

# Riso e estranhamento na ópera *O refletor*, de José Alberto Kaplan

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Merlia Helen Faustino da Silva*  
UERN – merliafaustino@yahoo.com.br

*Vladimir A. P. Silva*  
UFCG – vladimirsilva@hotmail.com

*Lemuel Dourado Guerra Sobrinho*  
UFCG - lenksguerra@yahoo.com

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo analisar a ópera *O refletor*, de José Alberto Kaplan, apresentando os seus principais aspectos formais e estruturais. Pretende-se evidenciar os elementos intertextuais da ópera e discutir como o compositor construiu o seu texto, correlacionando-o com outras fontes literárias e musicais. A análise, amparada no efeito de estranhamento, de Bertolt Brecht, e na função social do riso, de Henri Bergson, mostra como os procedimentos composicionais usados intensificam o drama da narrativa e potencializam os seus aspectos carnavalescos.

**Palavras-chaves:** José Alberto Kaplan. O refletor. Ópera de câmara.

**Laughter and Estrangement in the Opera *O Reflector*, by José Alberto Kaplan**

**Abstract:** This work aims to analyze the opera *O reflector*, by José Alberto Kaplan, presenting its main formal and structural aspects. It is intended to highlight the intertextual elements of the opera and discuss how the composer built his text, correlating it with other literary and musical sources. The analysis, based on Brecht's estrangement effect and Bergson's social function of laughter, shows how the compositional procedures used intensify the drama of the narrative and enhance its carnival aspects.

**Keywords:** José Alberto Kaplan. O refletor. Chamber opera.

## 1. Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar a ópera *O refletor*, de José Alberto Kaplan, apresentando os seus principais aspectos, os personagens e a relação entre música e texto. Pretende-se evidenciar os aspectos intertextuais, mostrando como José Alberto Kaplan construiu o seu texto dialogando com outras fontes literárias e musicais. A meta é contribuir para a compreensão da ópera, refletindo sobre o efeito de estranhamento, de Bertolt Brecht, e a função social do riso, na perspectiva de Henri Bergson. A pesquisa foi dividida em três partes. Na primeira, realizou-se a análise, que teve como objetivo compreender os elementos estruturais da ópera. A segunda parte consistiu na revisão da literatura sobre o tema intertextualidade, tomando como referência os estudos de Charaudeau e Maingueneau (2012), Fiorin (2006), Kaplan (2006), dentre outros. Na terceira, procedeu-se à discussão sobre o riso e o estranhamento na ópera *O*

*refletor*, usando como suporte os trabalhos de Brecht (1978), Simmel (1983) e Bergson (1993).

## **2. O refletor**

*O refletor*, de José Alberto Kaplan, é uma ópera de câmara, para solistas, coro e piano, composta entre dezembro de 1987 e junho de 1988, baseada na peça *Lux in Tenebris*, escrita em 1919 por Bertolt Brecht. A ópera está dividida em três quadros. Além dos protagonistas, João (tenor) e a Cafetina (soprano), integram o elenco uma Mulher (soprano), a Repórter (mezzo-soprano), o Ajudante (barítono), um Homem (baixo), o Capelão (baixo) e o coro misto e de vozes femininas. A estreia ocorreu no Teatro Guaíra, em Curitiba, Paraná, no dia 16 de agosto de 1988, tendo sido apresentada posteriormente no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, no dia 23 de agosto do mesmo ano. Nas duas ocasiões, a obra foi bem recebida pelo público e a crítica especializada. Desde então, não há registros de outras apresentações desta ópera no Brasil ou no exterior.

A ópera é ambientada na zona do meretrício. O primeiro quadro inicia com João convidando os transeuntes a assistir à sua palestra, na qual serão tratados os problemas decorrentes da prostituição, a exemplo das doenças sexualmente transmissíveis. João interage com outros personagens, a exemplo da Repórter, que, após entrevistá-lo, enaltece a importância daquele negócio, ressaltando as virtudes de João, um benfeitor, um idealista.

O segundo quadro abre com um diálogo entre João e Coitinho, o Supremo, o Capelão e Presidente da Associação Religiosa Independente, que está ansioso para saber mais sobre o assunto. A conversa é interrompida porque a Cafetina se dirige a João, pedindo-lhe desculpas por um pequeno mal-entendido ocorrido, anos atrás, quando João, confundido com um baderneiro, fora expulso do bordel. João parece aceitar as desculpas da Cafetina, alegando que não guardava nenhum rancor. No entanto, após ouvir a ária de João, na qual o poder do dinheiro é exaltado, a Cafetina o chama de ordinário, dizendo que ele fora expulso do bordel porque queria aproveitar-se das pobres meninas. João lhe responde, dizendo que hoje ele é um bom capitalista, um paladino, da decência e da moral. Para inflamar os sentimentos da Cafetina, João critica o regime de escravidão no qual vivem as prostitutas, que são exploradas e trabalham sem recompensas financeiras. A cena encerra com a fala do Capelão, que dá a João a alcunha de Profeta de Israel.

O último quadro inicia com o protagonista, que está preocupado com a calmaria da rua, antes tão agitada, e o pouco movimento nos bordéis, que estavam em falência em virtude da

luz (o refletor) que ele trouxera àquela região. João solicita a Sinfrônio que lhe repasse todas as gorjetas que recebera naquela noite, pois ele devia administrar a receita, inclusive aquelas gorjetas que, por direito, não lhe pertenciam. Revoltado, o Ajudante se nega a repassar o dinheiro e decide abandonar o emprego, alegando que João, disfarçado de paladino da moral, é, na verdade, um vulgar explorador. Após a discussão e a saída do Ajudante, a Cafetina entra em cena e inicia um longo diálogo com João, mostrando-lhe que os negócios que eles dois gerenciam são, na verdade, as duas faces de uma mesma moeda.

O embate entre João e a Cafetina ganha força quando ela diz que João, agindo daquela forma, vai acabar com o bordel e também por fim ao seu negócio de Profeta de Israel. Preocupado, ele reflete. A Cafetina propõe uma parceria. João fala sobre a sua reputação e o entrevero que tiveram no passado. A Cafetina o convence, afirmando que tudo isso já passou, concluindo com um dueto no qual resolvem suas diferenças.

### **3. A intertextualidade na ópera *O refletor***

O termo intertextualidade é muito aplicado na contemporaneidade para fazer referência aos textos que dialogam com outros, seja de forma intencional ou não. O primeiro a tratar do tema foi o pensador russo Mikhail Bakhtin, que associou o conceito à teoria e à crítica literária sob a denominação de dialogismo. Nas palavras do filósofo, todo discurso constitui-se perante o outro e não sobre si mesmo. Na voz de qualquer falante, encontra-se a voz do outro, pois os enunciados são compostos de relações dialógicas. Nenhum enunciado é livre, pois sempre há vozes dialogando entre si. (FIORIN, 2006)

A noção de intertextualidade foi introduzida por Kristeva, no final da década de sessenta, que chamou a atenção para o fato de que a escrita literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto, fato que levou muitos estudiosos a considerarem o texto como intertexto, diferenciando-se, entretanto, as relações transtextuais, incluindo a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade. (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2012: 288-289) Vários estudiosos têm abordado a intertextualidade na obra de José Alberto Kaplan, dentre os quais Fonseca (2005), Nogueira (2006) e Sousa (2006). O próprio Kaplan afirma que apesar de sempre escrever a partir de obras que não são de sua autoria, o que lhe poderia render a pecha de plagiário, considera-se um compositor original, pois geralmente consegue transformar a composição que lhe serve de ponto de partida numa obra

pessoal. (KAPLAN, 2006:24)

Para Bakhtin, o enunciado mostra a posição de uma voz dentro da sociedade, é um todo de sentido, uma orientação. Já o texto é a manifestação do enunciado, a materialização deste, “é uma realidade imediata dotada de materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos”. (FIORIN, 2006: 53) O processo intertextual, quando aliado à ideia de carnavalização, potencializa os aspectos dialógicos do discurso, pois “a linguagem carnavalesca é familiar, repleta de sarcasmos e insultos. No entanto, esses xingamentos e zombarias não têm caráter ofensivo, mas brincalhão.” (FIORIN, 2006: 84) A carnavalização é, portanto, uma forma de contra discurso, porque questiona, põe em evidência as diferenças, o desequilíbrio, a ambivalência, a bivocalidade, incluindo a voz do parodiado e do parodiante. “Zomba-se da voz séria e, ao mesmo tempo, afirma-se uma alegria com a outra voz.” (FIORIN, 2006: 97) A carnavalização é denúncia por meio do grotesco, do ridículo, da dessacralização, pois o mundo problemático, concebido às avessas, é transplantado para o *corpus* literário e musical. E é por esta razão que no programa da estreia da ópera, em 1988, o diretor Marcelo Marchioro classifica *O refletor* como uma *anti* ópera, pois se trata de uma obra que vai de encontro ao modelo canônico estabelecido, pondo em relevo a relação dialética entre ópera séria e opereta, literatura nobre e marginal.

A comparação da ópera *O refletor*, José Alberto Kaplan, com a peça *Lux in tenebris*, de Bertold Brecht, mostra que ambas são carnavalescas, apresentando tom satírico. Nas duas obras evidencia-se a tênue linha que separa as relações entre sexo, dinheiro e poder. O humor sarcástico da narrativa de Brecht traz à tona verdades ocultas da sociedade hipócrita, que alimenta negócios sórdidos. Para Kaplan (1999: 176), Brecht é, sem dúvida, um dos escritores basilares do século XX, pois ele desencadeou uma revolução na dramaturgia quando, alterando a função e o sentido social do teatro, o utilizou como uma arma de conscientização, sem fazê-lo perder, no entanto, sua qualidade específica de divertimento, razão pela qual a estética brechtiana tornou-se um paradigma para o compositor.

Em 1988, durante a preparação do espetáculo, o diretor Marcelo Marchioro observou cuidadosamente os conceitos, os métodos e as inovações que Brecht trouxe para o teatro de seu tempo, destacando que aquela montagem, em particular, não seria entediante, pois ele estava “dirigindo o espetáculo como se fosse uma peça de teatro, com leitura de texto, discussão de personagens, laboratórios”. (MILLARCH, 1988: 3)

Sob a perspectiva da intertextualidade musical, a primeira citação é da *Habanera*, da ópera *Carmem*, do compositor George Bizet, que ocorre na *Arietta* da Cafetina, no segundo quadro. Esta referência dá-se, muito provavelmente, devido à semelhança entre a personalidade das duas personagens, Carmem e a Cafetina. Segundo Harewood (1991: 450), “Carmem era uma cigana apaixonada, mas inconstante, que ama impulsivamente e se cansa com a mesma facilidade. Ela representa, de certo modo, o fatalismo que brinca com a morte”. A Cafetina também é uma mulher apaixonada – pelo dinheiro, ao que tudo indica. Não se sabe ao certo se no passado ela e João nutriram algum tipo de sentimento mais forte. O que se sabe é que, por conta da situação economicamente desfavorável de João, a provável relação entre eles acaba. Por ter sido rejeitado, ele decide vingar-se, obtendo sucesso em seu propósito. A Cafetina, ao vê-lo prosperando financeiramente às suas custas, de forma sorrateira e sedutora canta a *Habanera*, pedindo-lhe desculpas, propondo-lhe uma sociedade. Outra obra citada é a *Sonata para piano N° 2*, em Si bemol menor, Op. 35, de Frédéric Chopin, também conhecida como *A Marcha Fúnebre*. Kaplan introduz este trecho após a Cafetina mostrar a João que o negócio dele está condenado à falência, caso o bordel feche.

O terceiro ato é a culminância da obra. Para descrever a discussão entre João e a Cafetina, Kaplan utiliza um tango, que, segundo Randel (1988), no fim do século XIX, na crescente Buenos Aires, era considerado obsceno, tanto nas letras quanto na coreografia, e como se tratava de dança entre homens e mulheres abraçados, tornou-se tipicamente praticada nos bordéis, já que mulheres descentes não ousavam dançá-la. Além de ser um estilo musical associado inicialmente à prostituição, é nesse tango, que acontece o embate entre os valores morais de João e da Cafetina, resumindo toda a trama, toda a corrupção presente na história. O tango é, na verdade, uma dança de sedução moral na qual a Cafetina vence seu oponente.

No final, o dueto e o coro das prostitutas selam a concórdia entre João e a Cafetina, estabelecendo um clima de felicidade, visto que todos estão alegres por conta da normalidade e da volta dos clientes ao bordel. Neste trecho, Kaplan cita duas obras. A primeira é *La Marseillaise*, hino que se tornou símbolo da revolta da burguesia contra a monarquia e o clero. A comparação do Coro das Prostitutas e a marcha *Pomp and Circumstance*, Opus 39, de Edward Elgar, revela as similaridades harmônicas e melódicas entre as duas obras. Kaplan aviva o tom irônico e carnavalesco da sua ópera nos últimos compassos, oportunidade na qual todos os personagens cantam, explorando, sobretudo, o registro agudo, enfatizando o caráter pomposo e

circunstancial da cena.

#### **4. Considerações finais**

Na ópera *O Refletor*, José Alberto Kaplan convida o público tanto a se divertir à custa da indiferença à alteridade quanto a se identificar por meio de um processo de sublimação. No entanto, o enredo da ópera, no qual prostituição e religião são tratadas de forma muito próximas, parece produzir um tipo de fruição estética muito difícil de emplacar. O compositor reflete sobre o mundo em que vive, abordando o preconceito e a falsa moral da sociedade e da religião por meio do humor, que é empregado como um recurso para a crítica dos valores intrínsecos a uma determinada cosmovisão (*Weltanschauung*).

Kaplan discute prostituição e religião e, ao fazer isso, assume a contramão do convencional da linguagem operística hegemônica, pois, nesta obra, não existem motivos para choro, e o riso não é tão confortável. Quando o compositor cita trechos de óperas de grande sucesso popular, mais reconhecidas do que conhecidas pelo público desse gênero, provoca o estranhamento, o distanciamento necessário da plateia, como que esperando chamar a atenção para a função didática que pretende ter sua ópera: colocar em pauta temas não tão palatáveis, incluindo a funcionalidade da prostituição, algo que a sociedade tende logo a condenar, e sua relação com a religião, considerada por muitos um tesouro intocável.

Por meio dos textos literário e musical, Kaplan convida o leitor-ouvinte a rir, e o riso, assim como acredita Bergson (1993), tem como seu ambiente natural a indiferença. A insensibilidade acompanha o riso de mãos dadas. O riso é próprio de qualquer grupo social, que ri de si mesmo enquanto está reunido (*Cf.* SIMMEL, 1983). E o riso pressupõe cumplicidade com outros que riem, sejam eles reais ou imaginários, conforme afirma Bergson (1993: 20). Mas os grupos aos quais os principais personagens são representados na ópera *O Refletor* são muito específicos: o das prostitutas e o dos religiosos. Além disso, a relação que se estabelece entre eles traz à tona o questionamento das verdades defendidas pelos indivíduos religiosos comuns. Assim, os trechos nos quais o compositor pode eventualmente ter pensado em provocar o riso, tanto musical quanto poeticamente, são delineados de modo a articular uma crítica à pretensa rigidez da falsa moral e à representação dos religiosos em seus interesses escusos.

Percebe-se, portanto, que Kaplan pretende desnaturalizar o natural na representação e no discurso musical, valendo-se do efeito de estranhamento, também denominado efeito V (do

termo alemão *Verfremdungseffekt*), criado por Bertold Brecht com um único propósito: permitir às plateias o exame das histórias e o seu posterior julgamento e aprendizagem. (BRECHT, 1978)

Em termos de linguagem estritamente musical, Kaplan recorre às citações de obras de um conjunto considerado como de fácil reconhecimento popular. Em termos da construção do enredo e dos personagens, Kaplan, como se seguisse um conselho de Brecht, realça o ambiente em que mulheres e homens vivem para se ter uma exata compreensão de por que mulheres e homens vivem assim e não de outra forma. Em toda a ópera, as ações e reações dos protagonistas se defrontam com determinadas circunstâncias, que vão sendo resolvidas, pouco a pouco, com um desfecho inesperado – a aliança entre a prostituta e o religioso. Esses dois personagens típicos são pontos de partida para a análise de todo um complexo de relações históricas que perpassa a noção social de gênero, moral e religião. O discurso preconceituoso e moralista de João, num determinado momento visto como natural a homens religiosos, modifica-se com o desenrolar dos acontecimentos e as consequências do sucesso do seu negócio antiprostituição. Para Brecht, compreender uma situação é fazer uma crítica do evidente; mostrar uma situação usando o efeito do distanciamento é desnaturalizar relações e classificações hegemônicas ao longo do tecido social: “Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. Só assim as leis de causa e de efeito podiam ser postas em relevo”. (BRECHT, 1978: 47)

Ao colocar o religioso como empresário negociador, Kaplan está fazendo uso daquilo que Brecht (1978:56) chamou de efeitos de distanciamento. Ao introduzir trechos de óperas ou outros gêneros famosos, quer produzir esse efeito com a alusão a contextos semelhantes, mas que enfatizem a série e não o caso particular dos personagens em cena, impedindo a identificação da plateia e os efeitos alienantes que esse tipo de fruição de espetáculos artísticos, e mais especificamente a ópera, produz. É, portanto, o caráter de exposição do efeito de distanciamento que incomoda o telespectador e o crítico, que naturalizaram a interpretação via fundição ator e personagem. A aparente frieza de sentimentos da prostituta e do religioso, a introdução de trechos de outras obras no seu formato original ou ligeiramente modificados são elementos que ratificam o distanciamento que Kaplan deseja produzir, como se importasse uma lição a ser aprendida no final da sua ópera. Ao contrário do que afirma a crítica avessa à corrente do distanciamento brechtiano, no teatro ou em outros gêneros artísticos uma obra de arte didática não pressupõe algo já pronto e acabado para o público que a irá consumir. Pelo contrário, as obras produzidas

nessa linha exigem um leitor-espectador-ouvinte ativo, quer dizer, que questione, que interprete, que discorde da obra com que se defronta. Talvez esses não sejam traços característicos do público que frequenta teatros em busca de entretenimento e de catarse.

É preciso deixar claro, no entanto, que essa interpretação, inspirada no conceito de riso de Bergson-Simmel, e a visão dos elementos brechtianos na ópera não significa afirmar que Kaplan tenha adotado a perspectiva filosófica de Bergson-Simmel e/ou que seja brechtiano. Pretende-se, com esta análise, mostrar como tais autores podem ser úteis para uma reflexão sobre esse trabalho específico do compositor José Alberto Kaplan, que, como Bergson e Brecht, não julgou, mas apenas expôs a complexa situação que se propôs epicamente a narrar.

### Referências

- BERGSON, H. *O riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Trad. Guilherme de Castilho. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BRECHT, B. Teatro recreativo e teatro didático. In: \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FONSECA, Gláucio Xavier da. *Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2005.
- FREITAS, A. C. R. de. O desenvolvimento do conceito de intertextualidade. *Revista dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras UFF*, volume 6, 2011.
- HAREWOOD, Conde de. *Kobbé: O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- KAPLAN, J. A. *O refletor*. João Pessoa: 1988. Partitura manuscrita.
- \_\_\_\_\_. *Caso me esqueça(m): memórias musicais*. Volume 1 (1935-1982). João Pessoa: Secretaria da Educação e da Cultura, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ars Inveni*. *Claves*, Volume 1, Maio, 2006.
- MARCHIORO, Marcelo. Programa de estreia da ópera O refletor. Curitiba: Teatro Guaíra, 1988.
- MILLARCH, Aramis. *Marchioro dirigindo uma ópera inédita de Brecht*. Estado do Paraná. Almanque, Tablóide, p. 3, 30 de julho de 1988. Disponível no endereço <http://www.millarch.org/artigo/marchioro-dirigindo-uma-opera-inedita-de-brecht>
- NOGUEIRA, Ilza. A Sonata para Trompete e Piano de J. A. Kaplan: reciclagem estilística e modelagem intertextual. *Claves*, Volume 1, Maio. 2006.
- RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard, 1988.
- SIMMEL, G. Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES, E. (Org.) *Sociologia: Simmel*. São Paulo: Ática, 1983. p. 165-81.
- SOUZA, Eugênio. A intertextualidade como Fio Condutor nos Processos de Criação e Interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. *Claves*, Volume 1, Maio. 2006.