söhnen Eilif, Schweizerkas und der stummen Tochter Katrin den Kriegstruppen hinterher und verkauft, was die



MULTIDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL

NÚCLEO DO
CONHECIMENTO

REVISTA CIENTÍFICA MULTIDISCIPLINAR NÚCLEO DO

CONHECIMENTO ISSN: 2448-0959

<https://www.nucleodoconhecimento.com.br>

Soldaten brauchen. Brecht zeigte hier nicht die große Geschichte selbst, sondern machte vor ihrem Hintergrund die Geschichte der kleinen Leute deutlich. Mutter Courage verliert in diesem Krieg ihre drei Kinder, doch sie lernt nichts dazu. (BAUMANN-EISENACK, B; OBERLE, B. *Deutsche Literatur in Epochen*, 1985, p.227)

4. [...] Galilei entdeckt durch seine Versuche, daß die von Kopernikus formulierte These (s. S. 39) richtig ist. Er gerät mit dieser Entdeckung in Widerspruch zu der Auffassung der Kirche, daß die Erde der Mittelpunkt des Universums sei. Galilei widerruft schließlich seine These, um der Inquisition zu entgehen und in Ruhe forschen zu können. Offensichtlich parallelisierte Brecht die Situation Galileis mit der Situation vieler deutscher Wissenschaftler nach Hitlers Machtergreifung. (BAUMANN-EISENACK, B; OBERLE, B. *Deutsche Literatur in Epochen*, 1985, p.228)

Enviado: Julho, 2022.

Aprovado: Agosto, 2022.

¹ Mestranda no Programa de Pós – Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; Graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. ORCID: 0000-0002-6377-0526.

² Mestre pelo Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. ORCID: 0000-0001-6501-3505.