

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

AMANDA LEMOS GONÇALVES DOS SANTOS

BRECHT E A EXPERÊNCIA DO CINEMA:
TEXTO E MONTAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de Souza

SÃO CRISTÓVÃO

2018

AMANDA LEMOS GONÇALVES DOS SANTOS

**BRECHT E A EXPERIÊNCIA DO CINEMA:
TEXTO E MONTAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de
Souza (orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de
Queiroz
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Gerson Praxedes Silva
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, ____ de _____ 2018

AGRADECIMENTOS

Como foi difícil chegar até aqui...Os agradecimentos não poderiam ser mais sinceros. Começo agradecendo a Maria Rosângela, que eu amo tanto! Minha mãe, a mulher mais incrível que eu vou poder conhecer nessa vida. Camila, minha irmã, te agradeço também. Meus tios e tias maternos, obrigada! Landara, minha companheira. Meu amor, sem você seria tão mais difícil. Obrigada por existirem!

Agradeço aos amigos e amigas: Bruna Távora pela ajuda na construção do projeto. E aos que estiveram comigo nos dias bons e ruins: Heryson, Jhon, Matheus, Samuel, Juma. A todos que eu tive o prazer de conhecer nesses últimos dois anos... e Eudaldo por me salvar, sempre! Lan House Trindade, valeu pela força, quando meu notebook quebrou.

Cirius, Belatriz, Ayra e Nublado estão nessa lista também!

Obrigada, Carlos Mascarenhas, por ter sido um orientador atencioso e por ter me ajudado na fase mais dura do trabalho. Japiassú, Damyler, Praxedes e Alexandra Dumas recebem meu muito obrigada por tudo!

SANTOS, Amanda Lemos Gonçalves dos. **Cinema e interdisciplinaridade: narrativas sociais**. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

RESUMO

Este presente trabalho busca analisar a obra do alemão Bertolt Brecht no âmbito cinematográfico - em que este atuou em diversas funções - considerando as experiências desses trabalhos, através da análise fílmica em *Como mora o trabalhador* (Alemanha, 1930), por retratar um período peculiar de sua vasta obra. A chegada de Brecht ao cinema, aqui, neste presente trabalho, configura-se como síntese de uma trajetória que tem como prelúdio sua obra poética e teatral. A pesquisa busca analisar e refletir criticamente obras fílmicas realizadas por Brecht, desde a expressiva década de 20 indo até à conturbada década de 30, sob as perspectivas da linguagem, da estética e das ideias atreladas a um processo revolucionário. A experiência e a dimensão estética e política do pensamento brechtiano estão sobre o cinema militante e de vanguarda da República de Weimar e sobre sua matriz no cinema soviético, de onde resgatou elementos essenciais para o êxito de produções cinematográficas, na escrita e nas etapas da montagem. As formulações teóricas do grande pensador Walter Benjamin contribuem de maneira imprescindível para que haja a compreensão exata desta importante fase - a experiência de Brecht no cinema.

Palavras-chave: Brecht. Cinema. Teatro. Escrita. Narrativa. Montagem.

SANTOS, Amanda Lemos Gonçalves dos Santos. **Cinema e interdisciplinaridade: narrativas sociais.** Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

ABSTRACT

This work aims to analyze the work of the German Bertolt Brecht in the cinematographic field - in which he acted in several functions - considering the experiences of these works, through the film analysis in *How worker lives* (Germany, 1930), for portraying a peculiar period of his vast work. The arrival of Brecht to the cinema, here, in this present work, is configured as a synthesis of a trajectory that has as a prelude his poetic and theatrical work. The research seeks to analyze and critically reflect film works made by Brecht, from the expressive decade of the 20th through the troubled 1930s, under the perspectives of language, aesthetics and ideas tied to a revolutionary process. The experience and the aesthetic and political dimension of Brechtian thought are on the militant and vanguard cinema of the Weimar Republic and its roots in the Soviet Cinema, from where it recovered essential elements for the success of cinematographic productions, in the writing and in the stages of the montage. The theoretical formulations of the great thinker Walter Benjamin make an essential contribution to an accurate understanding of this important phase - Brecht's experience in cinema.

Keywords: Brecht. Cinema. Theater. Writing. Narrative. Filmmaking.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Brecht e Valentin	
Figura 2	Brecht e Hauptmann	
Figura 3	Lorre em <i>Um Homem é um Homem</i>	
Figura 4	Manifesto “Guerra à arte!”	
Figura 5	Filme <i>A Greve</i>	
Figura 5	Filme <i>A Greve</i>	
Figura 7	Filme <i>Kuhle Wampe</i>	
Figura 8	Filme <i>Kuhle Wampe</i>	
Figura 9	Filme <i>Kuhle Wampe</i>	
Figura 10	Filme <i>Kuhle Wampe</i>	
Figura 11	Filme <i>Os Mistérios de uma barbearia</i>	
Figura 12	Filme <i>Os Mistérios de uma barbearia</i>	
Figura 13	Filme <i>Os Carrascos Também Morrem</i>	
Figura 14	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (plano fechado)	
Figura 15	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (plano aberto)	
Figura 16	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (rosto)	
Figura 17	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (recorte do corpo)	
Figura 18	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (prédios)	
Figura 19	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (porão)	
Figura 20	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (gaiola)	
Figura 21	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (mulher no cortiço)	
Figura 22	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (crianças)	
Figura 23	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (cortiço)	
Figura 24	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (Zille)	
Figura 25	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (mãe e filhos)	
Figura 26	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (mãe após as compras)	
Figura 27	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (pai após procura de emprego)	
Figura 28	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (riso do burguês)	
Figura 29	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (emblema do tribunal de justiça)	
Figura 30	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (retirada dos móveis)	
Figura 31	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (família)	
Figura 32	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (retirada dos móveis)	
Figura 33	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (burguês observando)	
Figura 34	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (móveis)	
Figura 35	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (capacete da polícia)	
Figura 36	Filme <i>Como mora o trabalhador</i> (emblema da polícia)	

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

KPD	<i>Kommunistische Partei Deutschlands</i>
DEFA	<i>Deutsche Film- Aktiengesellschaft</i>
UFA	<i>Universum Film Aktiengesellschaft</i>
SPD	<i><u>Sozialdemokratische Partei Deutschlands</u></i>
BPRS	<i>Bund Proletarisch- Revolutionärer Schriftsteller</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO 1 - APRESENTANDO BRECHT	
1.1 Augsburg: submersão em dois mundos distintos.....	19
1.2 Munique: o prelúdio do que será o teatro épico.....	24
1.3 Berlim: a metrópole é o labirinto dos sujeitos políticos.....	32
CAPÍTULO 2 – PRISMA BRECHTIANO	
2.1 O lado épico das coisas.....	38
2.2 Estranhamento para originar efeito.....	45
2.3 Desvendando o gestus.....	50
2.4 As vias da dialética.....	55
CAPÍTULO 3 - BRECHT NO CINEMA	
3.1 O espelho soviético: lições sobre um cinema revolucionário.....	65
3.2 Continuar. Desconstruir. Construir: o cinema operário alemão.....	74
3.3 Primeiros filmes: a luminescência da prática.....	82
CAPÍTULO 4 - CINEMA E EXPERIÊNCIA	
4.1 Em tempos de barbárie: Brecht roteirista, um autor-produtor.....	90
4.2 Narração e montagem: de Griffith a Brecht.....	101
CAPÍTULO 5 – PROBLEMAS DE UMA ÉPOCA	
5.1 Como Mora o Trabalhador.....	110
5.1.1 Imagem e fragmento.....	112
5.1.2 Os contrastes são irreconciliáveis: o olhar da câmera.....	116
5.1.3 Isto não é a solução!: montagem, ação e reação.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128

INTRODUÇÃO

Apresenta-se, aqui, o século 20 com seus movimentos artísticos compostos por amplas linguagens prontas para manifestar na efervescência do teatro, da música, da poesia, das artes plásticas, do cinema, suas surpreendentes aspirações. Neste último, o cinema, vemos as movimentações de grupos e indivíduos que mostraram e deixaram registradas para a história, especialmente na segunda década deste século, as marcas das vanguardas estéticas, que tinham em comum o desejo de romper as convenções. Este foi um exercício de manter o desejo de derrubar os esquemas aparentemente inquebrantáveis do realismo através da capacidade de obter opacidade e oposição a uma tradição clássica aristotélica que resumia a arte à imitação da realidade. O Cinema Expressionista, Poético, Puro ou Abstrato, Surrealista e o Cinema da Imagem Arquétipo são alguns exemplos da extraordinária capacidade técnica e da linguagem única deste meio que, com sua natureza impura, absorveu e transformou ideias. E é aqui, também, que floresceram os maiores desejos de mudança, de sonhos revolucionários e resgate de possibilidades, até então, consideradas perdidas.

Temos, neste recorte histórico, a presença de Eugen Bertholt Brecht (1898-1956), como um de seus mais proeminentes autores, na poesia, no teatro, na música e no cinema. Nascido na Alemanha, terra onde a arte, sobretudo a arte da cinematografia, resguardou tons vanguardistas de fortes tendências, a exemplo do Expressionismo Alemão e da “Nova Objetividade” (*Neue Sachlichkeit*), sua antítese, Brecht, como indivíduo da era dos extremos¹, numa escala comparativa, buscou caminhar por lados opostos a fim de se constituir, como indivíduo e como artista. Como um modernista, recusou a ideia de estar submetido às práticas artísticas que representavam uma tendência cultural forjada nos moldes clássicos de atuação. A linguagem de Brecht pode ser considerada um engenhoso quebra-cabeça, uma “montagem” de diferentes estilos, de onde emprestou em fontes diversas, a parte que lhe coube dar saltos significativos no que tange à sua função e significado. Vemos, assim, desde a Bíblia de Lutero, às canções do comediante Karl Valentin,

¹Para Eric Hobsbawm (1995), o século 20 foi marcado por suas posições políticas extremadas e, em síntese, foi breve e intolerante. Diz, ainda, que o principal acontecimento desse período foi a Primeira Guerra Mundial, que assinalou o colapso da civilização (ocidental) no século 19.

às peças de dramaturgos elisabetanos, Georg Büchner e Frank Wedekind, os romances de Rudyard Kipling, Jonathan Swift, Upton Sinclair, J.V. Jensen e Charles Dickens, assim como nos *gangster films* (ESSLIN, 1984, p. 96), germinar um Brecht complexo e desafiador. Em suas obras, as questões das influências operaram seu comportamento e fizeram com que destinem sua vida e seu trabalho à uma ampla gama de gêneros literários e mídias representacionais, incluindo o romance e o rádio. No entanto, Brecht tornou-se expressivamente conhecido ao redor do mundo por sua poesia e por seu teatro militante, ainda que sua relação com a música tenha sido bastante ofuscada ou, ainda, seu trabalho desempenhado na indústria cinematográfica tenha sido pouco divulgado. A própria produção de Brecht, extraordinariamente extensa, legou ao mundo das artes a dimensão das suas ideias, teorias e práticas.

O significado do termo "brechtiano" tornou-se recorrente na atmosfera da contemporaneidade e pode possuir, com certos riscos, no contexto do teatro e dos estudos do cinema, sua adequação. Martin Brady (2006) identifica alguns tipos de "cinemas brechtianos" existentes no presente, cada um sugerindo um amplo significado do adjetivo, destacando os trabalhos de cineastas como Straub e Huillet e Godard. Além de identificar um "onipresente estilo brechtiano com efeitos de ação" como resultado de uma forma híbrida que tenta empregar técnicas de efeito crítico dentro do quadro de cinema narrativo mais ou menos convencional. Dentre tantos grupos cujo termo "brechtiano" ganhou destaque, vemos no Grupo Dziga Vertov, formado em 1968 por cineastas politicamente ativos, incluindo Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, uma referência direta a Brecht. Os filmes do Dziga Vertov são definidos principalmente por formas brechtianas, ideologia marxista e a falta de autoria pessoal.

O grupo, batizado em homenagem ao cineasta soviético Dziga Vertov, foi dissolvido logo após a conclusão de *Carta Para Jane*, de 1972.² Robert Stam, em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema* elenca a abrangente história da teoria do cinema no século 20 e dentre os capítulos apresentados, chega ao ponto em que "a teoria esquerdista do cinema nos anos 60 e 70 na Europa e no Terceiro Mundo deu continuidade à discussão estética iniciada nos anos 30 por Bertolt Brecht, autor que

² Filmes que mostram uma forte influência brechtiana em Godard aparecem em *La Chinoise* (1967), *Le Vent d'est* (1970), e Huillet e Straub com *History Lessons* (1972).

desenvolveu uma forte crítica de inflexão marxista do modo realista dramático operante tanto no teatro tradicional como no cinema hollywoodiano” (STAM, 2003, p. 168). O crítico teatral Bernard Dort afirmou que uma crítica de cinema brechtiana traria a política ao centro das discussões. Esta crítica, influenciou não apenas os teóricos do cinema, mas também um número considerável de cineastas ao redor do mundo. A reflexão trazida por Brecht condiz com o que pontua Xavier (2005) com relação ao cinema político: “O novo filme revolucionário, não esquecendo a necessidade de pesquisa no nível da linguagem, deve estar mais decisivamente comprometido com um projeto de militância diretamente política” (XAVIER, 2005, p. 161).

A respeito das relações entre as propostas de Brecht e o cinema contemporâneo, vemos a existência de certa filiação brechtiana em trabalhos de diretores como Lars Von Trier³, Godard, Straub, Glauber, Fassbinder, Angelopoulos, Marco Ferreri e outros (XAVIER, 2005). A dimensão de sua obra estende-se para o Cinema Novo Alemão⁴, *Nouvelle Vague* francesa, Cinema Novo Brasileiro, entre outros. Extraíndo as visões de Glauber, aqui no Brasil, vemos como a recepção da obra brechtiana atendeu à uma demanda no cinema (e em sua profunda raiz no teatro).

O teatro será a arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos. Nesta trágica e otimista marcha da história à eternidade, o homem avança *esquizofrenado* por Apolo e Dionísio. (...) O cinema e a televisão são meios técnicos de comunicação da matéria teatralizada. (ROCHA, 1981, p. 229)

A experiência e a dimensão do pensamento brechtiano expressam-se de sobremaneira no o cinema operário alemão da República de Weimar, sobre o

³ A obra *Dogville* (2003), de Lars von Trier seria um “modelo” brechtiano no mundo cinematográfico, assim como o movimento radical do cinema europeu ao qual pertenceu Trier, o Dogma 95. “Os temas de individualismo e liberdade criaram obras durante um tempo, porém não trocaram nada. A onda estava bem como apoio, como os próprios diretores. A onda nunca foi mais forte que os homens que estavam atrás dela. O próprio cinema anti-burguês acabou sendo burguês porque o fundamento em que estas teorias se baseavam era uma concepção burguesa da arte. O conceito de autor era romantismo burguês desde o princípio e, por isso mesmo, falso! Para Dogma 95 o cinema não é pessoal! Hoje em dia há uma tormenta tecnológica e, seu resultado será a democratização final do cinema.” Trecho do manifesto assinado por Lars von Trier e Thomas Vinterberg, em nome do Dogma 95, em Copenhague, segunda feira, 13 de março de 1995.

⁴ A adaptação de *Baal* para o cinema, dirigida por Volker Schlöndorff, um dos membros do Cinema Novo Alemão, nas décadas de 60 e 70, tem como base o roteiro de uma peça homônima, a primeira peça teatral de longa duração escrita por Brecht, publicada em 1922.

cinema hollywoodiano, sobre os teóricos do cinema como Walter Benjamin, arrastando-se ao longo da década de 70, nas formulações de Jean-Louis Baudry, Peter Wollen, Jean-Louis Comolli e Claire Johnston por exemplo.⁵ Entre as décadas de 1960 e 1970, importantes revistas como a *Cahiers Du Cinéma*, *Screen* e *Cinéthique* dedicaram edições especiais aos estudos relacionados à contemporaneidade e ao legado de Brecht para as teorias fílmicas, sobretudo, na abordagem profunda do problema da significação ideológica dos filmes, inseridos em seu contexto específico.

Não só o cinema, mas a grande esfera artística, em particular a alemã, busca em Brecht uma fonte segura para reforçar e superar aspectos estéticos. Na pós-modernidade, Ingrid Koudela, examina, sobretudo em sua chave didática, um leque de questões sobre o método brechtiano, as implicações de seus procedimentos pedagógicos e a historicização de seu conteúdo nos trabalhos de Pina Bausch e Heiner Müller.⁶ Brecht desenvolveu ricos experimentos sobre *gestus*, estranhamento e teatro épico, conceitos e formulações de grande importância, que constituem uma rede de escritos que revigoram suas obras. Escritos estes fundamentais para as bases e métodos que foram aplicados em seu trabalho prático.

A reunião destes escritos representa uma fonte inesgotável de pesquisa e compreensão de todo o processo desempenhado por Brecht ao longo dos tempos. Em *Diários de Trabalho (Arbeitsjournal)*, temos, página a página, o registro de

⁵ A célebre crítica de Jean-Louis Baudry sobre a suposta natureza ideológica inerente ao cinema, estão articuladas em seus escritos sobre "Efeitos Ideológicos do Aparelho Cinematográfico Básico" (1974). Peter Wollen alavancou discussões sobre pontos estruturais do cinema com o conceito de "contra-cinema". Em seu artigo intitulado "Godard and Counter Cinema: Vent D'Est", tais considerações à respeito deste conceito são aprofundadas.

⁶ No Brasil, a dramaturgia e seu arcabouço teórico converteram-se num rio de experimentações estéticas, onde o sentido dialético - com a totalidade, a criticidade, a simultaneidade e a contradição - espelhou um novo teatro, que teve como pano de fundo um turbulento contexto social e político com a ascensão de governos totalitários, sob a instauração de ditaduras militares em todo o quadro da América Latina. E é a partir dessa configuração que grupos como o Teatro de Arena (1958), Teatro Oficina (1958) e Centro de Cultura Popular - CPC (1961) surgem. A estes grupos foi designado o cargo de discutir, atualizar e articular a obra de Brecht. Como mecanismo de propagação de um teatro voltado para as massas, o Arena investiu na criação de Seminários de Dramaturgia, com a face "permanente de autores teatrais, na maioria composto por elementos do próprio teatro, que discutem suas peças e técnicas dramáticas." (PEIXOTO, 1983, p.28), como forma de aproximação com o teatro político. Para Iná Camargo Costa (1996), foi por meio dos Seminários que os participantes do Arena passaram a conhecer mais e debater teorias como a de Piscator e Brecht, e a pensar numa "proposta para o Brasil do realismo socialista, ou "realismo crítico" - para os países que não tinham feito a revolução socialista. (COSTA, 1996, p. 40)

impressões, fotografias, reportagens, crônicas, notícias, manchetes recortadas de jornais, coladas entre os textos - por fim - reflexões do dia-a-dia de um artista-teórico que escrevia sobre seu árduo ofício. José Antônio Pasta em *Trabalho de Brecht* detalha os momentos decisivos em que a experiência literária do jovem escritor chega a seus embates frontais com a indústria cultural, apoiada no tripé forma-mercadoria, nazismo e guerra. Boris Schnaiderman, em *A Poética de Maiakóvski*, destaca, numa análise comparada, de que forma, diferentemente de Maiakóvski, Brecht organizou suas formulações e escritos teóricos.

A teorização de Brecht forma um conjunto admirável de reflexões que ultrapassam o mero campo da realização artística imediata e de sua fundamentação. Um ensaio como “Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade” [...] é um estudo de sabedoria humana e sabedoria política, uma reflexão sobre os problemas do intelectual que se defronta com a máquina opressora do Estado. Outros estudos seus lançam luz sobre a problemática humana do teatro, sobre a sua condição no mundo de hoje, mas a sua condição mais geral, não apenas a condição particularizada, que se relaciona com este ou aquele tema, com esta ou aquela corrente. Naturalmente, dirigiu o olhar também para o particularizado, e sua reflexão parte de uma base concreta, definida no espaço e no tempo. Mas ela sempre atinge mais longe, seu próprio objetivo é colocado mais alto (SCHNAIDERMAN apud LABAKI, 2016, p. 25)

Desde a poesia ao teatro, do teatro ao cinema, e não exatamente nesta ordem mecânica, projetamos um quadro de evolução do poeta, dramaturgo e cineasta, sob a elevação de exímio pensador. Permeiar tais caminhos e chegar à atuação de Brecht no âmbito cinematográfico infere as múltiplas reverberações na *práxis* e no desenvolvimento teórico do cinema ao longo do século 20.

Segundo Alcides Freire Ramos, em seu artigo *Bertold Brecht e o Cinema Alemão dos anos 1920*, publicado pela Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, “um balanço de suas relações com a atividade cinematográfica indica a colaboração direta na realização de nove filmes e onze textos (contos ou peças) adaptados para a tela. Deixou ainda vários roteiros completos e mais de vinte narrativas ou sinopses (RAMOS, 2011, p. 01-02). Assim como os construtivistas russos, Brecht demonstrou enorme entusiasmo com o progresso técnico do mundo que se transformava, a passos largos, numa rapidez jamais vista. O socialismo,

como doutrina política e filosófica que esperançava muitos artistas com os quais Brecht pode compartilhar momentos críticos e decisivos na tomada de forças, era uma promessa alcançável do progresso social e humano, e não mais um norte utópico. Indivíduo dos tempos sombrios, Brecht tem em seu cenário real momentos históricos do feroz desenvolvimento do capitalismo e do desenvolvimento da tecnologia, a exemplo do advento do rádio, que serviu aos interesses militares. Testemunhou o modo como o cinema e os meios de comunicação de massa serviram excelentemente como aparato de difusão da propaganda nazista. Herf (1993) afirma que o modernismo reacionário combinou a inovação científica, as novas tecnologias futuristas, a cultura de massas e o aparato ideológico. Nesse sentido, os modernistas reacionários reconheceram que as ideias antitecnológicas eram fórmulas para a impotência nacional. O estado não poderia ser forte e tecnologicamente atrasado (HERF, 1993, p. 21). O cinema calculou um percurso de legitimação, cristalizando-se, a partir do momento em que passa de mero objeto de atenção erudita e passa a fazer parte do *corpus* da cultura dominante.⁷ Durante quase todo um século, química, mecânica, fisiologia, óptica e eletricidade, criaram condições para que tivéssemos a emergência da técnica de registro e projeção cinematográfica (DESLANDES apud XAVIER, 1978, p. 20).

A estética inerente ao cinema e toda dinâmica de apresentação e de sua imagem, valem-se de inúmeros elogios, num primeiro momento, em decorrência de sua direta ligação técnica e industrial, em sintonia com as condições da experiência sensível. Segundo Ismail Xavier, a positividade do cinema estaria depositada na sua “modernidade” - o cinema como matriz de modernidade -, dentro de um pensamento que entendia esta modernidade como “esquecimento” e oposição à tradição, como ruptura radical com o passado (XAVIER, 1978, p.33). Aos velhos cânones, à imitação herdada dos clássicos, métodos de trabalho, conceitos sobre arte etc - a tudo isto - foi despejado e manifestado as correntes de vanguarda sob um ideário futurista. Dentro desse contexto, a obra fílmica de Brecht se localiza, como vimos, em diversas esferas. Olhar para alguns destes materiais - filmes, roteiros, rascunhos, projetos que, em grande parte, não foram finalizados, é

⁷ Ismail Xavier regressa à circunstância do cinema impulsionado, não pelos interesses unicamente científicos e/ou artísticos; o impulso derivou-se dos resultados econômicos advindos das inúmeras invenções - de Thomas Edison, e pelo uso do cinema como instrumento de exploração da curiosidade do grande público - pelos industriais Lumière.

possível descobrir que, por décadas, essa parcela oculta somente agora pode ser acessada. Em cooperação com a *Deutsche Kinemathek*, financiada pela Fundação *LOTTO Berlin* e pela Comissão Federal de Cultura e dos Meios de Comunicação Social, filmes realizados por Brecht foram garantidos e digitalizados. O arquivo apresenta os resultados do projeto e discute com os convidados a importância do material de arquivo para o presente. Trata-se do *Brechts Filmerbe*, um extenso arquivo composto por materiais fílmicos produzidos por Brecht ao longo de toda a sua trajetória artística, acessível na *Akademie der Künste* (Academia de Artes de Berlim).

A coleção cinematográfica, protegida e digitalizada, contém materiais da década de 1920 até a década de 1970. São cerca de 50 filmes raros e únicos, que contém informações a respeito de seus trabalhos de preparação, momentos de sua vida privadas (filmes privados do final da década de 1920 e o tempo de Brecht no exílio americano estão entre os materiais mais antigos da coleção. Além de Brecht e sua família, eles mostram artistas como Kurt Weill, Lotte Lenya, Lion Feuchtwanger, Peter Lorre e Charles Laughton) e a recepção de seus trabalhos. Após a sua morte, alguns desses filmes foram complementados com outras produções da DEFA (*Deutsche Film- Aktiengesellschaft*)⁸, do Berliner Ensemble e de redes televisivas.

Os filmes, em sua maioria negativos (originais), cópias iniciais, estão disponíveis nos formatos analógicos de 8 mm, 16mm e 35mm. O início da decomposição química e danos físicos graves, tais como desidratação, perfuração e danos nos fluidos, contaminaram grande parte do material histórico de película de nitrato e acetato. Desde 2008, a coleção é um depósito na Cinemateca Alemã - Museu do Filme e da Televisão, já que é fornecida a infraestrutura cinematográfica e inovadora para o desenvolvimento e armazenamento dos filmes. O caráter único da coleção reflete-se na diversidade de gêneros cinematográficos existentes. Tais documentos de filme foram preservados, e contém produções como *A Mãe e Medo e Miséria do Terceiro Reich*. A coleção também inclui gravações amadoras de *performances* teatrais, filmes de obras de Brecht, gravações de testes, bem como

⁸ A DEFA foi fundada em 1946 na zona de ocupação soviética, na Alemanha. Esta foi a primeira produtora de filmes na Alemanha pós-guerra.

retratos e relatórios sobre Bertolt Brecht e Helene Weigel, documentação de produção e documentos de filmes privados dos legados de Ruth Berlau e Theo Linggen também estão no arquivo da Akademie der Künste. Entre eles, há a única documentação cinematográfica de uma produção teatral de Brecht no exílio - a performance *Galileo*, em 1947, no *Coronet Theatre*, em Beverly Hills, estrelado por Charles Laughton no papel principal, gravado por Ruth Berlau em 16mm. Devido à condição crítica dos 70 mil metros de filme, foi necessário um processamento profissional imediato do estoque. Uma vez que o processo de decomposição química é irreversível, pois os documentos cinematográficos poderiam ser irremediavelmente perdidos. Em estreita colaboração com a Cinemateca Alemã - Museu do Cinema e da Televisão, a coleção será assegurada em um material de suporte de poliéster durável e estável e, depois de digitalização subsequente, acessível nas estações de leitura eletrônica no arquivo da *Akademie der Künste*. Certamente, está reservado à Brecht um lugar seguro e de alto relevo na história do cinema alemão, junto à Georg Wilhelm Pabst, Murnau, Lang, Kluge, Fassbinder.⁹

Através do estudo e de suas reflexões acerca do cinema, sua prática e sua dimensão política, esta presente pesquisa busca verificar como Brecht se apropriou de um duplo processo: por um lado, na perspectiva da linguagem cinematográfica incorporou técnicas específicas com o intuito de gerar poder reflexivo e instigar a ação nos receptores, contrapondo-se à passividade proposta pelas técnicas do cinema burguês, por outro, e na perspectiva das ideias, apropriou-se das reflexões em torno das ideologias de cunho marxista e das formas de reconhecer o cinema como instrumento de luta política. Assim sendo, através deste estudo, será possível transpassar os caminhos traçados por Brecht e notar suas reflexões acerca da

⁹ Reportar-se à história do cinema alemão nos move à importante publicação de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, de 1947. A obra explora novos fundamentos de cunho estético e do estado psicológico dos alemães na era de Weimar até a tomada do poder pelos nazistas, em 1933, através da análise fílmica. Numa seleção de filmes com motivações inconscientes, mundos fantásticos de uma nação em tropos visuais e narrativos, o autor argumenta o medo do caos em revelia ao desejo da ordem. Em *O gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, 1920, de Robert Wiene e *Metrópolis (Metropolis)*, 1927, de Fritz Lang, pronunciavam-se as "sombras"; a existência de um sentido premonitório da civilização da modernidade-máquina e de sua expansividade irremediável: Kracauer afirma que houve certas "disposições coletivas" na Alemanha, ou seja, uma inclinação mórbida e macabra para a insegurança política e cultural simultânea, que deve ser levada em conta para uma compreensão mais profunda do nacional-socialismo.

sociedade moderna, destacando, sobretudo, na transição do teatro para o cinema, o uso da técnica e da sua linguagem contra o aparato tecnológico vinculado ao conservadorismo, e de que forma o cinema de Brecht resgatou, na teoria e na prática, todos os pontos elencados acima, que convergem no sentido de trazer a hipótese de que: a estética e a política de Brecht demonstram o esgotamento de formas tradicionais da arte e disparam o cinema como uma arma: para pensar e para fazer um novo tipo de cinema. Bazin nos diz que quanto mais o cinema se propor a ser fiel, ao texto, às suas exigências teatrais, mais necessariamente ele deverá aprofundar sua própria linguagem.

Bazin se atém ao texto, mas a montagem é outro aspecto nessa relação que vale a pena ser destacado. Há um diálogo fértil entre o teatro e o cinema. "O novo teatro tomou emprestado do cinema elementos épicos e gestuais, procedimentos da montagem, materiais documentários e até mesmo o próprio filme" (BRECHT, 1972, p. 467). O que nos interessa, aqui neste trabalho é, além de trazer à tona um resgate histórico do legado de Brecht e sua atualidade, fazer com que se aproximem os laços entre teatro e cinema. O propósito deste trabalho é contribuir para uma leitura da obra do autor fundamentada principalmente no seu diálogo com o teatro e o cinema revolucionário. Nesse percurso, analisaremos como se estabeleceu um certo vínculo com a cultura operária da República de Weimar prioritariamente e de que maneira as teorias do cinema soviético estão aplicadas nos trabalhos desse período. À luz das formulações teóricas de Benjamin e outros autores, temos, assim, para uma análise detalhada, a divisão do estudo em cinco capítulos:

O Capítulo 1 - Apresentando Brecht - tem a finalidade de demonstrar, através um pequeno esquema biográfico, a passagem por sua cidade natal, Augsburg, onde serão destacados seus primeiros escritos para a poesia e para o teatro, de modo a destacar como se desenvolveu sua linguagem e quais foram suas primeiras influências literárias, contrárias em si. Segue-se com a abordagem de sua obra e sua estadia na cidade de Munique, onde começa a mergulhar a fundo no campo teatral.

O capítulo encerra-se, mais adiante, já na cidade de Berlim, no auge de seu trabalho com o teatro político e o desenvolvimento do teatro épico brechtiano. Com

a ida às metrópoles alemãs, Munique e Berlim, os grandes confrontos ideológicos em disputa criaram as condições para uma nova percepção e um novo modo de compreender a realidade. Para Bolle (1976), esse movimento transitório, representa um grande salto, pois Brecht expressa-se, desde então, como o primeiro grande poeta a se preocupar com o modo de vida levado pelo homem na cidade. Em sua obra, “a metrópole contemporânea apareceu aos seus olhos, antes de mais nada, como uma grande praça mercantil, onde se negocia o ser humano” (BOLLE, 1976, p. 61).

O Capítulo 2 - Prisma Brechtiano - nos apresenta as noções essenciais dos elementos que constituem a obra de Brecht, tais como as categorias estéticas do épico, estranhamento, gestus, método materialista histórico dialético e os ideais marxistas, devidamente aprofundados.

O Capítulo 3 - Brecht no Cinema - trata da passagem do teatro para o cinema como uma experiência viva de um exercício dialético, constituído no próprio fazer teatral e cinematográfico. Essa concepção de Brecht em torno do cinema está impregnada de circunstâncias e fundamentos adotados desde seus trabalhos na cidade de Munique até às contribuições do agitprop de resistência alemão e do teatro político. De tal modo, neste ponto, destacam-se as principais influências de Brecht no cinema e de que modo aconteceu a revolução no cinema soviético e a construção do cinema operário alemão, pois estes estão intimamente ligados. Este capítulo concentra o desenvolvimento da arte e da consciência do autor à luz das teorias da esquerda revolucionária marxista, da cultura operária sob forte influência do cinema soviético, e de toda vibração da Revolução de 1917 e a influência de outros artistas que compõem sua vasta obra.

Este capítulo dedica-se, ainda, à discussão sobre o embate que Brecht estabeleceu com a indústria cinematográfica, na escalada do conservadorismo com a ascensão do nazismo. Dessa forma, a ideia é fazer uma análise do campo das artes intrinsecamente ligada ao campo político. Neste capítulo, ainda, serão destacados seus primeiros filmes, como *Os mistérios de uma barbearia*, dirigido por Brecht e Erich Engel, na cidade de Munique, além de destacar sua atuação em filmes como *A Ópera dos Três Vinténs*, *Como Mora o trabalhador*, *Kuhle Wampe* e *Um homem é um homem*.

Seguindo para o **Capítulo 4 - Cinema e Experiência**, o pensamento e a prática brechtiana no cinema são examinados por Walter Benjamin, que elegeu Brecht como um escritor progressista. Nos textos *O autor como produtor*, *Documentos de Cultura, documentos de barbárie (Experiência e Pobreza)* e *Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* - todos estes escritos produzidos na década de 30, veremos como o cinema pode revolucionar sua forma e seu sentido, em tempos de barbárie, através do texto, dos elementos trazidos do teatro, da montagem cinematográfica e das mudanças em estruturas mais rígidas do sistema vigente.

Por fim, no **Capítulo 5 - Problemas de uma época** - será feita a respectiva análise fílmica sobre a obra *Como mora o trabalhador* (1930), destacando os aspectos da estética e da linguagem, que lhe confere a marca do cinema operário. Quais elementos da experiência com a cultura operária e toda a rede que envolvia um cinema antiburguês - em conjunto com os 'traços' de Brecht, desde o texto do roteiro à montagem, - foram depositadas neste exemplar? Esta produção a ser analisada foi ambientada na Alemanha antes da tomada nazista, período que antecede o exílio de Brecht. Portanto, mantém uma significação especial dentro da época em que foi realizada, em noção de espaço. Cabe-nos saber defini-la.

CAPÍTULO 1: APRESENTANDO BRECHT

1.1 AUGSBURGO: SUBMERSÃO EM DOIS MUNDOS DISTINTOS

Eu quero aprender, ensinar a mim mesma, a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca: a linguagem. (Juliette Berlot, em *Le Gai Savoir*, filme de Jean-Luc Godard realizado em 1968).

Augsburgo, cidade pertencente à Baviera. Foi este o local de nascimento de Eugen Bertholt Friedrich Brecht, em 10 de agosto do ano de 1898, quando ainda vigora o Império Alemão (*Deutsches Reich*), estado-nação consolidado em 1871, após a unificação de território.¹⁰ Remontando a história, vemos o território alemão passar, neste período, por profundas transformações na base da estrutura econômica e política, fazendo com que a fase imperial se tornasse significativa no que tange ao avanço contínuo do processo de aceleração industrial. Em *A Formação do Mundo Contemporâneo*, Falcón e Moura (1981) afirma que: "o que antes era um entrave para o desenvolvimento político e econômico, como a existência de relações feudais e semifeudais em regiões com riquezas potenciais junto a um sistema político descentralizado, nesta fase, esses fatores foram progressivamente superados (FALCON e MOURA, 1981, p. 34). A Alemanha vive, portanto, uma fase de profundas transformações.

Brecht, filho de Bertolt, um católico, diretor de uma fábrica de papel, e Sophie Brecht, uma protestante, filha de um funcionário público da região em que habitavam, a Floresta Negra (*der Schwarzwald*), cresceu em torno de um ambiente burguês, erguido pelas condições abastadas de seus pais, que ascenderam economicamente com o passar dos tempos. Hoje, a primeira casa em que morou tornou-se a *Brechaus*, em Augsburgo. Trata-se de um museu multimídia que projeta filmes sobre a vida de Brecht e mantém registrada uma rica biblioteca. A passagem por este local permite à quem o visita uma abertura com vista para o tempo passado.

¹⁰ Terminado o Primeiro Reich, o território alemão unifica-se. Um regime monárquico é erguido sob o comando do chanceler Bismarck (1815-1898).

Cuando se entra en la casa de Brecht en Augsburg, en el número 7 de Auf dem Rain, y el visitante se detiene en el pequeño vestíbulo, repara en una escalera de madera presidida por una vieja fotografía de la ciudad, en 1907: así era cuando nació el dramaturgo, una ciudad de provincias, recorrida por tranvías, por criadas con delantales cruzados, señoras ataviadas con vestidos que les cubren los tobillos, y niños con sombrerito y carricoche que parecen atisbar el futuro que le espera a la Alemania guillermina.¹⁷

Quando você entra na casa de Brecht em Augsburg, no número 7 da Auf dem Rain, e o visitante para no pequeno salão, ele percebe uma escada de madeira presidida por uma fotografia antiga da cidade, em 1907: assim foi quando o dramaturgo nasceu, uma cidade provinciana, percorrida por bondes, por criadas com aventais cruzados, senhoras com vestidos que cobrem os tornozelos, crianças com chapéus e carruagens que parecem vislumbrar o futuro que aguarda a Alemanha guilhermina. (tradução própria)

As disposições sociais e econômicas não fizeram com que Brecht se rendesse à condição de sua origem burguesa. A árdua tarefa de seguir as tradições e as heranças familiares, principalmente a respeito do trabalho, não seguiu um fluxo de continuidade, referentes à profissão do pai, nem ocupou gabinetes, desempenhando tarefas burocráticas. Otto Maria Carpeaux diz que Brecht “muito menos tinha nascido para fabricar papel e sim para escrever nele tribos contra os fabricantes de papel e de outras coisas” (CARPEAUX apud BATTISTELLA, 2007, p. 41).

A sua consciência de classe formou-se, provocando fundamentalmente na escrita, mudanças em suas percepções e concepções de mundo: “Eu, Bertolt Brecht, filho de pais da burguesia/ Neste Verão, sentindo o tempo escasso/A consciência folheio, folha a folha, dia a dia.”¹¹ É possível afirmar que, por toda vida, Brecht sentiu-se um rebelde e um traidor de sua classe, e isto lhe rendeu o nome de “poeta dos debaixo”. Eis que surgem, a partir de então, indagações que martelam seu consciente: “Por que os de baixo se acomodam com tanta docilidade às normas estabelecidas pelos de cima”? Essa questão inclina para a sua vocação à rebeldia.¹²

¹¹ *Bertolt Brecht. Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000. Citado por SANTOS, Hugo Pinto. *Brecht: homem orgulhosamente novo*. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/08/15/culturaipsilon/noticia/brecht-um-omem-orgulhosamente-novo-174062>>. O autor não informa a página da citação.

¹²KONDER, Leandro. *A Poesia de Brecht e a História*. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf>>.

Esta fase inicial, ainda em sua cidade natal, é o terreno fértil para a exploração analítica de sua obra embrionária e demonstra aquilo que diz Heiner Müller: "Há muitos Brechts" (MÜLLER apud BORNHEIM,1992), assim como da mesma forma diz SaéNZ: "*Hay muchos Brecht, que se siente sobre todo fascinado por el Brecht juvenil, que es genial: Anarquista, crudo y durísimo; tanto, que algunas de sus piezas de entonces se tendrían aún hoy por demasiado duras*". "Há muitos Brecht, que é especialmente fascinado pelo jovem Brecht, que é genial: anarquista, bruto e duríssimo; Tanto que algumas de suas peças, de até então, ainda seriam muito duras, hoje."¹³

Durante seus primeiros anos, Brecht tem suas poesias e contos publicados no jornal mais popular de Augsburg, o *Augsburger Neueste Nachrichten*. Foi dado o título de *Die Hauspostille* ao seu primeiro livro de poemas (*Alguns Sermões para o Lar*). O coral luterano (ao estilo de Bach) surge com grande frequência em suas poesias e como base de sua prosa e verso livre pode-se escutar o trovejar da bíblia luterana (WILLETT, 1967, p. 110). Ao iniciar seus estudos em uma escola primária de vertente protestante de nome *Pés Descalços*, Brecht tem o seu primeiro contato com a literatura religiosa, passando a dedicar-se à leitura dos livros que compõem a bíblia, com base na tradução luterana. A bíblia era um livro "incomparavelmente lindo e forte, mas zangado", e esta é uma das razões pelas quais o influenciou tanto.¹⁴ *A Bíblia (Die Bibel)* é o título de sua primeira peça teatral. Trata-se de um texto dramático, escrito no ano de 1913, cujo tema central aborda o sacrifício. A peça nos conta sobre um problema moral eterno: a individualidade frente às insurgências coletivas, envoltas à sociedade, ao clã, ao estado e à consciência frente às leis. No enredo descrito, Brecht salva a jovem e a cidade é destruída, mas isto inclui, do mesmo modo, a morte da jovem em meio à destruição. Um elemento que nos desperta a atenção durante todo o texto é a linguagem abordada e a sua forma narrativa.

A familiaridade de Brecht com o Velho e o Novo Testamento constituirá ferramenta literária e dramática importante para boa parte de sua obra. Isso se dá fundamentalmente porque na

¹³SAÉNZ, Miguel. *La bíblia, lo libro que más influenció Bertolt Brecht*. Disponível em:<<http://cristianos.com/la-biblia-el-libro-que-mas-influyo-a-bertolt-brecht/>>

¹⁴ Brecht afirma isto em uma entrevista dada a um jornalista, no ano de 1928, citada por Shummacher, p. 559.

Alemanha, desde a tradução de Lutero, o texto bíblico integrava um vasto repertório de histórias de conhecimento comum. De certa maneira, Brecht compartilha a percepção de Lutero com relação à linguagem.¹⁵

Durante o século 16, Martin Lutero foi o grande responsável pela difusão e compreensão das escrituras bíblicas, propagando-as e tornando-as obras populares e de fácil acesso.¹⁶ Estes textos foram importantes para o desenvolvimento do moderno idioma alemão. No entanto, o grande reconhecimento deste feito não se refere apenas ao simples fato da tradução da bíblia, visto que, anteriormente, já havia a comprovação de outras traduções. O que deve ser evidenciado, neste sentido, é o fato de que Lutero empenhou-se em aprimorar a linguagem, tornando-a poética. Lutero fez incursões por cidades próximas e nos mercados para escutar as pessoas falando e, assim, chegar à uma tradução com linguagem contemporânea. *A Bíblia* é lançada publicamente um ano após ser escrita, em 1914, em uma revista chamada *A Colheita (Die Ernt)*, criada e editada por Brecht e outros estudantes. O sacrifício e a guerra eram temas recorrentes, durante este período, que foram introduzidos concomitantemente: a questão do sacrifício no cenário da guerra entre protestantes e católicos. Na peça, uma cidade protestante, situada nos Países Baixos, está prestes a ser invadida por tropas católicas, que instauraram uma sequência de imposições a serem acatadas: a conversão à fé católica e o sacrifício de uma jovem, que deve ser entregue ao comandante. A jovem, exortada, junto a seu avô, aguarda uma solução divina. Aqui, notadamente, Brecht quer atentar sobre a subserviência da mulher e sacrifício a que ela está prestes a ser condenada. Redondo (2012) afirma que o motivo do sacrifício será alvo da reflexão brechtiana ao longo de toda a vida.

Ainda sobre *A Bíblia*, é muito provável que *Judith*, a tragédia de Hebbel, tenha sido fonte primária de inspiração: “No Velho Testamento, a heroína israelita salva seu povo, igualmente sitiado por adversários poderosos. Contudo ela não é vítima,

¹⁵ Ver REDONDO, Tércio. *O tema do sacrifício na obra de Bertolt Brecht*. Disponível em: <<http://app.folha.com/m/noticia/276676>>.

¹⁶ Lutero quis elaborar uma tradução de equivalência dinâmica em linguagem popular. Traduziu o Novo Testamento para o Alemão, a fim de torná-la mais acessível a todas as pessoas do Sacro Império Romano-Germânico.

e sim algoz de Holofernes, general das tropas de Nabucodonosor.”¹⁷ À parte da influência das leituras bíblicas, Brecht tem esta constante atravessada por outras ingerências literárias, como modelos que influenciaram de certo modo sua linguagem e seu modo de compreender a realidade. Esta combinação de contrastes permitiu a análise das situações da vida cotidiana material sob a ótica das contradições inerentes do desenvolvimento acelerado das grandes cidades, das relações caóticas e da vida boêmia. Deslocando-se do centro das sacras escrituras, Brecht chega até os marginais da literatura mais influentes da história, resgatando o “pior”: Arthur Rimbaud contamina boa parte dos poemas de *Hauspostille* e *Baal* (WILLETT, p.110). Brecht aprende com Villon¹⁸ como atacar a burguesia, sua moral e seus costumes.

O "*De Villon*" é o precursor do monstruoso *Baal* (WILLETT, p. 115). Brecht pensa em dedicar suas peças teatrais à François Villon e à iconoclastia marginal do poeta francês. No entanto, a homenagem chega anos mais tarde, quando dedica a peça *A Ópera dos Três Vinténs ao maldito*. No próprio *Hauspostille*, Brecht escreve *De François Villon*.¹⁹ Em Kipling vemos o favorecimento do ambiente poético para a mitologia anglo-saxã que perdurou até as últimas obras como *Mãe Coragem e Balada da mulher e do Soldado* (WILLETT, 1967, p. 113). Para Willett, a influência revolucionária pode ser sentida em muitas de suas primeiras obras, no seu interesse nas classes desprotegidas, nos miseráveis e no seu ódio à guerra, o que, conseqüentemente, a princípio, isto o levou à uma espécie de anarquismo cínico e demolido; algo que, para os comunistas, parecia admirável, sobretudo para aqueles de certo modo “desiludidos; adeptos não de Marx, mas de Rimbaud e Villon (WILLETT, 1967, p. 241). O encadeamento destes processos, o desenvolvimento histórico e as coisas transformando-se em seu contrário construíram o jovem Brecht, celeste e terreno.

¹⁷REDONDO, Tércio. *O tema do sacrifício na obra de Bertolt Brecht*. Disponível em: <<http://app.folha.com/m/noticia/276676>>.

¹⁸ “Poeta maldito”, expoente do século 15, junto à Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. Verlaine é responsável pelo termo “maldito”, disseminado ao lançar *Les poète maudits*, cunhado pela incompreensão ou censura de seus contemporâneos.

¹⁹ “Vom François Villon”, em *Hauspostille*, p.25.

1.2 MUNIQUE: O PRELÚDIO DO QUE SERÁ O TEATRO ÉPICO

Desde o lançamento de suas obras no *Augsburger Neueste Nachrichten*, em 1914, Brecht vivencia um período de movimentações conturbadas no cenário alemão: confrontos com eventos de caráter histórico, político, econômico e cultural, que conferem à Alemanha um perfil tão peculiar e complexo. Mesmo com um processo de industrialização tardio, a Alemanha crescia a passos largos e apontava como uma das grandes potências responsáveis pela grande expansão ultramarina, na conquista de exploração de recursos naturais em territórios do continente africano e asiático, ficando à frente da Grã-Bretanha, dos Estados Unidos e da França, no comércio internacional, configurando, cada vez mais, o clima de disputas entre essas nações. Com o intenso ritmo de transformações, a relação entre o campo e a cidade também foi alterada: O êxodo da população do campo para a cidade formou a força de trabalho necessária às demandas do mercado em pleno desenvolvimento em sua nova forma. Houve a substituição da livre concorrência entre capitalistas pelos monopólios das grandes corporações, uma expansão das exportações de capitais dos países imperialistas em escala global e o domínio absoluto do capital financeiro (a fusão entre o capital bancário e o capital industrial). Para Lênin, esta fase, o imperialismo, representou a fase superior do capitalismo:

O imperialismo surgiu como desenvolvimento e continuação direta das características fundamentais do capitalismo em geral. Mas o capitalismo só se transformou em imperialismo capitalista quando chegou a um determinado grau, muito elevado, do seu desenvolvimento, quando algumas das características fundamentais do capitalismo começaram a transformar-se na sua antítese, quando ganharam corpo e se manifestaram em toda a linha os traços da época de transição do capitalismo para uma estrutura econômica e social mais elevada. O que há de fundamental neste processo - do ponto de vista econômico, é a substituição da livre concorrência capitalista pelos monopólios capitalistas. A livre concorrência é a característica fundamental do capitalismo e da produção mercantil em geral; o monopólio é precisamente o contrário da livre concorrência, mas esta começou a transformar-se diante dos nossos olhos em monopólio, criando a grande produção, eliminando a pequena, substituindo a grande produção por outra ainda maior, e concentrando a produção e o capital a tal ponto que do seu seio surgiu e surge o monopólio: os cartéis, os sindicatos, os *trusts* e, fundindo-se com eles, o capital de uma escassa dezena de bancos que manipulam milhares de milhões. Ao mesmo tempo, os monopólios, que derivam da livre concorrência, não a eliminam,

mas existem acima e ao lado dela, engendrando assim contradições, fricções e conflitos particularmente agudos e intensos. O monopólio é a transição do capitalismo para um regime superior.²⁰

Junto a essa arrancada no desenvolvimento das forças produtivas em vários setores, as disputas territoriais ganharam a mesma força. Para assegurar o domínio sobre outras nações, o Império Alemão investiu no poder do militarismo para compor sua estratégia de defesa. Iniciou-se, então, uma disputa bélica na defesa por território. Entre os anos de 1914 e 1918, emergiu a expressão máxima do conflito, a Primeira Guerra Mundial, tendo a Alemanha em conjunto com o Império Austro-Húngaro e a Itália formando a Tríplice Aliança opondo-se a Tríplice Entente, formada pela França, Inglaterra e Rússia, com o suporte dos Estados Unidos. Terminada a guerra, em 1918, a Alemanha saiu derrotada e o quadro de suas potencialidades foi rebaixado com a perda de parte de seu exército e a perda de territórios importantes como a região da Alsácia-Lorena, que é devolvida à França. Quando começou a Primeira Guerra Mundial, em 1914, Brecht, influenciado por professores, chegou a escrever poemas patrióticos. Em 1916, entretanto, já com cerca de 18 anos, deram-lhe para comentar um verso do poeta Horácio, que dizia: "Doce e honroso é morrer pela pátria." Em resposta, Brecht escreve que "despedir-se da vida é sempre duro, na cama ou no campo de batalha." A partir daquele momento, consolidaram-se suas convicções pacifistas e sua poesia passou a denunciar não só a inumanidade das guerras, mas de que forma uma guerra ocasionava a desgraça dos pobres e o aumento do lucro dos ricos (KONDER, 1996, p.18).

A chegada à cidade de Munique, em 1917, apontou algumas mudanças na trajetória do jovem poeta. Brecht tinha apenas 16 anos quando chega à nova cidade e começa a escrever críticas literárias e poemas para um jornal local. Ao eclodir a Primeira Grande Guerra, o alistamento voluntário alemão era visto com enorme interesse pela maioria da juventude. Servir à pátria era quase um dever. A Alemanha nacionalista e militarista propagava o ideal da morte heroica nos campos

²⁰Ver LENIN, V.I. *O Imperialismo, fase superior do capitalismo*. Em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1916/imperialismo/>

de batalha. No entanto, o alistamento voluntário tornou-se compulsório e, de fato, o dever obrigou Brecht a alistar-se, também. Entre os anos de 1917 e 1918 Brecht estudou Medicina, Literatura e Filosofia na Universidade Ludwig e Maximilian (*Ludwig-Maximilians- Universität München*), em Munique. Por integrar o curso de Medicina foi designado como enfermeiro psiquiátrico em um hospital, durante o período da guerra., como parte do serviço militar num hospital de Augsburg, a única unidade militar da cidade, cujo clima nos arredores era modificado.

Eu era ordenança médica num hospital militar de Augsburg. Os quartelamentos e até os pavilhões hospitalares ficaram vazios. A velha cidade encheu-se, subitamente, de nova gente, vinda em grandes colunas dos subúrbios, com a vivacidade desconhecida nas ruas dos funcionários, dos comerciantes e dos ricos. Durante alguns dias, mulheres da classe operária erguiam-se e falavam em conselhos rapidamente improvisados, dirigindo-se com veemência aos trabalhadores jovens, com capotes de soldados; e as fábricas ouviram as ordens dos operários.²¹

Brecht compreendia as implicações de uma guerra e os interesses sociais e econômicos envolvidos nesse processo, figurados no nacionalismo exacerbado e no patriotismo incabível. Para Konder (1996), aqueles que detêm o poder veem na guerra um poderoso mecanismo de exploração e, principalmente, um mecanismo de exploração nas grandes cidades, atraindo vantagens e expectativas acalentadas pela grande massa. Aliado a isto, o patriotismo arraigado floresce, não como algo biológico, mas como um sentimento social determinado pela história das disputas. Passado o período da guerra, Brecht começa a desenvolver com afinco seus trabalhos no âmbito teatral, conduzindo-o às múltiplas experimentações, em que a utilização do teatro é, ao mesmo tempo, a ferramenta para desenvolver a consciência. Uma outra noção de teatro converge do ideal tradicional teatro burguês de sua época, bastante apreciado por sua forma clássica.

A fonte do período clássico foi imprescindível para o amadurecimento de suas obras. A prática da criação teatral com base no modelo clássico serviu para historicizar os temas e as formas a partir dos padrões de um passado, existentes nos textos de Aristóteles, Shakespeare e no classicismo de Goethe (CRUZ, 2011,

²¹ Discurso proferido em Moscou, em 1955, por Brecht, quando recordou o movimento revolucionário bávaro de 1918-19 (WILLETT, 1967).

p. 08). A cópia funciona, portanto, como ponto de partida para a realização de outros trabalhos, reconfigurada como nova obra, caracterizada de acordo com seu tempo histórico. Em 1918, ainda na cidade de Munique, Brecht presencia o fim da monarquia com a constituição da República de Weimar. Durante este período *Baal* e *Tambores na Noite* foram encenadas, sendo a segunda estrelada com grande êxito, em 1922 e vencedora do prêmio *Kleinst*. No mesmo ano Brecht escreve *Na Selva das Cidades*. A influência incisiva de grandes figuras do teatro mundial estava cada vez mais visível em seus trabalhos. Meyerhold, o grande teatrólogo russo, foi certamente uma segura fonte. Assim como Meyerhold, Brecht desenvolveu um novo método de interpretação como estratégia para aproximar um público mais popular para os espetáculos encenados. O mais radical dos encenadores russos teve sua impressão marcada no teatro ao conceituar um grau de mecanização dos seus atores, de acordo com uma teoria “biomecanicista.”²²

A mecanização e a revolução política foram componentes importantes na estruturação de um novo teatro voltando à arte do proletariado. Para além de Meyerhold, Brecht foi fortemente influenciado por dois dramaturgos alemães: Büchner (1813-1837), que influenciou sua base criativa inicial. Para Willet, Büchner e os elisabetanos deram-lhe o exemplo de uma sequência de cenas mais ou menos soltas, num sentido geográfico e cronológico. Temos a abordagem da recepção do drama *Woyzeck* (intertextualidade) em *Tambores Na Noite* e a narrativa de *Lenz* em *Baal*. Quase um século os separa. A Alemanha de Büchner se distingue da Alemanha de Brecht pela revolução de 1848, com a fundação do império e duas guerras mundiais. Os dois escritores refletem posições críticas quanto à política e ao ideário de suas épocas. Além de Büchner, temos Wedekind, (1864-1918), ator, romancista e dramaturgo alemão, precursor do movimento expressionista, como outro grande influenciador, nas noções de *performance* e encenação. Em Munique, centro da literatura de vanguarda e dos precursores do drama naturalista, Wedekind foi a pedra no sapato da burguesia alemã. Brecht o considera “um dos grandes educadores da Europa moderna, como Tolstói e Strindberg. No século 19,

²² Estudo da mecânica aplicada ao corpo humano. Meyerhold utiliza esta expressão para descrever um método de treinamento dos atores (PAVIS, 1999, p. 33).

Wedekind foi um dos responsáveis pela quebra da concepção básica do teatro burguês, seu ideal e sua moral perante a sociedade que representa.

Battistella (2007) escreve que, em suas peças, Wedekind, por meio do uso da língua alemã sob diferentes modos, opôs-se ao naturalismo. Experimentos com efeitos cênicos incomuns e abordagem de temas que davam ênfase a questões pouco usuais para a época, como o universo feminino, a emancipação da mulher, as divisões sociais, romperam com os parâmetros de arte vigente, fizeram de Wedekind precursor do expressionismo e do teatro de absurdo (BATTISTELLA, 2007. p. 43-44). Os expressionistas propriamente ditos buscavam uma certa liberdade formal e “isso levou a tais características dominantes da encenação da década de 1920 com o estilo cinematográfico de montagem, as rápidas mutações, o ‘palco espacial’, o uso plástico da iluminação e as falas entrecortadas” (WILLETT, 1967, p. 135).

A atmosfera do expressionismo propiciou uma era de evoluções. Num encontro com Arnolt Bronnen, Brecht concordou que o “teatro devia criar um sentimento comum, comunitário, em oposição às finalidades ilusionistas dos expressionistas com todo seu escapismo e gritaria” (BRONNEN apud WILLETT, 1967, p.137).²³ Durante este período, Brecht distancia-se de movimentos que estão em efervescência, como o expressionismo alemão, e isto faz com que ocorra uma reação estética a este movimento, que caracteriza de forma exacerbada as emoções, levando-as a um certo paroxismo e exaltação. Brecht tenta impor uma visão racionalista à situação teatral. José Antônio Pasta Junior (1986), no livro *Trabalho de Brecht* define esse antagonismo, comentando a influência dos vários movimentos artísticos na obra de Brecht.

[...] com efeito, nenhuma concepção estreita de “escola” ou grupo irá determinar o traçado de seus projetos, que passam a desenhar-se com amplitude e liberdade de trajetória tais que definitivamente o

²³ No expressionismo, segundo Eckhardt, e em Brecht mantêm-se uma postura antinaturalista em ambos. Nessa postura, visa afastar o espectador da representação teatral, e isto os aproxima de certo modo. O que os afasta é o fato de que enquanto Brecht frequentemente usa a política e os costumes da sociedade como pano de fundo da ação dramática, o expressionista, por sua vez, se concentra invariavelmente no indivíduo. No expressionismo encontramos uma exacerbação dos elementos imagéticos, eles representavam uma exteriorização de um estado interior, uma materialização espiritual, e a sua potência estética vinha dessa confrontação do externo com o interno.

diferenciam e afastam dos únicos movimentos artísticos de que, em seus inícios, já estivera algo mais próximo, porém sem jamais identificar-se com eles, como por exemplo, o Expressionismo alemão na época de *Baal e Tambores na Noite*. (PASTA, 1986, p. 77)

O fim da guerra anuncia uma grave crise monetária, econômica, política e social, fazendo com que o desmantelamento do Império Alemão se tornasse inevitável diante do acirramento das contradições inerentes ao capitalismo. O *kaiser* Guilherme II abdicou do seu poder monárquico, em outubro de 1918, para o surgimento de uma nova forma de governo: a república. A consolidação da república instituída recebe o nome de República de Weimar e, então, o antigo Reich é substituído por um parlamento. A República de Weimar é erguida sob os escombros de uma guerra, sobre os resquícios da monarquia e sobre a fragilidade do povo alemão. “A República de Weimar nasceu derrotada, viveu em um tumulto e morreu em um desastre” (GAY, 1978, p.16). Mesmo antes da transição política, havia, no centro das atenções, fortes tendências políticas que visavam à tomada do poder, sendo estas: a Social-Democracia, os grupos conservadores, com a presença da alta burguesia e os grandes proprietários de terras e a fragmentada frente revolucionária, organizada em partidos e sindicatos. Com o término definitivo do império, em novembro de 1918, o momento do confronto entre dois grupos socialistas competidores aconteceu, por fim: os interesses na luta pelo poder imediato eram altos, pois conquistar o poder determinaria o futuro da Alemanha.

Os espartaquistas queriam transformar a Alemanha numa república soviética, a maioria dos socialistas numa democracia parlamentar (GAY, 1978, p. 20). Em meio à disputa, aparece com enorme resistência a Liga Espartaquista, nascida do interior do Partido Social-Democrata (SPD) e dos grupos comunistas da Alemanha (IKD), liderada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, importantes teóricos do movimento. Este grupo caracterizou-se politicamente por manter uma tendência próxima ao comunismo libertário, que propunha um regime nos moldes da antiga URSS, sob forte influência da Revolução de 1917, almejando a ditadura do proletariado, abrindo, assim, o terreno para a transição ao socialismo. No entanto, o avanço estratégico planejado pela liga entre os anos de 1918 e 1919, na Alemanha, permitiu a ação direta contra a social-democracia e a ala da extrema-direita. Em

janeiro de 1919, houve um levante, em Berlim, que se estendeu até outras cidades como a Baviera e Hamburgo.²⁴

Em contrapartida, as forças do exército e outros grupos nacionalistas barraram qualquer tipo de insurgência comunista. Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht foram, em 1919, brutalmente assassinados. A união entre a Social-democracia e os *freikorps*, grupo paramilitar, sob o comando de Gustav Noske, ministro da Defesa, tiveram papel fundamental para que o fracasso da revolução alemã de 1918 acontecesse. As tentativas de manter a velha forma de governar, reacionária e conservadora, foram fracassadas, bem como a ação das forças revolucionárias, que foi reprimida e derrotada nas eleições de 1918. A república que, a partir desse processo transitório, teve como base a Social-democracia no poder político, colocou em evidência antagonismos políticos, sociais e econômicos, intensificados com o cenário do pós-guerra.

Seu principal objetivo era a instauração da ordem e construção de uma nova forma de Estado. Sob o controle de Friedrich Ebert, eleito em uma assembleia nacional, com a aprovação da Nova Constituição de Weimar, o parlamento alemão tem a difícil tarefa de organizar um território, cujo cumprimento das obrigações está sob as rédeas dos países vitoriosos na guerra com o tratado de paz, o Tratado de Versalhes, além o enfrentamento direto com a severa hostilidade vinda da burguesia nacionalista, do exército e dos grupos políticos organizados na extrema direita. A Social-democracia agiu de forma conciliadora: não expulsando diretamente as elites imperiais das relações de poder, mas integrando-as às novas formas democráticas. Este era o cenário instaurado na cidade de Munique, período fundamental para o desenvolvimento de sua obra. O encontro com Karl Valentin, o palhaço de Munique, possibilitou o aprofundamento nas experiências e nas aquisições da arte cômica popular de Munique. Nas palavras de Battistella, “um encontro fundamental”.

A habilidade de Valentin para criticar as convenções burguesas, por meio da comédia, fazendo comentários subversivos no subtexto de cada cena, inspirou Brecht e propiciou-lhe a construção e o

²⁴ A Liga Espartaquista conseguiu, momentaneamente, a abolição da propriedade privada em alguns pontos e o domínio sobre os latifúndios e as fábricas da Baviera, durante seu domínio.

desenvolvimento da teoria de *Verfreindung* (distanciamento) em relação à atuação. Ao observar Valentin, percebeu que o ator, ao provocar o riso, concedia a permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério, oferecendo-lhe outra oportunidade para olhar o mundo. Assim, seria possível rir e, simultaneamente, compreender do que se ri. (BATTISTELLA, 2007, p. 65)

O encontro entre Karl Valentin e Brecht acontece entre os anos de 1918 e 1919, em um dos cabarés de Munique em que Valentin se apresentava. Nesse período, Brecht desempenhava a função de crítico teatral no jornal socialista independente, o *Augsburger Volkswille*, onde escreveu seus primeiros artigos de crítica. O clima pós-guerra e a derrota da esquerda perante a Social-democracia, com o resultado vitorioso de Ebert nas eleições não foram suficientes para amenizar a efervescência da cidade, que mantinha ares de resistência artística, pela sua inigualável cena cultural das vanguardas do começo do século 20.

Foi com Karl Valentin interpretando um preguiçoso aprendiz, numa barbearia, que surge o primeiro contato de Brecht com o cinema, possibilitando o aprofundamento dos seus estudos acerca do comportamento social. No cinema, as questões estéticas, a técnica e o mesmo posicionamento político presentes no teatro permaneceram. Tratava-se do filme intitulado *Os Mistérios de uma Barbearia*, dirigido por Brecht e Erich Engel, em 1923, na cidade Munique. Brecht coloca Valentin no mesmo nível que Charles Chaplin, impressionado pela figura de Valentin enquanto ator e sua fantástica experiência.

Valentin possui mais de quatrocentos textos: peças de teatro, esquetes, couplets, e até notas de palestras e uma autobiografia; isso sem falar de sua discografia e de sua atividade no cinema, iniciada já em 1912 (Valentin nasceu em 1882); o Museu do Filme, de Munique, possui um acervo de filmes e fragmentos de filmes, sem que isso constitua a existência, ao que parece, de modo próprio, de uma obra cinematográfica. (BORNHEIM, 1992, p.59)

No início da década de 20, Brecht chegou a participar de atividades cênicas de Valentin em espetáculos de variedades, em *sketches*, tocando instrumentos, e entre outras funções (figura 1). Mas é na condição de ator que a experiência se torna um dado concreto, isto reformula todo o processo com o qual trabalhava

(BORNHEIM, 1992, p. 60). "[...] O mundo das formas permanece aberto e não chega a ensejar a adoção de um caminho definitivo; nos espetáculos já surgem, claro está, elementos que comporão mais tarde o chamado teatro épico, mas isso se faz apenas nos moldes da 'rebelião' perpetuada pelo expressionismo." Já na questão do ator, as preocupações de Brecht assumem outro contorno, e tudo indica que é de fato nesse particular que Brecht começa a elaborar a sua concepção do teatro épico (BORNHEIM, 1992, p. 60). Bornheim afirma, ainda, que Valentin desempenha o papel de ponto de partida dentro da evolução do que viria a ser o teatro épico (BORNHEIM, 1992, p. 61). Foi com o *clown* que se apresentava em cervejarias com quem aprendeu mais. O que nasce, aqui, é nada menos do que a clara consciência em Brecht em um novo estilo que deverá singularizar um novo tipo de ator e essas são as premissas básicas do ponto de vista prático.



Figura 1

1.3 BERLIM: A METRÓPOLE É O LABIRINTO DOS SUJEITOS POLÍTICOS

Em 1917, antes mesmo do surgimento da República de Weimar, a Alemanha é arrastada por uma profunda crise econômica. O fenômeno da inflação perdurou até o ano de 1923. Frédéric Mauro (1976) analisa o caso específico da Alemanha, com relação à queda do marco alemão, em uma trajetória vertiginosa:

No fim da guerra, o dólar vale 8 marcos; no fim de 1921, 184. A partir de 1922, a depreciação se acelera. A circulação monetária, que era de 68 bilhões de marcos no fim de 1920 e de 113 no fim de

1921, passa para 1.280 bilhões no fim de 1922. A 31 de dezembro de 1923, atinge 496 quintilhões de marcos. (MAURO, 1976, p. 339-340)

A crise inflacionária foi controlada apenas no ano de 1923 com a criação de uma moeda paralela ao marco alemão, o *rentenmark* e a criação do *Reichsbank*, o banco central alemão. Esta decisão permitiu o impedimento da monetização da dívida do governo e um novo meio de troca, o *rentenmark*, começou a ser emitido paralelamente ao *papiermark*.

Foi em 1871 que o marco se tornou a moeda oficial do Império Alemão (*Deutsches Reich*). Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a conversibilidade do *reichsmark* em ouro foi suspensa no dia 4 de agosto de 1914. Sendo assim, o *reichsmark*, que até então era lastreado em ouro (e que, por isso, também era chamado de *goldmark*), se transformou no *papiermark*, uma moeda de papel puramente fiduciária, sem nenhum lastro. Inicialmente, o Reich financiou suas despesas de guerra majoritariamente por meio do endividamento. A dívida pública total subiu de 5,2 bilhões de *papiermark* em 1914 para 105,3 bilhões em 1918. (MAURO, 1976, p. 342)

A fase de reconstrução na Europa com a recuperação do setor produtivo, estabilização fiscal e controle da hiperinflação perdurou por certo tempo, estabelecendo um período de relativa prosperidade e estabilidade da política e da moeda alemã. Tais fatores ocasionaram a entrada do capital estrangeiro no país, principalmente o capital vindo dos Estados Unidos, o que causou um *boom* econômico, aumentado pela racionalização da economia alemã. A frota mercantil foi reconstruída, o saneamento das cidades foi concretizado, a rede rodoviária foi aumentada, dentre outras ações. Contudo, a compensação da dívida externa da Alemanha subiu para 20,5 bilhões de marcos (DOERGE apud SANTANA, 1994). Esta aparente calma no setor econômico foi, aos poucos, desaparecendo. Em 1924, Brecht chegou a Berlim, vindo de Munique. Já eram visíveis os sintomas de que a arte estava de volta ao seu posto de calma, cristalizada em padrões.

“O dadaísmo deliberadamente chocante de Grosz, Mehring e dos irmãos Herzfelde cederá lugar a uma ‘*Neue Sachlichkeit*’ mais realista; o niilismo a uma sátira política austera; a ‘montagem’ a ‘reportagem’” (WILLETT, 1967, p. 137). Era

surpreendente para Brecht a inumanidade das condições em que os indivíduos sobreviviam nas metrópoles da época, sob a lei do mais crasso utilitarismo e pressionados pela mais brutal competição (KONDER, 1996, p. 03). De certo modo, suas obras incorporaram, a partir de sua concepção de cidade diversos aspectos da metrópole do início do século 20. Os espaços urbanísticos e suas estruturas vorazes, eram, ao mesmo passo, espaços de problematização e articulação de ideias, tendo como foco certo a vida na metrópole, suas ambiguidades e contradições impostas aos seus habitantes e, ainda, as novas tecnologias e técnicas, que apoiavam e estimulavam a criação e o imaginário artístico. Em 1930, Brecht se aproxima do Partido Comunista Alemão (KPD), ainda que nunca tenha se tornado um membro efetivo do partido. Em Berlim, continuou seu trabalho como dramaturgo em parceria com o diretor Max Reinhardt, no *Deustches Theater*, juntamente com Carl Meyer Zuck. Mais adiante, sua parceria com Erwin Piscator tornou-se fator decisivo para o seu desenvolvimento artístico. Piscator, um representante legítimo da arte política, subordinou seu teatro às tarefas da revolução, aliando a temática política e sua tática de agitação e propaganda aos recursos técnicos mais avançados da época. Esta nova postura em suas obras, usando palco giratório, esteira rolante, projeções cinematográficas, coros e canções, cenários giratórios, faz com que Piscator levante grandes questões.

A partir da década de 20 os Partidos Comunistas ao redor do mundo desempenharam um papel fundamental no que tange a atitudes cujas iniciativas deram uma grande propulsão na cena da produção cultural operária, promovendo jornadas de música, teatro, poesia e dança. “Notadamente a partir de 1928, é que vamos observar uma atitude mais agressiva dos Partidos Comunistas na tentativa de ganhar hegemonia sobre as iniciativas de uma cultura operária, na Romênia, Polônia, França e Grã-Bretanha (GARCIA, 1990, p. 47). Na Alemanha, a partir da Primeira Guerra Mundial, o surgimento de novas propostas de um teatro popular vinculado ao movimento operário também ganha força. A história é marcada por um momento político bastante conturbado, de onde vem a formação de um conchavo entre os Partidos Social-Democrata, Centro Católico e Democrata Alemão de um lado, e de outro, as forças esquerdistas, agrupadas na Liga Espartaquista, germe

do Partido Comunista Alemão. A primeira estadia de Brecht em Berlim (1924-1933) vai coincidir com o período de maior efervescência cultural já vivida.

Sua aproximação com Piscator deixará marcas profundas: o clima político, o agitprop e seu convívio com Piscator altera seu modo de produzir, com inclinação à teoria marxista. Piscator pretende revolucionar o teatro como o agitprop de resistência e chega a fundar juntamente com Hermann Schuller o Teatro Proletário - Cena dos Operários Revolucionários do Grande Berlim, a fim de agir radicalmente na cena cultural. Em *Le théâtre d'agit-prop* lê-se: “[...] Riscamos radicalmente a palavra ‘arte’ do nosso programa; as nossas ‘peças’ eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e fazer ‘política’” (PISCATOR apud GARCIA, 1990, p. 55). Durante as temporadas de 1927-8, Piscator e Brecht trabalharam juntos nas adaptações de *Rasputin*, *Konjunktur* e *Schweik*. Da Bavária Brecht já trazia A forte influência que o aproxima de gêneros menores, consequência da profunda admiração que dedicava ao trabalho do *clown* Karl Valentin.²⁵ As peças didáticas, como aponta Bernard Dort, inspiradas no teatro jesuítico da Contra Reforma constroem uma nova relação entre o homem e o mundo. Enquanto amadurecia a produção de suas peças didáticas, Brecht aprimorava sua linguagem em suas óperas mais famosas: *A Ópera dos Três Vinténs*, *Mahagonny*²⁶ e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. Dort considera que Brecht, ao seu modo, supera Piscator:

Todos os recursos são organizados em torno da fábula que é a forma narrativa por excelência do teatro brechtiano. Nesse sentido ele avança bem além de Piscator, que elege o próprio episódio histórico como centro de seu teatro, fazendo do palco o tribunal de julgamentos e aprovação dessa história. (DORT apud GARCIA, 1990, p. 86)

Em Brecht pretende-se que as possibilidades de remontagem sejam múltiplas. A resposta depende do esforço de reflexão e do universo de experiência pessoal do

²⁵ Ao desenvolver algumas peças curtas, Brecht dedica a Valentin “O Casamento do pequeno-burguês”.

²⁶ *Mahagonny*, representada numa versão embrionária em 1927, e na versão completa em princípios de 1930, aproximava-se muito mais do estilo de Piscator, pois recebeu o título de “épica”, por parte do seu autor e foi encenada com cartazes, subtítulos, projeções de desenhos de Caspar Neher, filmes e efeitos sonoros (WILLETT, 1967, p. 144).

espectador: a modificação da consciência se dá, então, não por assimilação de ideias, mas na instauração de um raciocínio dialético (GARCIA, 1990, p. 88). Essas objeções foram fundamentais para os ensaios teóricos de Brecht, pois estas incluem novas técnicas de plataformas didáticas e retraem a convenção do palco normal. Em *Die Mutter*, encenada pela primeira vez em 1932, em Berlim, temos a última e mais longa peça didática de Brecht como fruto do retorno aos métodos de Piscator: o cenário simultâneo, muito simples, de autoria de Neher, consistia numa lona lisa, presa à uma moldura de madeira. “No fundo havia uma gigantesca tela cinematográfica para a projeção de fotografias, sublegendas e *slogans*; mas a economia das cenas, sua pontuação com canções e um coro ocasional, todo o critério desapaixonado, enfim, tudo isso afastava bastante a peça do teatro comercial (que incluía o de Piscator)” (WILLETT, 1967, p. 150).²⁷

No início do ano de 1928, a crise ressurgiu com a paralisação no mercado da indústria de consumo e o desajuste entre a relação que existia entre os Estados Unidos e alguns países da Europa. O grande número de mercadorias para a exportação, aumentou. A quebra de bancos, o fechamento das indústrias e a Quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, desencadearam uma crise que acabou tomando uma proporção global. Santana (1994) afirma que essa quebra da bolsa de valores foi uma típica crise industrial, causada por investimentos demasiadamente altos e superespeculação. O período de instabilidade política, durante o começo da década de 30, acrescentou à crise retração da economia e altos índices de desemprego, na Alemanha. Entre os anos de 1932 e 1933, o número de desempregados chegou ao pico máximo de 44%.

Desse modo, a grande insatisfação com o regime instaurado, conduziu a população a reelaborar formas de defesa contra o regime, abrindo-se, então, um novo caminho que fortaleceu grupos nacionalistas e grupos organizados em partidos da direita conservadora. A mudança ocorre com a chegada do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*) ao poder, com a direção de Adolf Hitler, em 1933, contra uma revolução comunista e propício à ascensão da ideologia nazista, presente na

²⁷ Essa versão para a obra de Máximo Gorki, *A Mãe*, é dedicada às mulheres que lutam pela causa operária.

formação do III Reich. O cenário político e econômico, na Alemanha, favoreceu o Partido Nazista. Os impactos brutais e sem precedentes do capitalismo continuam sendo temas centrais das peças de Brecht.

Ao escrever *Santa Joana dos Matadouros*, Brecht é certo: faz uma crítica combativa às reformas, que dentro dos marcos do capitalismo, acabam por fortalecê-lo. Tornaram-se cada vez mais frequentes os motins nazistas e o autor de *A Ópera dos Três Vinténs* era cada vez mais odiado. Com a tomada do poder, em 1933, pelos nazistas, Brecht inicia aquele que viria a ser o longo e arduo caminho do exílio. “Brecht odiava Hitler; com frequência, evitava dizer seu nome e se referia a ele como ‘o pintor de paredes’, aludindo ironicamente às veleidades artísticas do ditador, autor de alguns quadros medíocres. Não esperou a guerra para atacá-lo. Caricaturou-o em *Arturo Ui*, ridicularizou-o com o sórdido Angelo Iberin de *Cabeças Redondas* e *Cabeças Pontagudas* (KONDER, 1996, p. 45). O seu exílio começa no mesmo ano: 1933.

CAPÍTULO 2 – PRISMA BRECHTIANO

2.1. O LADO ÉPICO DAS COISAS

Uma visão mais abrangente e de dimensão filosófica do conjunto que agrega a linguagem, o pensamento e a prática narrativa de Brecht (JAMESSON, 1999, p. 53) propõe uma triangulação, onde nenhuma das áreas de seu trabalho tem qualquer prioridade sobre as outras, mas que: “elas podem ser vistas como tantas outras projeções, umas das outras em diferentes meios, assim como um fenômeno cristalino poderia assumir diferentes aparências no domínio de ondas de luz enquanto permanece o mesmo. Barthes (1999), é categórico quando afirma que “não é de modo algum enfraquecedor o valor criativo desse teatro (épico brechtiano), considerá-lo como teatro pensado. Referindo-se à sua teoria dramática, métodos práticos de encenação que estão formulados como princípios sagrados do teatro brechtiano, chegamos aos pilares da obra de Brecht. A base de seus escritos teóricos é a sua forte aversão pelo teatro ortodoxo e, especialmente, pelo pomposo e pretensioso teatro alemão, em sua expressão cênica. Ora, mas esse tipo de teatro sustentava-se por sua hegemonia e por seus mecanismos mais ou menos planejados.

A plateia é atraída para a trama ou enredo e levada a identificar-se com os personagens; os meios para conseguir isso falsificam a imagem da realidade; e a plateia está por demais contente e hipnotizada para descobrir que tudo é falso. Por mais brilhantes que sejam a encenação e representação de uma peça, o seu efeito (se não o seu objetivo) é colocar-nos em um estado mental passivo e sem capacidade crítica. (WILLETT, 1967, p. 213)

Brecht sugere que este tipo de teatro nos remete à fuga, à razão de não ver o mundo real no palco nem ter que o enfrentar na realidade. Os espectadores e apreciadores de tal arte estavam, ao seu ver, de mãos dadas com a fantasia que os cegava; "de mágicas mãos que os transportam para longe de um mundo que não podem dominar. E a que tem de renunciar". Até mesmo os clássicos não fogem à regra, pois quando o mundo passado e as emoções são apresentadas dessa maneira, parece que tudo é falsificado e é "apresentado em indumentárias de fantasia" (WILLETT, p. 215). "Não aprendemos sobre a sociedade mais do que

podemos obter do cenário", diz Brecht, e isso nos leva a compreender que toda a construção meticulosamente arquitetada converge para o plano das aparências. As centenas de críticas às tradições de escapismo não foram suficientes, pois somente a crítica pela crítica perdeu seu sentido. A teoria teatral com propostas de experimentações mantinha o *status* de "fase de construção" e registraram a *práxis* de seu teatro. Nesse sentido, Brecht interessou-se pelas ideias de um teatro épico que adotaria um critério distinto, oposto ao que era apresentado naquela época. E não foi fácil definir essa concepção. Muitos de seus contemporâneos, como Bronnen, Döblin, Leo Lania e Piscator compartilharam esse termo e o aplicaram de modos diversos. Piscator diz que apoiou seus próprios experimentos nas condições materiais que aquele momento oferecia sob o jugo de episódios específicos, num período de conflitos marcantes.

Não fui eu que inventei o meu estilo de teatro, mas quem o criou foi a terrível experiência da guerra, o desespero da inflação e as lutas sociais do pós-guerra. Seja teatro político ou teatro épico, nas minhas mãos e quase contra a minha vontade, todas as peças e produções se tornaram confissões. Se fosse necessário encontrar um nome para isto, o mais apropriado seria o de "teatro confessional". (PISCATOR apud PATTERSON, p. 148).

A grande verdade é que, em meio aos caóticos acontecimentos, elaborar, de fato, uma teoria para a dramaturgia, naquele momento, precisava de estudos afincos e observações para cada detalhe da cena. Para Brecht:

Não é possível expor os princípios do teatro épico com meia dúzia de palavras. Ainda precisam ser elaboradas em pormenor, neles se incluindo a representação pelo ator, a técnica de encenação, à dramaturgia, a música de cena, o uso de filmes etc. O ponto essencial do teatro épico é, talvez, apelar pelo menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em lugar de compartilhar de uma experiência, o espectador tem de enfrentar as coisas. Ao mesmo tempo, seria totalmente errado provar e negar emoção nesse gênero de teatro. (WILLETT, 1967, p. 216)

Em termos estritos, "épico" está associado à um termo aristotélico para uma forma narrativa que "não está subordinada ao tempo", ao passo que uma "tragédia" está vinculada às unidades de tempo e lugar (algo que se repetiu em Goethe, Schiller, Lenz e Büchner). Essa técnica se aplica, também, à nova técnica narrativa do cinema: a de Chaplin e Keaton, de Tom Mix e Douglas Fairbanks; aos métodos

empregados por Eisenstein e Griffith, diretores conhecidos como "épicos". Aplicava-se a nova reportagem ou a qualquer obra que rompesse com as velhas convenções do enredo. Esse é o significado básico do "épico": uma sequência de incidentes ou eventos, narrados sem restrições artificiais quanto ao tempo, lugar ou relevância para um enredo formal. Começamos por Thomas Mann²⁸, e mais à frente vemos Bronnen aplicar o termo épico entre os anos de 1922 e 1923, Piscator e Alfons Paquet por volta do ano de 1924/1925, e Brecht em 1926. O termo Teatro Épico foi utilizado pela primeira vez por Erwin Piscator, em 1925, quando pensa no caráter narrativo de seu teatro, especialmente pelo uso de títulos, projeções e filmes, desenvolvendo o que ele chamou de "Drama Épico" - drama documentário (PISCATOR 1968, p.78). Essas são as bases do Teatro Épico brechtiano: "É sobretudo a Piscator que cabe o mérito de ter orientado o teatro em direção à política. Sem essa orientação, o teatro do autor não teria sido nem imaginável." (BRECHT apud PEIXOTO, 1968, p. 78). Piscator elaborou a prática do teatro épico a partir da primeira peça intitulada *Fahnen*, de Alfons Plaquet, encenada por Piscator, no Volks-bühne de Berlim, em maio de 1924. Piscator levanta grandes questões, mas Brecht formula respostas práticas mais realistas. Inclusive porque recupera a reflexão básica de nossos dias: a relação dialética realidade-palco-plateia.

Erwin Piscator, jovem encenador comunista, que já auxiliara o dadaísmo em sua guinada proletária, tornou-se responsável pelo Volksbühne, onde começou a aplicar os métodos de fluidez, simultaneidade e corte cinematográfico ao material circunstancial, histórico e fático que estava agora começando a invadir as artes. Foi essa a origem de um novo teatro, chamado "épico", cuja primeira realização - a novela dramática em estilo documentário -, *Fahnen*, de Alfons Paquets, foi subintitulada épica pelo seu autor e encenada com a ajuda do que passou a ser sinônimo de métodos épicos: ajudas narrativas baseadas no cinema (silencioso) e na lanterna mágica. Durante o prólogo, projetavam fotografias dos principais personagens em duas telas coladas a cada lado do palco; e as legendas escritas precediam cada cena, para explicar o enredo." (WILLETT, 1967, p.137)

De certo modo, o termo épico acabou ficando associado aos seus autores e aos novos recursos formais que estes estavam desenvolvendo em cada período,

²⁸ O termo "épico" foi, no contexto do teatro alemão, usado pela primeira vez por Thomas Mann em 1908, em uma caracterização dos teatros gregos e romanos antigos.

como o uso de filmes por Piscator; meias-cortinas e títulos (legendas) para as cenas por Brecht, por exemplo. Por isso, o termo converteu-se em uma expressão um tanto confusa. Apenas começa a se desenvolver de um modo sistemático depois de 1930, "quando Brecht já pusera fim a sua associação com Piscator e estava se preparando para realizar a *Ópera dos Três Vinténs* em parceria com a escritora Elisabeth Hauptmann (figura 2), e seus primeiros trabalhos didático-musicais."



Figura 2

Esta reformulação teatral estava fortemente relacionada aos meios de comunicação e, especialmente, próxima ao desenvolvimento da tecnologia, o que implicou diretamente na desenvoltura da prática e da teoria, como um prolongamento desses ideais, não apenas no espaço da estilização, mas no que diz respeito à relação com o espectador: "Ela não o envolve na armadilha da participação e do ilusionismo" (ROUBINE, 2003, p. 150). O espectador é incitado à uma outra experiência:

Não existe mais um mundo fechado, o palco (seja exprimindo o autor, o ator ou o diretor), que deteria uma verdade à qual a plateia deve se entregar esquecendo-se de si mesma. Existe uma colaboração entre o palco e plateia por intermédio de um espetáculo que haure sua verdade não de uma certa ideia do teatro ou do desejo de comunhão culminando exclusivamente em um ato de amor, mas de uma experiência comum aos produtores e aos consumidores de teatro: a experiência de sua sociedade.²⁹

²⁹ Ver DORT, Bernard. Teatro Público, "Prefácio", 1967.

Brecht atribui novo sentido ao termo e não o descreve de forma estritamente determinada. O conceito de épico se concretiza no uso de recursos narrativos, tornando distanciada a arte dramática no caráter reconhecido e exemplar da fala. Esta será uma das teorias mais completas e inovadoras que o teatro produziu provavelmente desde o aristotelismo (ROUBINE, 2003, p. 151). Em termos estéticos e de linguagem, mais do que desenvolver ações, apresentam-se situações, interrompendo as ações. O princípio de interrupção torna-se similar aos processos de montagem, utilizado frequentemente no rádio, no cinema, na imprensa e na fotografia. Este processo é a chave para romper com o processo da criação do ilusionismo. O espectador, no teatro épico, reconhece tais situações apresentadas, e isto o torna diferente do teatro realista. O espectador não se identifica com sentenças ou frases individuais, e sim, é apanhado por contradições, e isso o mantém fora das sentenças, pois “o sentido do teatro épico é construir o que a dramaturgia aristotélica chama de ‘ação’ a partir dos elementos mais minúsculos do comportamento. Seu objetivo não é alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-lo, sistematicamente, pelo pensamento, das situações que vive.”

O espectador é um agente transformador na produção de conhecimento, ao passo que propõe condições (ROUBINE, 2003, p. 151). Dentre os mais antigos documentos recuperados, temos na *performance* da peça *Um homem é um homem*, em 1931, desenvolvida por Brecht, o uso do filme diretamente em suas produções, projetando imagens documentais no palco. *Mann ist Mann* (título original) é o primeiro documentário cinematográfico sobrevivente de uma produção teatral de Bertolt Brecht, produzido durante uma apresentação no *Schauspielhaus Berlin*. Brecht considerou o filme um experimento muito interessante. Os principais pontos de apoio da ação foram tomados de forma intermitente, de modo que os gestos são resultantes primordiais. Isto serviu para ilustrar a ideia do teatro épico, diz Brecht.³⁰

³⁰Ver Brechts Filmerbe in der Akademie der Künste” .Disponível em: https://www.adk.de/de/archiv/news/index.htm?we_objectID=55500>.

O teatro épico foi designado por Brecht como um teatro não aristotélico, devido a suas oposições aos pressupostos do filósofo grego.³¹

Dessa forma, Brecht propôs um esquema, em síntese, para demonstrar a distinção entre o teatro dramático e o teatro épico. Mas alerta para o fato de que o esquema não apresenta uma oposição absoluta, ainda que haja variações da matriz. Assim, dentro de uma representação destinada a informar o público, podemos fazer um apelo tanto à sugestão afetiva quanto à persuasão puramente racional (BRECHT, 1967, p. 59). Empregar o *slogan* do teatro épico pode ser exemplificado de forma esquemática, expondo as “transferências de equilíbrio” que esse tipo de teatro exigia.

FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO	FORMA ÉPICA DE TEATRO
ATUAÇÃO	NARRAÇÃO
ENVOLVIMENTO	OBSERVAÇÃO
MEGULHA NAS EMOÇÕES	DESPERTA TOMADA DE DECISÕES
IDENTIFICAÇÃO	ESPECTADOR ESTUDA/ANALISA
O SER HUMANO É IMUTÁVEL	O SER HUMANO É MUTÁVEL
OLHOS NA RETA FINAL	OLHOS NO PERCURSO
UMA CENA FAZ A OUTRA	CADA CENA POR SI MESMA
LINEARIDADE	CURVA/ELIPSES
O SER HUMANO COMO FIXO	O SER HUMANO EM PROCESSO
DESENVOLVIMENTO	MONTAGEM

Para Roubine, existe uma forma dramática e uma forma épica de representar. O épico cumpre a intenção de desvelar o real e esfacelar as aparências. Há uma relação, sobretudo, entre a sociedade e sua história. Na forma dramática há conflito, enquanto na épica as contradições aparecem. Por fim, a forma épica evita o fechamento da representação (ROUBINE, 2003, p. 153). O universo criado para conceber a realização do teatro épico em sua plenitude e dimensão contou com possibilidades múltiplas, ordenadas e eficazes, com o intuito de preservar e superar resultados. Projetores de *slides* para legendas³² e dispositivos, projeções

³¹ Brecht aprofunda seus estudos sobre teatro épico no prefácio de montagem de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, desenhando um quadro comparativo sobre as diferenças entre o teatro dramático e o teatro épico, destacando que estes não são puramente antagonicos.

³² Usar meios muito diferentes para a chamar atenção para os acontecimentos, previamente anunciados nas legendas possui a intenção de despossuir qualquer elemento surpresa.

cinematográficas, músicas de Weil, “tudo conta como parte do novo sistema, que realça o aspecto ‘direto, didático’ do texto. A teoria de Brecht defende um teatro adequado para a nossa “era científica”, que permite - e exige - modificar as relações sociais. Esta tarefa exigiu um realismo diferente da sua forma tradicional, predicada em "uma montagem de discursos" (WOLLEN, p. 23, 1980).

A tudo isso, não se resumiam os esforços para eliminar o caráter de entretenimento (e Brecht era contrário à ideia de eliminar o entretenimento. Para ele, o duplo objetivo do teatro é aproximar entretenimento e educação) das produções. Para além disso, os esforços uniam-se para confrontar concepções atrasadas como a catarse e a empatia (purificação das emoções³³ por meio da identificação). E aqui, a já aclamada concepção de transparência era negada.³⁴ O teatro grego antigo - a tragédia grega, em especial - mantém, no núcleo de suas histórias, os passos da figura de um herói e suas ações extraordinárias, e isto por si só caracteriza com tanta fidelidade a base do teatro e da dramaturgia amplamente difundida desde então, como uma convenção reproduzida. Quando não há identificação com o herói por parte do espectador, há uma ruptura, pois, “a identificação é uma das vigas mestras sobre as quais repousa a estética dominante”. Seguramente, o foco desse trabalho era eliminar as bases da teoria aristotélica e provocar um exercício de superação, desde os clássicos.

O Teatro Épico funcionou como um exercício de método dialético, que nega sua primeira forma e busca superá-la, em sua aparência e essência. O historicismo não é apenas abstrato, o espectador supera a consciência psicológica, pois o que é determinante é o aumento, a consolidação da consciência da classe operária. (PEIXOTO, 1981, p. 88)

³³ O teatro de Brecht não pretende eliminar ou destruir a emoção; opõe-se à catarse como único objetivo do drama. “O teatro épico também trabalha com as emoções, mas estas deveriam levar o espectador a refletir, a propor soluções, a, enfim, agir prática e politicamente (assim o espera Bertolt Brecht)” (GAGNEBIN, 2014, p. 146).

³⁴ Não somente à transparência, mas há muitos aspectos técnicos e da estética do teatro que no cinema foram igualmente aplicáveis, como aponta Stam (2010). Elenca-se uma série de modificações ocorridas no teatro e no cinema em decorrência da “presença de Brecht”; termos, conceitos e práticas como ‘a criação de um espectador ativo (em oposição aos sonhadores e passivos “zumbis” engendrados pelo teatro burguês e os sonâmbulos produzidos pelo espetáculo nazista) a rejeição ao *voyerismo* e a convenção da quarta parede é derrubada.

Anatol Rosenfeld (2006) afirma que o teatro épico sempre existiu (não é uma novidade), na intervenção do coro, no teatro da Grécia Clássica, na ópera chinesa e até mesmo no dadaísmo, em seu livro “Teatro Épico”. Eckhardt (1983) delinea algumas semelhanças e diferenças entre o teatro épico de Brecht e as diferentes tradições teatrais que antecedem o escritor alemão. No contexto da história inclui-se o coro grego e da mesma forma o faz Brecht, inserindo canções em suas peças, distancia a ação dramática com comentários e ressalta a divisão entre as cenas e os atos. Aristóteles coloca na narrativa da peça o *mythos* (*Περὶ ποιητικῆς*), como um dos principais conceitos abordados. Para Stam, Brecht fratura o *mythos* com a criação do ‘teatro de interrupções’, antiorgânico e antiaristotélico, baseado em esquetes, como no *music hall* e no *vaudeville* (STAM, 2010, p. 170). A não-linearidade das peças de Brecht, sugere Eckhardt, pode ser vista produtivamente não apenas como uma fonte calculada de *Verfremdung*, mas também como um corolário.

2.2 ESTRANHAMENTO PARA ORIGINAR EFEITO

‘*Verfremdung*’ – estranheza, distanciamento, alienação ou desilusão, em português; *estrangement, alienation ou disillusion*, em inglês; *dépaysement, étrangeté ou distanciation* em francês. Ao final, uma ampla escolha de equivalentes, em que nenhum dos quais é rigorosamente certo. Com o ‘*Verfremdung*’ veio o ‘*Verfremdungseffekt*’, em que “*Effekt* corresponde ao nosso próprio uso cênico da palavra ‘efeitos’, quer dizer, um meio pelo qual um efeito de estranheza poderia ser obtido” (WILLETT, 1967, p. 226). Para Pavis (2005), o mais adequado é aplicar a idéia de estranhamento ao invés de distanciamento para designar a palavra *Verfremdung*, pois “o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica” (PAVIS, p.106, 2005). Estamos diante de uma nova concepção que nasce para atribuir ao termo “épico brechtiano” uma caracterização suplantada aos seus interesses.

O uso cênico da palavra “efeito” adicionada ao “estranhamento” tem um objetivo único de mostrar ao espectador todos os fatores que compõem uma obra, e levá-lo a observar criticamente tudo aquilo que, até então, parecia natural e era, de tal modo, aceito como fato estabelecido, dogmático. “*Verfremdung*” não é simplesmente a quebra de uma ilusão, tampouco significa alienar o espectador (WILLETT, p.227). Os efeitos de alienação descondicionam o espectador e promovem o “estranhamento” em relação ao mundo social experienciado, libertando fenômenos socialmente condicionados do selo da familiaridade, revelando sua condição não natural. No teatro proposto por Brecht, esta técnica não muito simples, onde o ator distancia o personagem representado colocando as situações da peça sob o ângulo que a converte em objeto da crítica do espectador é um de seus pilares (PEIXOTO, 1981, p. 68). Estranhamento foi desenvolvido em contraste com o princípio da empatia (*Einfühlung*), um termo central da *Poética* de Aristóteles, cujos princípios, segundo Brecht, governou o teatro ocidental desde a Grécia Antiga. Não há um tempo cronológico estabelecido, visto que o essencial é suscitar uma visão crítica da realidade, persuadindo através da razão e não através da emoção, como no caso do teatro dramático, mantendo o espectador à distância, de modo que se possa conservar integralmente seu juízo crítico. Fazendo um exercício de associação, Brecht observava a plateia e solicitava dela “uma atitude que correspondia, mais ou menos, ao método do leitor, que vai folheando o livro e voltando atrás, quando quer comprovar algo.”

Aprofundar os objetivos desse conceito é ter a plena noção de que a matriz da questão não está somente no ato de desnaturalizar uma ação ou gesto, mas na revelação do seu sentido histórico. Se o estranhamento não carregar em si uma carga de cunho histórico não idealista, não haverá mudanças rígidas na percepção do espectador. Tomando esse entendimento como substancialmente importante para compreender o efeito de estranhamento, temos a noção de que não se trata de um mero procedimento técnico. Utilizar a técnica sob o ponto de vista meramente estilístico faz com que seu efeito seja totalmente neutralizado (visto que esta técnica é também utilizada na publicidade por exemplo, para o consumo de mercadorias). O efeito de estranhamento e a sua historicização extraem ao máximo sua força crítica (CRUZ, 2011, p. 12).

No filme *Como mora o trabalhador*, o efeito é utilizado de forma consciente ao historicizar inúmeros momentos da obra. O mesmo acontece com *Kuhle Wampe* e *Os Carrascos Também Morrem*, já que estes filmes refletem os tempos da Segunda Guerra e suas disputas. Vemos, assim, como torna-se fundamental atrelar essa aparente técnica artística às suas funções reflexivas de ordem histórica e social. Então, como aplicá-la à uma cena, no cinema ou teatro? À fala de um personagem (ou na interrupção da fala)? À um gesto realizado em determinado momento da ação? Ou, em um nível mais amplo, à toda história que o autor quer contar? Para todas as perguntas a resposta é sim. Esse diálogo entre elementos se dá através de um embate dialético, propondo para o espectador uma postura ativa e não habitual. A ideia é quebrar a ilusão teatral também por meio das fragmentações como estratégia de buscar constantemente efeitos de estranhamento e descontinuidade estrutural.

Segundo Cruz (2011), este procedimento pode ser ativado através de recursos literários, como a ironia e a paródia, através de recursos cênicos, como cartazes e projeções. “O efeito de estranhamento se dá no momento em que a cena suspende o fluxo do drama (e sua aparência de naturalidade) para possibilitar a reflexão sobre sua causalidade (CRUZ, p.11, 2011). Todo processo é apresentado ao espectador, ao mesmo tempo em que não é dado a este um produto final, acabado. O efeito de estranhamento convida o espectador a visitar os passos anteriores que fizeram com que aquela apresentação tomasse corpo. É a partir das situações cotidianas que surge o estranhamento, dado que, a partir do conhecido, do habitual, cria-se o desconhecido, o estranho.

Isso acontece em relação ao modo como vemos o mundo e o “mundo da arte”. Estranhar é, ao mesmo tempo, dimensionar o olhar para a estética e para o funcionamento do corpo social. A origem da palavra nos remete à “*Priem Ostrannenija*” (dispositivo para tornar estranho), dos críticos formalistas russos, como conceito do campo da linguagem poética e da manifestação essencial da experiência estética no século 20, com seus procedimentos técnicos-cinemáticos,

que transformaram a percepção do mundo visível. Dentre os formalistas, Victor Chklóvskii foi alvo de ataques conservadores.³⁵ Para Chklóvskii:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização *ostranenie* - (estranhamento) dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte. (CHKLÓVSKII, 1971, p. 82)

O princípio do estranhamento foi concebido para durar além do que Chklovski poderia ter pensado. Machado (2012) afirma que este fato é inquestionável e uma das provas disso é a existência do livro intitulado *Ostranenie*, que trata do estranhamento e da imagem em movimento: história, recepção e relevância de um conceito, lançado em 2010 por iniciativa de Annie van den Oever, da Universidade de Amsterdam. “Nele, a grande desenvoltura do conceito de estranhamento no campo das ideias artísticas e políticas foi examinada pela nova geração de teóricos cujas experiências estéticas se sustentam pelas imagens fílmicas e fotográficas, bem como pelas linguagens dos meios de comunicação” (MACHADO, 2012, p. 05).³⁶

“Palavra imagem movimento” é a conjugação singular que emerge como signo de uma nova agremiação. Não se trata de apenas manipular tipos gráficos, lentes e câmeras, mas, sim, de explorar possibilidades para além delas. Quer dizer, criar ambientes em que os signos são deslocados de seu *habitat* natural — caso da palavra impressa que se levanta para ocupar muros e cartazes. (MACHADO, 2012, p. 06)

³⁵ Victor Chklóvski foi um estudante da Universidade de São Petersburgo que suplantou a poética consagrada pelas impressões e pelo continuísmo, conclamou teóricos a adotarem a "desautomatização" dos sentidos, influenciado pela poesia cubo-futurista, pela arte construtivista e do próprio simbolismo russo. Para Chklóvski, era preciso valorizar as experiências da percepção da forma baseada na singularidade de novos procedimentos poéticos e no efeito de estranhamento. Com a tríade arte-procedimento-estranhamento, Chklóvski lançou seu manifesto, o *Ostranenie*: Poética fundada na percepção estética livre de automatismos. Formulou este conceito em seu texto-manifesto "A arte como procedimento" (*skusstvo kak priom*), em 1913 e impulsionou o cenário crítico criativo daquela época e mais à frente, nos anos 20, principalmente. (MACHADO, 2012)

³⁶ Para Machado, o livro merece atenção por dimensionar o legado que as ideias formalistas e construtivistas deixaram para a consolidação do campo da análise fílmica no contexto de uma nova recepção cultural mediada pelos meios, como percebeu e teorizou Yuri Tsivan: "Uma nova experiência estética da cultura audiovisual".

As reverberações do efeito de estranhamento brechtiano nos mostra como Peter Wollen mapeou os contrastes existentes entre o *mainstream* e o contracinema, onde vê o estranhamento em oposição à identificação (por meio de outras técnicas de identificação, disjunção entre som e imagem³⁷ e interpelação direta). Lukács, um opositor, a exemplo, desenvolveu seu conceito de estranhamento como categoria estética de caráter histórico-social complexo em todas as suas relações sociais (econômicas, sociais e políticas) e suas contradições, na medida em que as mediações são estabelecidas entre a totalidade social e as singularidades pessoais, tornando-se o pano de fundo do estranhamento. Dentre tantos arquétipos de representação e de operação do efeito de estranhamento, Brecht enxerga no ator chinês Mei-Lan-Fang um modelo a ser seguido. Como ele, um ator “deve expor como uma testemunha, narrando um acidente que assistiu. [...] deve tratar a estória não como ‘amplamente humana’, mas como historicamente única” (WILLETT, 1967, p. 228). É responsabilidade do ator não eliminar essa estranheza e não se perder na peça. Willett afirma uma certa instabilidade nas formulações teóricas de Brecht devido às inúmeras alterações realizadas, entre idas e vindas, e nem sempre na direção que o autor almejava chegar, de modo que o aspecto teórico foi amplamente destacado, enquanto as implicações estéticas pouco foram abordadas e sua relevância para que se pudesse reorganizar a cena teatral e seu âmago social foi considerada “ponto pacífico”. As mudanças significativas acontecem, quando vemos um Brecht ainda mais atento às questões científicas³⁸, em observar “uma bela e eficiente peça de mecanismo, ou peça de raciocínio, ou peça de análise social. Isto, de forma alguma, não bane o uso do “efeito de estranhamento”, do teatro épico e dos demais termos examinados.

Ao contrário, todos os elementos fundem-se. Segundo Pavis (1999, p. 202), a “luz assume uma dimensão quase metafísica, ela controla, modaliza e nuança o sentido; infinitamente modulável, (...) é um elemento atmosférico que religa e infiltra

³⁷ A essa disjunção entre a imagem e o som Deleuze chama “imagem-som” (DELEUZE, 1985).

³⁸ A *Vida de Galileu* sintetiza perfeitamente esse movimento de transição. Por quase vinte anos esta obra fez parte da vida de Brecht, que sofreu modificações de acordo com as interferências do cenário político, social e cultural que ocorria em sua volta. Assim, Brecht escreveu três versões principais sobre *A Vida de Galileu*: a primeira em 1938-39, na Dinamarca; a segunda em 1946-47, nos Estados Unidos; e a terceira nos anos de 1953-56, na antiga Alemanha Oriental.

os elementos separados e esparsos, uma substância da qual nasce a vida". A situação histórica do capitalismo tardio exige um método científico, e o verdadeiro juízo científico está entre os trabalhadores industriais, e é para lá que o teatro deveria ir: "direto para os subúrbios, onde deve permanecer francamente aberto e à disposição daquela cuja lida é árdua e produzem muito [...]" (WILLET, p. 230-231, 1967).

Ciência e arte encontram-se, nessa base, ou seja, ambas existem para tornar mais fácil a vida dos homens, e a própria ciência abrange a ciência da sociedade, de modo que só uma representação teatral, compatível com a última, isto é, com a análise marxista, que é tudo o que a ciência da sociedade parece ter significado para Brecht. (WILLETT, p. 230, 1967)

2.3 DESVENDANDO O GESTUS

Ainda no século 18, em 1767, Lessing menciona *gestus* num sentido semelhante ao termo usado por Brecht posteriormente. Lessing escreve sobre "o *Gestising* individualizante" como ferramenta de um ator que pode conduzir simbolismos ou princípios morais gerais perceptíveis e compreensíveis" (SILBERMAN apud JOVANOVIC, 2011, p. 52). Há evidências de um parentesco entre esta ideia e o "*schöne Bewegung*" ("o belo movimento"), que Schiller desenvolveu algumas décadas depois com a noção de *gestus*. Kuhns afirma que "claramente a técnica física de Wedekind no palco antecipa os princípios de encenação de Brecht, como o *gestus*⁴³, por meio do qual ator mantém uma distância crítica e comenta o que seu personagem fala."

A primeira escrita de Brecht que faz referência ao *gestus* tem a data de 1929, um pouco antes do termo ser usado por Kurt Weill. Elisabeth Hauptmann, no entanto, afirma que ouviu Brecht usar a palavra pela primeira vez em 1926, em uma discussão sobre *Um Homem é um Homem*. Isso significa dizer que o termo *gestus*, já fora utilizado em outros períodos e seu sentido modificou-se, de certa maneira. *Gestus*, palavra correspondente na língua latina àquilo que comumente chamamos de gesto, ou seja, uma postura física que expressa uma ideia ou sentimento,

tornando-os, ao mesmo tempo, aparentes. A atribuição à esta concepção da gestualidade demonstra que por trás de um determinado gesto ou ação, existe uma conotação social da ação, determinada pelas relações humanas. O *gestus* não é apenas a simples gestualidade, mas a possibilidade de criar atitudes genéricas que os gestos podem demonstrar (THOMSON, 1994, p.72).

Sua significação é complexa e abrangente, pois o *gestus* não possui, apenas a particularidade do gesto. A diferença central se dá pelas seguintes condições existentes entre o *gestus* e o próprio gesto. Assim, enquanto os gestos podem ser trocados por outros gestos, o *gestus* se mantém o mesmo. Brecht examina tais condições em um exemplo que determina as diferenças entre as duas palavras, quando aponta que “a atitude de afugentar uma mosca ainda não é um gesto social, embora a atitude de afugentar um cão possa ser um, por exemplo, se representar a batalha contínua de um homem malvestido contra os cães de guarda” (BRECHT, 1967, p. 104). O *gestus* não busca o estereótipo, senão as “atitudes-padrão, que irão se consagrar como representação de um povo e de uma época”.

O principal objetivo desse conceito caminha no sentido de denunciar uma postura social dependente do momento histórico. Nesse sentido, quando o *gestus* da personagem se cristaliza em uma contradição aparente, ele é remetido para o contexto histórico social, ou seja, é na expressão mimética das relações sociais entre as pessoas, em um dado período, que o *gestus* ascende (CRUZ, 2011, p. 22). O *gestus* ajuda a apresentar as personagens, criando um arsenal por meio do qual estas são apreendidas em seu sentido histórico. Na cena, nada se conclui: o palco é uma tribuna, onde um público não envolvido emocionalmente, leva consigo perguntas a serem respondidas ao final da representação. O *gestus* apresenta uma complexidade que se estende à esfera social. Willi Bolle analisa que o *gestus* brechtiano e sua significação é um signo de interação social. Um homem que vende um peixe manifesta o *gestus* de vender; um homem redigindo seu testamento, um policial batendo num homem, – em tudo isso está um *gestus* social. Outra característica do *gestus* são seus elementos constitutivos, que podem ser gestos, expressões, mímicas ou palavras, simultânea ou separadamente” (BOLLE, 1976, p.

394).³⁹ No que se refere à explicação do termo da linguagem gestual "não interessa a Brecht o estudo isolado do sistema dos signos gestuais, mas a sua interação com outras séries semióticas. Mesmo assim, a onipresença do elemento gestual marca uma preponderância: a projeção do signo corporal dentro da linguagem verbal. A essa dimensão intersemiótica Brecht dá o nome de linguagem gestual" (BOLLE, 1976, p. 395).

Em seu ensaio sobre o *O Processo da Ópera dos Três Vinténs* (1930), Brecht desenvolveu a concepção de *gestus* com amplitude, falando não só dos *gesten* individuais, mas de *Gestisches Material* e do *gestus* básico de uma peça (*grundgestus*).⁴⁰ O *gestus* brechtiano é desvendado por Willett, quando afirma que *gestus* é "ao mesmo tempo gesto e essência, atitude e ponto: um aspecto das duas pessoas, estudadas isoladamente, cortadas ao essencial e expressas física ou verbalmente." Assim como Bornheim, quando diz que "o *gestus* consiste na criação de uma determinada postura física (que pode incluir a palavra), que torna evidente o ser ou modo de ser da personagem dentro da ação dramática" (BORNHEIM, 1992, p. 08). O *gestus* é tratado como uma configuração situacional que articula música, texto e encenação, por exemplo, após a interrupção do fluxo da cena apresentada. Enquanto dialética suspensiva, "o comportamento humano é mostrado como alterável; o próprio homem como dependente de certos fatores sociais e econômicos é, ao mesmo tempo, capaz de alterá-los" (BRECHT, 1967, p. 84).

Nesse sentido, o indivíduo é capaz de se transformar, subtraindo a alienação à que sua formação histórica o submeteu. Onde nada é possível de mudar, o indivíduo deve desconfiar. Seu comportamento vai depender das circunstâncias sócio-econômicas em que ele estiver inserido. Como ser social, se comporta de diferentes maneiras, de acordo com as leis sociais mencionadas por Brecht, leis estas que também vivem em constantes processos de mudança. É por isso, que a definição de Bornheim é importante para a compreensão prática do *gestus*, pois ela se refere à construção feita pelo ator para evidenciar o ser ou o modo de ser da personagem

³⁹ O *gestus* brechtiano pode ser simultaneamente gesto ou mímica, essência, atitude, base ou ponto fundamental. Quer dizer, um só aspecto da relação entre duas pessoas, reduzido ao essencial físico ou verbalmente. "Todos os sentimentos devem ser exteriorizados", dizia Brecht. Para ele, a função do ator não era a de expressar sentimentos, mas 'exibir atitudes' ou *Gesten*.

⁴⁰ Este dispositivo funciona como um motor ativo que conduz atos, define a estrutura dos personagens e organiza a sequência das cenas.

dentro da situação em que esta se insere. Afinal, o gestus brechtiano só conseguirá atingir o espectador se estiver relacionado a um determinado contexto de significação histórica e se for pensado juntamente com os demais elementos da poética de cena brechtiana.⁴¹ É no trabalho da encenação que o ator expressa seu gesto e seu gestus. Jacques Aumont, em *O Cinema e a Encenação*, identifica, no cinema mudo, a origem da gestualidade expressiva e da mímica do ator como herança do teatro.

Em concorrência com o léxico de gestos e poses padronizados, há também o contrário da convenção, na forma de gestos originais inventados pela sua expressividade ou, mais claramente naturalistas, gestos que não parecem premeditados. Estes três géneros de gestos – convencionais; artificiais mas originais; naturais e espontâneos – coexistem, na verdade, em todo o cinema mudo, sem que nisso se veja qualquer progressão. Existe sempre, pelo menos até meados dos anos 20, tanta ou mais mímica como invenção, mesmo em filmes a priori próximos do documentário. Desde as vistas de Lumière encontramos toda a gama, dos gestos espontâneos dos sujeitos filmados na sua actividade quotidiana até às pantominas puras dos filmes de estúdio, passando pelo vasto registo intermédio dos gestos copiados do espontâneo por sujeitos filmados que se mostram demasiado conscientes de o serem. (AUMONT, 2008, p. 27)

Para desenvolver sua perspectiva de interpretação do ator, Brecht se referia muito ao trabalho de Charlie Chaplin no cinema, principalmente em seu filme *a Corrida do Ouro* (1925), que Brecht assistiu em 1926. O personagem Carlitos é um dos exemplos de ator que potencializa a noção de gestus, na cena, para Brecht. Gestus ligado diretamente ao efeito de estranhamento, se constitui como uma materialização de conceitos e ideias. Suas origens e bases estão na obra de arte chinesa, na música, no cinema e, mais uma vez, na obra de arte popular do início do

⁴¹ O filósofo Gilles Deleuze, em sua obra *A Imagem-Tempo*, estabelece as diferenças entre o “corpo cotidiano” e o “corpo cerimonial”. As atitudes físicas que tomamos oscilam entre esses dois pólos: o instintivo – o espontâneo – e o “litúrgico” – o calculado. O autor também relaciona o enlace e a coordenação das atitudes em si mesmas (independentes de qualquer contexto narrativo) com a noção do gestus, que “efetua uma teatralização direta dos corpos, freqüentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel”. O conceito do “gestus” brechtiano é destacado por Deleuze quando cita um estudo de Roland Barthes “Diderot, Brecht, Eisenstein”, em *O Óbvio e o Obtuso*, em que este afirma que o verdadeiro tema crítico da peça *Mãe Coragem e seus Filhos* é a “demonstração crítica do gesto” da “comerciante que acredita viver da guerra”, a sua “cegueira” é a desconfiança como quando morde as moedas que recebe, para checar com os dentes se são legítimas.

século em artistas como Karl Valentin (1882-1948), Frank Wedekind (1864-1918) e o próprio Charlie Chaplin. Gerald Bär analisa que:

[...] a influência do cinema sobre Brecht existia na adoção para o palco de um ideal de atuação derivado de Chaplin que se manifestará esteticamente na teoria de gestos e mímica. Também a grande experiência em desenvolver argumentos e roteiros para filmes deve ter determinado a dramaturgia de Brecht e a sua maneira de prefigurar cenários. (BÄR, 2009, p.16-17)

No cinema, similarmente, no relato de sua colaboração com Peter Lorre na produção de 1931 de *Um Homem é um Homem* (figura 3), Brecht menciona um curta-metragem que eles fizeram, afirmando que o ator conseguiu transmitir no filme mudo o básico significado de cada frase da peça através da mímica. Assim é composto o arcabouço do gestus, resultado do procedimento predominantemente físico do trabalho do ator designando suas atitudes, expressões faciais, que lhe toma, por vezes totalmente, espelhado em movimentos corporais, palavras ou entonações excessivamente expressivas, o ritmo e variações com quebras na fala e nos movimentos, a interrupção, a vestimenta. Enfim, toda a caracterização feita pelo ator objetiva uma leitura totalizadora do personagem.



Figura 3

Ao eliminar a convenção da quarta parede, o conceito substitui o princípio de imitação. Para Roubine (2003), tal realismo não imitativo explicita as opressões

humanas e incita o posicionamento de atores e do público. É preciso salientar, contudo, que o *gestus* social apenas mantém-se em sua dimensão quando entrelaça os elementos constituintes das teorias brechtianas, como por exemplo, a questão do efeito de estranhamento, da historicidade dos acontecimentos, da dialética da cena e da narrativa.

2.4 AS VIAS DA DIALÉTICA

Os principais conceitos teatrais e cinematográficos de Brecht convergem para a dialética. Em 1931, Brecht evidencia seus estudos a respeito do tema em “*Notizen über die dialektische Dramatik*” (“Notas sobre Arte Dramática Dialética”); e em “*Die Dialektik auf dem Theater*” (“Dialética no Teatro”). Para Brecht, a dialética é:

Uma doutrina prática de alianças e da dissolução de alianças, da exploração de mudanças e a dependência da mudança, da instigação da mudança e da mudança dos instigadores, a separação e emergência de unidades, a auto-suficiência de oposições sem unificação de oposições mutuamente exclusivas. O Grande Método torna possível reconhecer processos dentro das coisas e usá-los. Ensina-nos a fazer perguntas que permitam a atividade. (JAMESON, p. 117)

O valor da análise marxista ensinou-lhe como aplicá-la ao drama, e para isso seria necessário um esforço de “observar o mecanismo de um acontecimento como o de um carro” (FEUCHTWANGER apud WILLETT, 1967, p. 144) de modo que, agora, a dialética tornou-se imediatamente associada à “épica” e à montagem mecanizada. Para Brecht, o humanismo das teorias marxistas proporcionou armas poderosas contra o que, mesmo antes de conhecer o marxismo, considerou um entrave para o desenvolvimento e emancipação humana - as relações de poder expressas nas relações sociais de trabalho e no domínio de uma classe sobre outra. No campo das disputas ideológicas, as artes teriam um papel fundamental para o almejado avanço da formação da consciência. “[...] o teatro, a arte e a literatura que têm de formar a "superestrutura ideológica" para um rearranjo sólido e prático do caminho da nossa época da vida” (BRECHT, 1964, p. 23), romper a ideologia dominante.

Entendendo a totalidade do funcionamento da sociedade capitalista, tendo por base a noção de uma estrutura econômica composta pela propriedade privada e suas relações sociais de trabalho e seu antagonismo refletido na relação capital/trabalho, que sustenta uma superestrutura composta pelas formas não materiais constituídas pelo sujeito, Marx identifica formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas, que compõem as formas ideológicas, e como os sujeitos adquirem consciência desse conflito delas (MARX, 1977, p. 25).⁴²

Martin Esslin (1983) nos lembra, para entender Brecht, é preciso vê-lo contra seu passado: o pano de fundo de sua linguagem e sua cultura e literatura, o pano de fundo da história de sua época, o pano de fundo do teatro contra o qual ele se rebelou, da teoria marxista e da política marxista. Os escritos de Brecht estavam, de certa forma, em consonância com a teoria marxista. No entanto, o marxismo não era apenas a teoria cristalizada. Willett atenta para o fato de que Brecht sempre representou um incômodo para o Partido Comunista e para os críticos do Partido, justamente porque “ele digeriu o marxismo à sua maneira, em lugar de aceitar o figurino estético dos políticos.”⁴³ Por vezes, foi chamado de “formalista” e facilmente rotulado como tal, mesmo havendo por sua parte uma abominação pela política cultural soviética neste quesito; sua busca pela ‘originalidade’ em novos meios de expressão representou uma tendência que nega restrições, cria modelos de diversidade e amplitude sem impor limites aos aspectos formais.⁴⁴

Para Barthes, Brecht não estava a serviço apenas dos argumentos do Partido Comunista ou da ideologia burguesa. É importante estabelecer bem a oposição entre a arte de Brecht e suas duas antinomias: uma arte retrógrada e uma arte progressista; o primeiro consagra uma ordem da classe dominante, à qual traz o auxílio necessário da mentira: na linguagem, na psicologia, na encenação; o segundo, sacrifica a natureza específica da arte a seu conteúdo tático. No intuito de sair deste impasse, fez-se necessário a síntese autêntica entre o rigor da proposta política, levando o espectador a uma consciência maior da história, sem que essa

⁴² Ver MARX, Karl. *Prefácio da Contribuição à Crítica da Economia Política*.

⁴³ Brecht foi incapaz de seguir uma receita de “realismo socialista”, que Zhdanov, lugar-tenente de Stalin, formulou em 1934.

⁴⁴ György Lukács, foi um dos críticos literários marxistas que apontou negativamente movimentos como o Expressionismo ou qualquer outra arte não apegada ao dogma do realismo (uma espécie de ortodoxia estética e política).

modificação provenha de uma persuasão retórica ou de uma intimidação predicante. O benefício vem do próprio ato teatral (BARTHES, 2007, p. 100).

A escolha formal de Brecht é também a de Marx: as forças produtivas estão em contradição com as relações de produção. Mas cabe ao artista encontrar uma imagem viva desse processo [...] Daí a escolha da dramaturgia brechtiana por posicionar a representação num espaço de fratura, num lugar em que o capitalismo não é absoluto. Daí sua decisão de mostrar no palco o desvio ativador do indivíduo em relação ao processo coletivo, a contradição entre as pessoas e suas funções. É claro que, para ele, o indivíduo só pode ser alcançado por intermédio da massa. (CARVALHO, 2009, p. 21).

Em outras palavras: Brecht utilizou o método marxista, material histórico-dialético, para formular a sua arte, como princípio estrutural da arte na era científica. Na peça *Conversa do filósofo sobre a época*, Peixoto (1981) destaca que:

O teatro tem uma tarefa específica e clara, pois para ser-nos útil nosso cada vez mais profundo conhecimento da natureza, precisamos anexar a este conhecimento mais penetrante e amplo da sociedade humana, das relações de comportamento que os homens estabelecem entre si. Para isso, é necessário que o teatro se aproxime da ciência. E do marxismo. Para o filósofo, não mais bastam conhecimentos empíricos para um dramaturgo dos nossos tempos: é necessário estudar economia e política para compreender as ações dos homens, utilizando a ciência então como assessora, a dramaturgia começa então a se converter, ela mesma, em ciência. Desenvolve uma técnica. (PEIXOTO, 1981, p. 56)

Uma figura chave para o desenvolvimento da compreensão de Brecht da dialética é o herético marxista pensador Karl Korsch. Brecht foi um leitor de Korsch ao estudar *Marxismus und Philosophie* (Marxismo e Filosofia), além de ter sido participante de sua série de palestras intitulada “*Lebendiges und Totes im Marxismus*” (“Os vivos e os mortos no marxismo”), no Berlim-Neukölln em 1932-1933. O Marxismo e a Filosofia crítica junto à teoria reflexionista de Lênin veio a ser internacionalmente reconhecida como uma das únicas teorias marxistas do conhecimento. Uma tendência que foi seguida por Brecht. Essa suposição, então, carrega a implicação de um processo unilateral de dependência da consciência

sobre o ser “real”. Isto é, de dependência unilateral da superestrutura na base de todo o funcionamento social.

Foi precisamente a interpretação de Korsch da teoria marxiana que forneceu impulsos fundamentais para a própria teoria e produção estética de Brecht. É uma ironia da história que a teoria marxista tenha se mostrado mais valiosa do que a política marxista real, em vista do colapso de todo o bloco socialista soviético nos últimos anos. No entanto, Brecht achou no marxismo uma fonte produtiva de idéias para entender sua própria relação com o trabalho.⁴⁵ De fato, a revolução marxista teve resultados mais frutíferos na teoria e na prática cultural do que na política atual. Os períodos entre guerras foram propícios para desenvolver suas teorias cada vez mais distantes de uma possibilidade de conciliação de classes sob múltiplos primas. Dedicar-se à carreira literária foi de extrema importância para que Brecht pudesse fazer esta conexão entre arte e política. De todas as suas produções literárias, vemos a partir de *Baal* (1918-19), *Tambores na Noite* (1919), peça que lidava com a desilusão após a guerra e revolução alemã, traços fundamentais que já davam pistas sobre suas aproximações com o marxismo.

Mas é somente em Berlim, em meados da década de 1920, que Brecht começou a demonstrar entusiasmo pelo marxismo. Esse movimento de aproximação se deu a partir de uma associação entre ilustres amigos e artistas da esquerda, que tinham em comum o apreço pelos ideais do marxismo, em meio a discussões colaboradoras, como Leon Feuchtwanger, Fritz Sternberg, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Alfred Döblin, Hans Eisler e Erwin Piscator. Segundo Konder (1996), a vivência extenuante na grande cidade fez com que Brecht inventasse um nome para esse palco de brutalidades: *Mahagonny*.⁴⁶ Os textos que escreveu ganharam como tema central a sociologia como exercício de transformar a dramaturgia em um laboratório, onde se aprofundam as relações sociais. Em “Joe Açougueiro” (*Joe Fleischhacker*), Brecht ambientou a peça na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, onde termos como “mercado internacional” e “bolsa de cereais” estão

⁴⁵ A relação de Brecht com o marxismo é extremamente importante e complexa. Dos anos 1920 até sua morte em 1956, Brecht se identificou como marxista; quando retornou à Alemanha após a Segunda Guerra Mundial, ele escolheu a República Democrática Alemã (GDR), onde sua esposa Helene Weigel e ele formaram sua própria companhia de teatro, o famoso Berliner Ensemble.

⁴⁶ Este que vem a ser, mais adiante, o título de uma de suas mais expressivas óperas (na peça atores portavam cartazes com dizeres críticos ao Capitalismo).

presentes. A respeito da peça, que a princípio foi planejada com Piscator para a temporada de 1926-1927, Brecht conta que, para escrever sobre esse trabalho, precisava de informações e conhecimento sobre as Ciências da Economia, sobre a situação do mercado de grãos de Chicago e sobre a venda e distribuição de trigo. “Apesar de falar extensivamente com corretores de grãos, eles não eram capazes de explicar adequadamente o funcionamento do mercado de trigo.

O mercado de grãos permanecia incompreensível no discurso econômico e comercial padrão.” Para compreender a totalidade da estrutura econômica do capitalismo de forma mais aprofundada, Brecht começou a dedicar-se aos estudos da teoria marxiana, numa retomada das bases hegelianas da dialética. “Quando eu li *O Capital*, de Marx, Brecht revela, ‘Eu entendi minhas peças.’ Marx era, continua ele, “o único espectador de minhas peças que eu já encontrei”. Para ajudá-lo em seu estudo do marxismo, Brecht procurou o conhecimento de pessoas que poderiam ensinar-lhe suas idéias e métodos fundamentais. Quando Brecht iniciou seus estudos em grupos marxistas, incluindo um dirigido por Karl Korsch, que mais tarde teve a honra de ser chamado de “meu professor marxista” por Brecht, foi também um dos primeiros intelectuais a ser expulso do Partido Comunista por desviosismo.⁴⁷ Korsch desenvolveu uma forte crítica inicial ao leninismo e depois ao stalinismo.

Na época, Karl Korsch era um dos principais estudiosos de Marx na Alemanha e também um dos militantes mais ativos do movimento comunista. Ao que parece, as ideias marxistas tornaram-se centrais na visão de mundo de Brecht, e modificou essencialmente seu próprio conceito de arte e política, indissociavelmente. Seguramente, os modos que sua estética política, foram construídos, moldaram a própria forma de seu teatro e escrita. Para compreender como se deu este processo, é preciso compreender como o conceito de marxismo e quais pontos imprescindíveis das idéias de Marx o influenciaram profundamente.

Depois da revolução de novembro de 1918, quando *kaiser* sai da Alemanha após a derrota alemã na Primeira Guerra Mundial, o Partido Social-democrata foi solicitado para formar um governo. Montaram “comissões de socialização” com o

⁴⁷Em 1926, Korsch foi um dos primeiros opositores do stalinismo e foi expulso do movimento com o qual estava profundamente comprometido e havia servido lealmente. A Segunda Internacional cunhou o termo “menchevismo” e “desviosismo esquerdo”, que foram seguidos por “esquerdismo infantil”, “fascismo social” e “trotskismo” para contrastar com o marxismo-leninismo.

intuito de estudar sobre a socialização da indústria. Korsch criticou as posições políticas dos social-democratas, particularmente por suas estratégias reformistas.

Fato que o levou a ingressar para o Partido Socialista Independente (USPD), em 1919 e depois para o Partido Comunista (KPD), em 1920.⁴⁸ Na oposição da esquerda. Korsch desenvolveu as mais afiadas críticas à “Estalinização” da União Soviética, ao Comitê e ao Partido Comunista Alemão. Desde o início de seu envolvimento com o movimento comunista no início dos anos 20, Korsch tem a dialética marxista como o núcleo teórico do marxismo. A dialética marxista era vista pelos princípios da especificação histórica, crítica e prática revolucionária. O princípio da especificação histórica articula a prática de Marx de compreender todas as coisas sociais em termos de uma época histórica definida, de conceituar todas as sociedades e fenômenos como historicamente específicos, ao invés de se engajar na universalização do discurso e da teoria. Kellner afirma que para Korsch:

A conquista de Marx foi sua análise das características historicamente distintas e específicas do capitalismo e da sociedade burguesa, bem como o desenvolvimento de um método que permitisse analisar criticamente as formações sociais distintas e transformá-las radicalmente. A economia e as teorias políticas burguesas, por outro lado, lidavam com as formas da sociedade burguesa como se fossem relações universais, eternas e imutáveis, em vez de formas históricas de um sistema cheio de contradições e sujeito a transformações radicais. Problemas de economia, política e cultura não podem ser resolvidos através de uma descrição abstrata geral da "economia como tal", mas requer "uma descrição detalhada das relações definidas que existem entre fenômenos econômicos definidos em um nível histórico definido de desenvolvimento e fenômenos definidos que aparecem simultaneamente ou subseqüentemente em todos os outros campos do desenvolvimento político, jurídico e intelectual. (Korsch, Karl Marx, p. 24).

Para Korsch, a dialética marxista visa a crítica e a transformação da ordem burguesa existente. A dialética marxista vê a realidade como um processo de mudança contínua e interessa-se pelas contradições e antagonismos que possibilitam a transformação radical. Acima de tudo, a dialética marxista integra a

⁴⁸ Korsch ainda serviu como ministro da Justiça em uma coalizão de esquerda de curta duração na Turíngia, em 1923. Tornou-se editor da revista comunista *Internationale*, esteve no Comitê Central do Partido Comunista Alemão (KPD) e representou os comunistas no Reichstag.

teoria crítica com a prática revolucionária que cumpre o papel de emancipar a classe trabalhadora para construir o socialismo. Korsch foi convidado da família Brecht no exílio na Dinamarca, onde tiveram discussões diárias sobre as idéias básicas do marxismo.

De certo modo, eles tendiam a concordar com os princípios básicos, embora discordassem em certos pontos quanto à sua aplicação. Enquanto Korsch era altamente crítico do leninismo e da construção do socialismo na União Soviética, Brecht era mais compreensivo. As técnicas que Brecht desenvolveu no teatro, e que posteriormente foram utilizadas no cinema, como o efeito de estranhamento e o *gestus*, deram às suas representações o embasamento do método científico social - o materialismo dialético. E é do ponto de vista da versão marxista de Korsch que se pode argumentar que o teatro épico de Brecht foi construído sobre os princípios marxistas de especificação histórica e crítica que aprendeu com Korsch. No teatro épico, procurou iluminar as características historicamente específicas de um ambiente, a fim de mostrar como esse ambiente influenciou, moldou e muitas vezes destruiu personagens. Ao contrário dos dramaturgos que se concentravam nos elementos universais da situação humana e do destino, Brecht estava interessado pelas atitudes e pelo comportamento que as pessoas adotavam em relação a situações históricas específicas.

Vemos isso ser destacado em obras como *Mahagonny* e *A Ópera dos Três Vinténs*, onde o interesse em como as pessoas se relacionavam umas com as outras na sociedade capitalista era o foco central da trama. Em *Mãe Coragem*, em como os comerciantes se relacionavam com soldados e civis durante a guerra em uma sociedade de mercado emergente. Essa prática recebe o nome de "historicização", na crença de que seria melhor adotar uma atitude crítica em relação à sociedade, se os atuais arranjos sociais e instituições fossem vistos como históricos, transitórios e sujeitos a mudanças. Brecht pretendia que o teatro épico mostrasse emoções, idéias e comportamentos como produtos ou respostas a situações sociais específicas e não como o desdobramento da essência humana. A prática de Brecht tornou-se a prática da demolição ideológica. Vemos, assim, Korsch e Brecht como grandes pensadores de seu tempo, cada um à sua maneira, na ação intelectual, abordarem a teoria estética e política, em momentos importantes na

prática revolucionária, juntamente com a ação econômica e política. Brecht tem o modo e a forma de desenvolver seu trabalho totalmente atravessada pelo modelo de Korsch.

A teoria da produção estética de Brecht é congruente com o modelo de Korsch dos conselhos operários como os órgãos autênticos da prática socialista. Pois, assim como Korsch, instou uma atividade participativa e democrática de coprodução nas esferas do trabalho e da política, Brecht sugere o mesmo tipo de coparticipação em sua produção estética. Brecht trabalhou sempre que possível em coletivos nos quais uma equipe de colaboradores auxiliava na produção. (KELLNER, 1980)

É nesse sentido que a atração pelo rádio e pelo cinema foi determinante junto às experiências que os meios resultantes do alto grau de desenvolvimento das forças de produção, e que envolviam um novo tipo de trabalho coletivo, oferecia. A influência marxista na obra de Brecht também pode ser encontrada na forte didática da natureza do trabalho. A mudança acontecia nas relações de trabalho, onde cada etapa da construção de qualquer material era indiscutivelmente necessária para todos e para o próprio trabalho. O que estava em jogo era notabilizar a importância do trabalho individual dos participantes no processo criativo, em que todos eram encorajados a contribuir para a produção da obra de arte. Como efeito das potencialidades individuais, criaram grandes planos coletivos. O conceito de criação é profundamente modificado pela rejeição da noção do criador como gênio solitário. A ideia do conhecimento historicamente construído é ampliada.⁴⁹ Em uma analogia simples, a pretensão era “alterar radicalmente a produção estética, assim como os conselhos de trabalhadores pretendiam revolucionar a organização industrial e política, fornecendo, assim, um modelo antecipatório para a socialista organização cultural” (KELLNER, 1980).

Definitivamente a obra de Brecht estava em trânsito constante, fato que o colocou em oposição a crítico ferrenhos de um marxismo ortodoxo. A necessidade de inovar, experimentar e produzir novas formas estéticas foi defendida até o último instante, mesmo que isso lhe custasse uma severa reprovação. Argumentar para fundamentar suas questões levantou o fato do aparato da produção estética ainda

⁴⁹A historicidade do processo do conhecimento é tratada no livro *A Ideologia Alemã*. Goreneder, Jacob. *O Nascimento do Materialismo Histórico* (estudo introdutório sobre a Ideologia Alemã). in: Marx, K. e ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. PXXIII.

não ser controlado pelos artistas e não funcionar para todos de modo público. Na sua análise, os artistas revolucionários deveriam se esforçar para mudar o aparato. Era preciso desenvolver "os meios de prazer em um objeto de instrução e converter certas instituições de lugares de entretenimento em órgãos de comunicação de massa.

A arte de Brecht, portanto, visava uma pedagogia radical que proporcionasse educação política e provocasse a prática política revolucionária." Para Kellner, o método proposto por Brecht buscou na teoria de Marx resultados para os seus procedimentos em ações, operações e recursos exatamente pensados. Dentro desse escopo, temos na arte brechtiana uma curvatura para a estética marxista na sua postura em acreditar que as condições econômicas e sociais, e especialmente as relações de classe que derivam delas, afetam todos os aspectos da vida de um indivíduo, desde as crenças religiosas, sistemas jurídicos até as estruturas culturais. Compreende-se a realidade em que se vive através de uma análise filosófica, econômica, política e moral do processo de conhecimento e de seus produtos, ou seja, o método é determinante tanto na produção quanto na finalização do produto.

Partindo do pressuposto de que todos os métodos são políticos, isso leva a duas questões: qual o conceito de ideologia e quais ideologias estão presentes nos diferentes métodos? No materialismo histórico dialético há um embate entre a visão individualista/subjetivista e a visão social/objetiva. O sujeito não é compreendido isoladamente do seu contexto social, tampouco o contexto no qual está envolvido o sujeito. Na perspectiva sócio-histórica, a arte é envolvida pela cultura "como um processo-produto constituído socialmente por diferentes práxis, relações e significações dos sujeitos." (SOARES, 2006, p. 57).

Brecht (2002) cunhou sobre os principais pontos que mostram o papel do materialismo dialético na teoria crítica brechtiana. A saber: 1) A forma particular que a nossa consciência dá a nossa experiência – dissolve-se em seus componentes quando neutralizado pelo efeito de estranhamento e transformado em uma nova forma do evidente. Um sistema imposto está sendo desmontado aqui. As próprias experiências do indivíduo corrigem ou confirmam o que ele apropriou da comunidade. Repete-se o ato original de descoberta. 2) A contradição entre empatia e distanciamento se faz cada vez mais forte e se torna um elemento da

representação. 3) Historicizar implica julgar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. Os pontos de vista em questão resultam do desenvolvimento da sociedade. (BRECHT, 2002, p. 98) O conceito de dialética implica uma dualidade em dois pólos opostos, que coexistem. Essa dualidade forma a base do material dramático que Brecht usou em seus textos.

A coexistência de opostos, a fusão de tese e antítese, o fato de que a ordem não pode ser concebida sem desordem - em uma palavra, ambiguidade dinâmica - era para Brecht a essência irônica do drama. (HARROP e EPSTEIN, 1982, p. 218)

Brecht usou a dialética marxista para criar uma estrutura unificada e integrada para a formação do texto, onde o conteúdo determina a estrutura. Em termos políticos, isso significa que a estrutura econômica (como o capitalismo) determina a identidade social, política e cultural. Em seu texto intitulado "Sobre Brecht e Marx", Louis Althusser (2008), escreveu em 1968, sobre filosofia e política, onde analisou que Brecht compreendeu Marx em estado prático e não como um discurso teórico."Ora, aqui está o ponto essencial. A revolução filosófica de Marx é, em todos os aspectos parecida com a revolução teatral de Brecht: é uma revolução na prática filosófica (ALTHUSSER, 2008).

CAPÍTULO 3: BRECHT NO CINEMA

3.1 O ESPELHO SOVIÉTICO: LIÇÕES SOBRE UM CINEMA REVOLUCIONÁRIO

O cinema desenvolvido na antiga União Soviética, seus métodos e técnicas, e a experiência artística ocorrida depois da revolução de 1917, foi para Brecht, assim como para todos aqueles que compunham a linha de frente contra o conservadorismo na Alemanha, essenciais para futuras projeções. O exemplo dos grandes filmes russos era tão poderoso, que Piscator foi tentado a copiá-lo nos casos em que não se ajustava ao período nem à peça. “Uma terra-de-ninguém, entre a novela e o drama”, assim definiu Alfred Döblin a nova forma. Mas politicamente não era tão neutra, e quando Piscator decidiu ilustrar um episódio do século 15 com filmes que mostravam Lenin e a revolução chinesa, o escândalo que se seguiu custou-lhe o emprego” (WILLETT, 1967, p. 138-139).

Meyerhold pode usar cenários rotativos e atores semi-acrobáticos, ao mesmo tempo que expunha a parede de tijolo no fundo do palco; Piscator pode empregar cenários mecanizados e a tela de cinema; e cada um deles pode proclamar que estava atacando o teatro burguês em nome do proletário industrial. Willet afirma que foi Piscator quem mostrou à Brecht como acelerar e ampliar a estória por meios mecânicos (WILLETT, 1967, p. 141). De fato, esses vínculos foram estabelecidos por conta de um contexto histórico muito peculiar da nossa história. A revolução ocorrida em 1917, na Rússia, abriu novos caminhos propícios para mudanças radicais, impressas significativamente no movimento artístico. A articulação deste projeto originou-se dentro do panorama social político e econômico da revolução. Mesmo antes de 17, no período que antecede a revolução, o interesse teórico pelo cinema e pela prática de cunho experimentalista estavam vinculadas à vanguarda cubo-futurista.⁵⁰ Ditado pelo pensamento marxista revolucionário, o manifesto de Aleksei Gan intitulado *Construtivismo*, de 1922, declara: “Guerra à arte!”. Este manifesto (figura 4) propõe a construção dos

⁵⁰ É sob os auspícios de um “futurismo de esquerda”, distinto em pontos fundamentais do liderado por Marinetti (Itália), que se esboça a reflexão sobre o cinema de Vladimir Maiakovski, com a publicação de artigos e a elaboração de argumentos, paralelos à sua participação nos filmes como ator (XAVIER, 1978, p. 37).

materiais, do trabalho artístico organizado, pertencente à nova era industrial. A tarefa exigida naquele novo posicionamento implicava a participação real da produção intelectual como elemento importante na nova cultura comunista, significando principalmente um contato direto com todos os centros produtivos, órgãos unificados do mecanismo soviético que tornaram possível, na prática, outras formas de relação.



Figura 4

A construção do socialismo passa pela transformação da economia e da indústria. Eis que surge o artista-engenheiro como síntese entre a arte e a tecnologia. Artistas tornaram-se técnicos, usando materiais e instrumentos das produções modernas.⁵¹ Os sistemas de máquinas e a grande indústria, que apareciam como o *locus* da inovação técnica e tecnológica a serviço do capital em escala global, surgiram em determinados pontos com efeito reverso: o deleite concentrado no enigma da maquinaria - ou da “eletrificação”, termo cunhado por Brecht - típico da época.

Fizera sua primeira e mais ruidosa aparição, antes da guerra, com o futurismo italiano; refletiu-se no vorticismo inglês, nas pinturas metálicas de Léger e na sonata do Aeroplano, de George Antheil (1922), nos primeiros escritos ‘funcionalistas’ de Corbusier para *L’Esprit Nouveau* (1920-5). Estava também estreitamente

⁵¹ Os materiais eram retirados de diversos setores da produção industrial (ferro, vidro, metal).

identificada com a revolução russa, através de novos mitos como a política de eletrificação de Lenin e também através daqueles artistas construtivista - Tatlin, Rodchenko, Stepanova - que floresceram durante alguns anos esperançosos, depois de 1917. (WILLETT, 1967, p. 139)

A criação do *Proletkult*⁵², a exemplo, foi um movimento de produção literária, que unia estudos sobre sociologia e política. Surgido na URSS em 1917 não possuía sequer algum vínculo com partidos políticos ou com o Estado. Sua construção autônoma tornou-se referência de uma arte antiburguesa. Tornou-se algo que retratou a realidade da nova Rússia, após a revolução. Junto ao *Proletkult*, surge o Construtivismo, na década de 1920, uma nova opção estética, ou mais: uma revolução estética aliada a preocupação da transformação social. A busca pela superação do simbolismo e do lirismo burguês deu ao construtivismo suporte essencial para algo não visto anteriormente. O trabalho junto à arte como algo intrínseco, na preocupação com a construção da arte. “A arte feita apenas de registros e reconstrução de fatos presentes e dos elementos materiais do mundo” (SARAIVA apud MASCARELLO, 2011, p.114).

⁵² Contração de *Proletarskajs Kultura*. Organização independente, criada em setembro de 1917 pelo Conselho Central dos Comitês de Fábrica



Ilustração da capa do jornal Moscow Proletkult.
Em comemorando do quinto aniversário do Proletkult. Fonte: Gorn.

Propunha-se, assim, a imersão na sensorialidade, algo muito próximo ao espectador. O cinema, com suas altas potencialidades, no processo de montagem do filme contrapôs a narrativa clássica do cinema realista burguês, muito bem definido por Griffith, como aponta Xavier (2005) com relação a sua preocupação com o ritmo da montagem das imagens, tornando-a uma montagem “transparente”, causando um efeito de realidade. Uma nova montagem permitiu o raciocínio, uma leitura dialética da imagem em movimento. Kulechov refuta a teoria da montagem como a teoria da uma montagem invisível, destinada a construção do espaço-tempo narrativo preocupado com a realidade e com a identificação:

O pioneirismo de Kulechov, no processo de montagem compreende o cinema como “conjunto de signos no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por ser registro do real”. A arte cinematográfica, na lógica do construtivismo considera o cinema não-ficcional (isto inclui, principalmente, as obras produzidas por Vertov, sua representação máxima, isto é, o cinema não-ficcional é construtivista por excelência e deprecia a obra ficcional, seus métodos com a montagem de atrações de Eisenstein ou a montagem de manipulação de Kulechov. (ALBERA, 2002, p.212-218)

Observamos em Eisenstein a relação entre épica e didática, e o trabalho realizado por Brecht e Eisenstein. Ambos se aproximam ao tentar fundir arte e ciência. Desde a ambientação dos filmes, Brecht tem em comum com Eisenstein algumas influências como o teatro oriental, Meyerhold e Marx. Martin Walsh em *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, traz o trabalho de Brecht como um desenvolvimento do pensamento da vanguarda soviética. No entanto, Brecht e Eisenstein opõem esteticamente, no sentido de que os filmes de Eisenstein são considerados catárticos, enquanto os filmes de Brecht são bastante reconhecidos pelo caráter propagandista. Para Youssef Ishaghpour, Brecht não estetizou a política, e sim o contrário. Vemos Glauber Rocha operação de uma síntese entre o Neorrealismo e Eisenstein, aproximando-se de Brecht ao propagar o cinema épico-didático: “A censura econômica e política do *kynema*, arma poderosa, reduz Brecht à velha prática teatral, mas limitado a este marginalismo, ele revolucionou a estrutura *heuztóryka* e preparou para o cinema o modelo nuclear de montagem dialética, cuja possibilidade técnica foi demonstrada por Eisenstein” (GLAUBER, 2006) A ‘montagem de atrações’ eisensteiniana, no cinema, encontra na ficção o gênero mais efetivo para a tarefa social da arte cinematográfica. A montagem de atrações serviu como método de trabalho.

Um novo método emerge – montagem livre de efeitos (atrações), independentes, arbitrariamente selecionados (fora dos limites da composição dada e das ligações entre as personagens advindas da estória), livre, mas sem uma visão que estabelece um certo efeito temático final – montagem de atrações. (EISENSTEIN, p. 41, 1987)

A montagem de atrações é, portanto, um método desenvolvido por Eisenstein para produzir o cinema operário como uma combinação estruturada sistematicamente de imagem que produzem efeitos emocionais, em uma tentativa de representar a realidade com a preocupação estética. O filme *A Greve* (1925), rodado na URSS, (figuras 5 e 6) concentrou as duas técnicas colocadas: o distanciamento e a montagem de atrações.⁵³ Outro nome a ser evidenciado, como

⁵³ A Montagem de Atrações caracteriza-se como um método de realização de um filme operário. Nesse sentido, *A Greve* - primeiro filme no qual o método foi aplicado - se constitui em forte ligação com as questões operárias e sua organização política independente.

sujeito responsável pela grande revolução estética ocorrida na URSS, é o de Dziga Vertov. Apesar das discrepâncias essenciais existentes entre Eisenstein e Vertov predominarem, sobretudo, estrategicamente, no método aplicado da criação artística, o movimento construtivista abriu caminhos para a inovação. Eisenstein cumpriu papel fundamental no processo de incorporação da tradição cultural burguesa, na forma revolucionária, de modo a superá-la, dialeticamente. Enquanto Vertov manteve seu interesse concentrado na reestruturação radical da cadeia produtiva do cinema soviético, firmado em um momento histórico que ampliaria tal possibilidade (a pós- revolução).

No plano da produção sua utopia era substituir a instituição do cinema – com seus profissionais, técnicos e sistema econômico de produção, distribuição e exibição pelos *kinoks*, os membros do movimento criado por Vertov para a realização de um cinema radicalmente novo, baseado numa rede coletiva de colaboradores. (SARAIVA apud MASCARELLO, 2011, p. 134)

As formulações teóricas desenvolvidas por Vertov preenchem frases, textos, manifestos.⁵⁴ Escritos cujos conteúdos traziam propostas originais, a exemplo de um dos manifestos redigidos pelo grupo de Vertov, o *Nós. Variação do manifesto*, um texto- programa do grupo de documentaristas⁵⁵, publicado na revista *Kinofot*. O manifesto apresenta o culto à velocidade, à precisão, à infalibilidade da máquina, compondo um elogio ao ritmo e à beleza dos processos químicos e mecânicos; sua argumentação conduz ao cinepoema, à “poesia das alavancas”. Em seu corpo textual, o manifesto dimensiona a mudança:

Nós nos denominamos *KINOKS* para nos diferenciar dos "cineastas", esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias.
 Não há, a nosso ver, nenhuma relação entre a hipocrisia e a concupiscência dos mercadores e o verdadeiro "kinokismo".
 O cine-drama psicológico russo-alemão, agravado pelas visões e recordações da infância, afigura-se aos nossos olhos como uma inépcia.

⁵⁴ A obra escrita, acessível através das publicações de seus artigos, diários e roteiros inéditos, inicialmente rodados em revistas e jornais, pode ser encontrada em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, (*Artigos. Diários. Projetos*), obra organizada por Sergei Drobachenko.

⁵⁵ O texto “Nós” foi publicado pela primeira vez em 1922. Outros textos de sua autoria foram expressivamente influentes, tais como: *Kinocs. Revolução (Kinóki. Perevorôt)*, de 1923 e *Cine-Olho (Kinoglaz)*, de 1926.

Aos filmes de aventura americanos, esses filmes cheios de dinamismo espetacular, com *mise en scène* à Pinkerton, o *kinok* diz obrigado pela velocidade das imagens, pelos primeiros planos. Isso é bom, mas desordenado e de modo algum fundamentado sobre o estudo preciso do movimento. Um degrau acima, do drama psicológico, falta-lhe, apesar de tudo, fundamento. É banal. É a cópia da cópia.

NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra.

- Afastem-se deles!
- Não os olhem!
- Perigo de morte!
- Contagiosos!

NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.

A morte da "cinematografia" é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver.

NÓS os concitamos a *acelerar sua morte*.⁵⁶

Diante deste quadro, Vertov foi, sem dúvidas, o membro do movimento construtivista que mais aspirou uma alteração das condições sociais do trabalho na indústria cinematográfica. A tratar da concepção estética desenhada por Vertov, notamos que esta possui a semelhante propulsão voltada a radicalidade e a autenticidade. Em seu filme *O Homem com uma câmera*, rodado em 1929, Vertov registra um dia na vida de uma cidade soviética e inaugura uma mudança radical para o documentário, esteticamente. "A câmera de filmar arrasta os olhos do espectador das mãos para os pés, dos pés para os olhos, para todo o resto, na ordem vantajosa, e organiza os pormenores graças a uma montagem meticulosamente estudada" (GRANJA, 1981, p. 47). Vertov foi pioneiro ao desafiar o realismo burguês, herdado pelo Renascimento, que historicamente sustentou as bases para o desenvolvimento da arte desde a revolução burguesa, como destaca Trotsky em *Cultura e Arte Proletárias*:

Do Renascimento e da Reforma, que deviam criar condições de existência intelectual e política mais favoráveis para a burguesia na sociedade feudal, à Revolução, que lhe transferiu o poder (na França), decorreram de três a quatro séculos de crescimento das suas forças materiais e intelectuais. A época da grande Revolução Francesa e das guerras que com ela nasceram rebaixou,

⁵⁶ Tradução de Marcelle Pithon, in *A experiência do Cinema*, org. Ismail Xavier, Graal, Embrafilme, 1983.

temporariamente, o nível material da cultura. Em seguida, porém, o regime capitalista se afirmou como natural e eterno. Assim, as características sociais da burguesia como classe possuidora e exploradora determinaram o processo fundamental de acumulação dos elementos da cultura burguesa e de sua cristalização num estilo específico. A burguesia não só se desenvolveu materialmente no seio da sociedade feudal, entrelaçando-se de várias maneiras e apossando-se das riquezas, como também colocou ao seu lado a intelligentsia, para criar pontos de apoio culturais (escolas, universidades, academias, jornais, revistas), muito tempo antes de abertamente se assenhorear do poder, à frente do Terceiro Estado. Basta lembrar que a burguesia alemã, com a sua incomparável cultura técnica, filosófica, científica e artística, deixou o poder nas mãos de uma casta feudal e burocrática até 1918 e só se decidiu, ou, mais exatamente, só se viu forçada a tomar diretamente o poder quando o esqueleto material da cultura alemã começou a despedaçar-se.⁵⁷

Dziga Vertov propôs algo não convencional: telas divididas, sobreposições, animações e um novo ritmo de montagem. Portanto, Vertov e Eisenstein são, também, fontes de influências do trabalho de Brecht sob os mais variados aspectos para a construção de um novo cinema.



Figura 5



Figura 6

⁵⁷TROTSKY, Leon. *Cultura e Arte Proletárias*. Disponível em: <<http://orientacaomarxista.blogspot.com.br/2010/07/cultura-e-arte-proletarias-leon-trotsky.html>>

3.2 CONTINUAR. DESCONSTRUIR. CONSTRUIR: O CINEMA OPERÁRIO ALEMÃO

Todos os atributos, de resto resultantes dos nossos longos séculos de existência e civilização, o sentimento da arte inclusive, concentram-se neste momento na obra profunda de criar uma arte cinematográfica séria. E assim como dominamos nas criações da literatura, da pintura, da escultura, da estatuária e da ciência, havemos de dominar também, pelo écran, mostrando ao mundo a pujança do cérebro alemão (Kurt Hubert, chefe do departamento estrangeiro da UFA, entrevista dada à Cinearte, nº 58, de 6/4/1927, p.9).

A transição política, no século 20, na Alemanha, desperta no campo artístico a mesma euforia da mudança tão almejada. O surgimento do Modernismo, movimento literário e artístico, evidenciou a participação de vanguardas artísticas, que abandonaram o peso do conservadorismo da monarquia, dominada pela classe burguesa internacional em defesa da emancipação individual contra os cânones clássicos (CÁNEPA apud MASCARELLO, 2011, p. 57). E, então, passaram a desempenhar um papel importante no teatro, na música, nas artes plásticas, na literatura e na indústria cinematográfica. A experiência do Cubismo, do Futurismo, do Surrealismo, do Dadaísmo e do Expressionismo representou o rompimento com o tradicionalismo e a aposta na liberdade de criação.

O universo audiovisual de máquinas, fios elétricos, veículos de transportes, vitrines cartazes de propagandas, os aglomerados humanos, as luzes e os ruídos das grandes cidades, compõem uma dinâmica que, vivida pela população urbana, transforma-se em espetáculo para a sensibilidade alguns de seus contempladores ou protagonistas (XAVIER, 1978, p. 26). Entre todas as outras artes, o destaque maior ficou por conta do cinema que, na Alemanha, encontrou na escola expressionista, um mecanismo de subversão estética e narrativa. Um cinema de sombras, herança do teatro de sombra, colocou-se como proposta de renovação.

Nascido como curiosidade científica e explorado como diversão popular em circos, quermesses e cabarés, o cinema foi abandonando o papel de atração complementar em ambientes de diversão barata e marginal para, em duas décadas, transformar-se em atividade industrial de massa. (CESARINO, p. 15, 1995)

Com a *avant-garde*, conjunto de movimentos artísticos de renovação e profunda ruptura com o passado: suas heranças com as formas narrativas clássicas, o teatro e o romance do século 19; Hollywood, suas histórias de narrativas clássicas, representação, continuidade, efeito naturalista em consonância com as tradições de forma linear e espaço ilusionista é quebrado. O regime narrativo dominante sofreu golpes em seu modo de representação. “Na Europa, em 1910 é lançado o manifesto futurista, ligado à poesia e à literatura enfatizando a vertigem da vida urbana ao consagrar a máquina como quintessência do futuro” (BENTES, p.71, 1997). Na Alemanha há uma reação à ditadura da “vocação natural” para o naturalismo, radicalizando a realidade pró-filme. Já que não pode alterar a configura o  tica que produzia o olhar naturalista, alterou-se, então, o cenário, a ilumina o, etc.⁵⁸ A exposi o dos filmes expressionistas causou uma impressão inédita.

Filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, que, com seu enredo de pesadelo e com cenários mais bizarros criados até então, tornou-se imediatamente um clássico, o que fez com que o país entrasse no circuito cultural internacional, suscitando discussões a respeito das possibilidades artísticas e expressivas do cinema (C NEPA apud MASCARELLO, 2011, p. 55). Inserido no contexto de reconstruir a economia do Estado alemão, a forma o da indústria cinematográfica alemã teve como ponto de apoio a cria o da UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*), em 1917, que ocupou a fun o de produzir, distribuir e exibir os filmes com conteúdos relacionados a propaganda e a educa o nacional. No ano seguinte, em 1918, a UFA passou a ser controlada pelo *Deutsche Bank*, que passou a ter a maior parte das a es da companhia, o que, segundo C nepa (2011) “(...) não alterou significativamente a conduta da companhia nem seu caráter conservador, nacionalista e autoritário” (Idem, 2011, p. 65). Configurou-se, neste ponto, a transi o do poder estatal para o poder privado, que utilizou a companhia para fins comerciais. Passando pelos anos de 1920 a 1925, o Estado agiu, firmemente, com o uso da censura, chegando a impedir, junto   indústria

⁵⁸ A técnica e ciência: o cinema resultou da análise do movimento nos domínios a  tica, da química e da fisiologia, e de múltiplos inventos ligados   pesquisa de reprodu o da imagem.

cinematográfica, a produção de filmes operários com a chamada “Lei de Contingência”. A lei serviu como forma de impedimento da circulação e importação de filmes oriundos da URSS, dificultando, ainda mais, a exibição em uma escala maior. Contudo, filmes como *Ivan, o terrível*, *Outubro* e *Tempestade na Ásia* foram exibidos na Alemanha, nesse período.

Essa manifestação permite compreender de que forma a interferência do Estado, enquanto gerente dos interesses da classe dominante, faz com que as leis ou qualquer outro mecanismo sejam alterados em seu benefício e sua sustentação permaneça inalterada, agindo, assim, ideologicamente para que haja o controle das massas. A tratar da questão da influência do cinema soviético na produção dos filmes operários alemães, cabe salientar de que forma, assim como o Estado alemão, o Estado soviético agiu com relação à produção cinematográfica, após a Revolução de 1917. Neste caso, o estado soviético tornou-se peça fundamental para apagar os vestígios do czarismo na indústria cinematográfica:

O estado teve de reinventar a atividade cinematográfica, comprar equipamentos e reorganizar produção, distribuição e exibição. Essa total estatização do cinema teve duas faces. Por um lado possibilitou uma radical reinvenção da atividade cinematográfica, como talvez em nenhum outro momento da história. Por outro, os caminhos dessa nova era ficaram à mercê das disputas políticas. Tal como a revolução, o cinema conheceu uma fase de explosão criativa e um posterior fechamento de horizontes. (SARAIVA apud MASCARELLO, 2011, p. 109)

A ligação entre a política e o cinema possibilitou uma verdadeira experiência contraposta às exigências da grande indústria cinematográfica, sob a direção do Partido Comunista Alemão (KPD). Possibilitou, acima de tudo, a construção organizada da produção de filmes operários feitos por operários. A tentativa seria inserir o cinema na cultura operária, apesar da derrota histórica da esquerda frente ao nazismo. Na efervescência cultural e política da República de Weimar, o fato de o cinema estar sujeito aos limites impostos pela indústria cultural não impedia a esquerda de sonhar com um cinema que pudesse ser uma arma na luta política (SANTANA, 1993, p.18). O embate político entre o Partido Comunista (KPD) e o Partido da Social-Democracia (SPD) adentrou o campo artístico. Enquanto os

filmes operários representavam as condições de vida do proletário, como no filme *Fome na Rússia Soviética*, que apontavam para uma saída revolucionária, os filmes produzidos pela Social-democracia propunham uma inovação cultural pautada nos direitos à educação e à cultura para todos (inclusão de todas as classes).

A viagem da mãe Krause para a felicidade, filme mudo dirigido por Phil Jutzi, em 1929, em meio à crise provocada pela Quebra da Bolsa de Nova York e *Kuhle Wampe - ou a quem pertence o mundo?*, primeiro filme sonoro do cinema operário, dirigido por Slatan Dudow com roteiro escrito por Brecht tornaram-se exemplos máximos da experiência operária na formação de uma cultura que pudesse ir além da simples arte, ou seja, ir ao encontro de uma arte revolucionária. O ano de 1925 foi marcado pela fundação da primeira produtora de filmes operários, a *Prometheus*, ligada ao Partido Comunista Alemão (KPD), que teve como maior objetivo a ação na agitação e propaganda.

A *Prometheus* deveria produzir filmes que correspondem aos interesses da luta de classes e que pudessem fazer frente a cinema “burguês”, evidentemente, o ataque não se dirigia aos filmes conhecidos como “clássicos” do cinema alemão, mas aos chamados filmes “educativos” – filmes de propaganda monarquista, filmes nacionalistas ou de propaganda anti-soviética. (SANTANA, 1993, p. 20)

Essa tentativa de construir um cinema operário, a partir dos escombros de uma guerra, paralelo a emergente cena expressionista, restaurou a atividade cinematográfica na Alemanha e abriu um novo caminho para a construção de um cinema esteticamente radical com capacidade para encontrar novos meios de propagar esta nova ideia. A base para estes experimentos está ligada diretamente ao cinema soviético, que se ergueu sob forte influência das vanguardas cubistas, futuristas e construtivistas. Até o ano de 1925, as exibições dos filmes soviéticos tornaram-se ferramentas importantes para a agitação cultural como parte da estratégia para atrair o público a novas produções, na Alemanha. Com efeito, o exemplo russo, inicialmente incitado pelos dadaístas, levou a interpretar a arte como arte proletária ombreada não só com as novas tecnologias, mas também com a revolução política, como foi visto no texto anterior. “Os laços entre a Alemanha e a Rússia; um ano depois dos russos os alemães tiveram sua revolução de

novembro; os políticos com Radeck e artistas como Kandinsky, pareciam sentir-se igualmente à vontade na terra de Lenin como na de Marx” (WILLETT, 1967, p. 140).

Filmes como *O Encouraçado Potemkin* (1925), pautado pela prática cinematográfica do período soviético, eram aceitos facilmente pelo público, mesmo acostumado com a dinâmica narrativa de filmes tradicionais vindo da grande indústria norte-americana: “[...] o tremendo filme de S. M. Eisenstein, *Potemkin*, foi pela primeira vez exibido em Berlim, com acompanhamento musical de Edmund Meisel, que escreveu a maior parte da música para as produções de Piscator, bem como para *Mann ist Mann*, de 1928” (WILLETT, 1967, p. 140). A produção de filmes de agitação e documentários sobre o Partido Comunista dividiu lugar a com produção de filmes de ficção, como *Homens Descartáveis*, de 1926, baseado no romance de Tchekov e dirigido pelo russo Alexander Rasumy. A questão da influência do cinema soviético é visivelmente perceptível em relação aos filmes produzidos na Alemanha. No entanto, cabe salientar de que forma o cinema operário alemão encontrou uma medida de autenticidade em suas produções.

A “influência” soviética no chamado cinema operário alemão é evidente em termos de propostas, de resoluções do partido ou dos incentivos da produção alemã, mas apesar dessa influência os filmes operários da República de Weimar estão visivelmente ligados à tradição do filme de crítica social, amplamente explorada pela indústria cultural. O cinema operário alemão tentava diferenciar-se dessa tradição, procurando uma representação mais autêntica, por meio de recursos com a utilização de documentários aliados à ficção, ou de atores “naturais”, que deveriam levar o público a identificar-se não com um “papel” teatral, mas sim com os seus “irmãos de classe”. (SANTANA, 1993, p. 34)

Em 1927, surge a *Westfilm*, uma nova produtora, que tem a função de promover não apenas a exibição, mas a distribuição em locais específicos como cineclubes e escolas, além da atividade da exportação de filmes soviéticos. A *Volsks Filmverband* foi outra produtora que, assim como a *Prometheus* e a *Westfilm*, cumpriu o papel de inovar a produção cinematográfica, que exigia o empenho da esfera política e econômica para assegurar seu funcionamento. O desenvolvimento da técnica e da tecnologia que envolvia a produção cinematográfica provocou uma carência enorme dos meios de produção, dificultando, ainda mais, as produções operárias. Unido a este fator, o tumultuoso

cenário político do início da década de 1930, com a ascensão do Partido Nacional Socialista, provocou o declínio dessa experiência histórica no cinema. Até mesmo os temas utilizados nos filmes produzidos pela classe operária, como a miséria e o desemprego serviram de suporte ideológico para a extrema-direita, como observa Santana (1993):

Pode-se supor que as campanhas de “miséria e desemprego” tenham afastados espectadores cansados de tanto sofrimento, mas outro aspecto a considerar seria o fato de que os nazistas aproveitaram-se ao longo do prazo dessas representações. Em sua propaganda utilizaram-se dos mesmos temas para mobilizar as massas, especialmente os pequenos burgueses, e, quando chegaram ao poder, cumpriram o programa dos filmes de miséria: construíram casas e criaram novos empregos. (SANTANA, 1993, p. 130)

A tentativa de construir uma cultura genuinamente operária, sustentada pelas mãos dos próprios operários, de maneira autônoma, durante a República de Weimar, fracassou na medida em que se configuravam novas formas de organizações políticas e econômicas. Essa derrota significou não somente a derrota da classe operária no campo das artes, limitada em sua particularidade, mas significou a derrota da classe operária diante da hegemonia antirrevolucionária, fortalecida com a ascensão do nazismo. Brecht, como colaborador, tornou-se membro da Liga de Escritores Proletários Revolucionários (*Bund Proletarisch- Revolutionärer Schriftsteller* - BPRS) e do Grupo 1925, roteirizou o curta-metragem *Como mora o trabalhador* junto a Ernst Ottwalt, sob a direção de Slatan Dudow, no mesmo ano.

Pode-se dizer que o filme *Como mora o trabalhador* concentra elementos essenciais da construção de um modelo almejado por grande parte daqueles que compunham o Partido Comunista Alemão (KPD), e também por Brecht. É evidente que, devido às poucas condições econômicas para a realização do filme, um curta-metragem mudo, as proporções de alcance não foram semelhantes às de *Kuhle Wampe*, o único filme sonoro do cinema operário alemão, considerados por muitos como uma obra-prima do movimento e considerado pela burguesia um “filme perigoso”. Fazer parte da construção de *Kuhle Wampe*, é a grande experiência de Brecht com o cinema. Este que foi como dito anteriormente, um filme também

ligado ao Partido Comunista Alemão (KPD) em parceria com a produtora *Prometheus*, contou com a colaboração de dois roteiristas, um diretor, um músico, um diretor de produção e um advogado na sua produção. A organização tornou-se parte essencial do trabalho artístico que, em sua totalidade, era um trabalho político (BRECHT apud SANTANA, 1993, p.77). Um filme que compôs todas as características de um filme operário alemão da época, que teve como ponto central na construção do roteiro o tema da grande crise econômica pela qual passava a Alemanha, a quebra da Bolsa de Nova York e a condição da família proletária Bönike e de toda a massa de trabalhadores inserida nesse contexto: significação política da classe (no exemplo de uma família), a cidade como metáfora para cena política e o princípio de que, sob o capitalismo, a relação entre as pessoas se transforma na relação entre as coisas.

No início, vemos jovens desempregados transitando por Berlim em busca de empregos. Um dos jovens se suicida. Por esse motivo sua família é julgada, culpada e condenada com o despejo. Sem destino, acabam por buscar abrigo em um acampamento de refugiados chamado Kuhle Wampe, na periferia de Berlim. *Kuhle Wampe* foi “o primeiro e único filme em que Brecht participou em todas as fases de trabalho”. Hoelling, o empregado do controle técnico da produção e do contrato confirma a intensa participação de Brecht no filme, mas acredita que “a maior parte dos créditos pertencem a Dudow. Certo é que *Kuhle Wampe* tornou-se conhecido como um filme de Brecht, o que para Gersch não significou nenhuma desconsideração ao “coletivo”, pois o grupo era todo partidário da estética de Brecht (GERSCH apud SANTANA, 1993, p. 77).

Em termos estéticos a obra funcionou como adequação apropriada àquilo que Brecht se propôs a fazer no teatro. Nesse sentido, o filme foi composto por elementos de separação, assim como no teatro brechtiano, em quatro partes independentes, separadas por peças de músicas, acompanhada por imagens - 1) Desemprego (figura 7); 2) O Acampamento (figura 8); 3) Festival de Esportes (figura 9); e 4) Cena do Trem (figura 10), com planos objetivos, além do uso do

gestus como técnica essencial⁵⁹, o uso do som e a montagem como dispositivo de estranhamento.

A montagem é aqui um processo cognitivo e seus efeitos ocorrem no nível micro do espectador, que se torna consciente de que o "conteúdo em si" também é dividido. A montagem rompe com a narração de filmes "normais" (lineares, naturais) no nível formal; enquanto, ao mesmo tempo, ao nível do conteúdo, o espectador vê a justaposição de diferentes ideologias e realidades. (KIRN, 2007, p. 33-48)



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

⁵⁹ A noção de gestus torna-se evidente nas representações da família, da miséria, do desemprego ou do suicídio, fenômenos comuns apresentados no filme como "incomuns", correspondendo a uma determinada situação histórica (SANTANA, 1993, p. 118).

Kuhle Wampe expressa o método de Brecht, no sentido de colocar novas perguntas ao invés de dar respostas. O filme não termina com a manifestação esportiva, como um 'final feliz', mas com uma conversa política, que corrige qualquer otimismo juvenil da parte terceira parte.⁶⁰



Pôster divulgando *Kuhle Wampe* como "O Filme que queimou Hitler"⁶¹

3.3 PRIMEIROS FILMES: A LUMINESCÊNCIA DA PRÁTICA

Segundo Cruz (2011) Brecht herdou de Piscator essa postura experimental frente às novas possibilidades das técnicas narrativas da cena, que se prolongaram também na transição do teatro para o cinema. Assim como Benjamin, Brecht entendia que o cinema, na era da reproduzibilidade técnica, é um meio de

⁶⁰ Num trem de subúrbio, em que estão Anni e Fritz, um dos passageiros lê a notícia da queima do café, no Brasil. Logo, a conversa caminha para os assuntos da economia. Essa é uma estratégia de manter o nível concreto e não só teórico sobre o capitalismo.

⁶¹ Este exemplar, provavelmente tem origem em projeções realizadas em novembro de 1933, no teatro Philkino, por uma organização norteamericana pró-comunista desconhecida da Filadélfia.

comunicação capaz de concentrar um grande número de espectadores, o que ocasionava uma radicalização do poder revolucionário da arte. A influência de Piscator seguiu Brecht no processo de transição do teatro para o cinema, ou seja, o uso da imagem cinematográfica, principalmente, nas cenas teatrais possibilitou o início dessa experiência. Para Brecht, o filme “era o novo, gigantesco ator que ajudava a narrar os acontecimentos. Por seu intermédio, podiam ser apresentados documentos como parte do fundo cênico, números e estatísticas. Eventos simultâneos, em diferentes lugares, podiam ser vistos em conjuntos (BRECHT apud WILLETT, 1967, p. 138). *Os Mistérios de uma barbearia* é o título do primeiro filme dirigido por Brecht e Erich Engel, na Alemanha, em 1923, produzido pela Kupro-Film Münche. Trata-se de um curta-metragem com duração de vinte e cinco minutos, que conta com participação de Karl Valentin, que com seu nariz postiço faz o papel de barbeiro (figuras 11 e 12). O elenco ainda conta com a presença de Hans Leiblet, Blandine Ebinger e Erwin Faber.

Trata-se de uma comédia muda, em preto e branco, esteticamente muito próxima ao que se via no cinema de Chaplin. O filme tem a figura do barbeiro e seu caráter cômico em seu modo de comportar em seu trabalho. Enquanto fuma seu cigarro, três clientes o esperam na outra sala da barbearia. Na sequência, se prepara para trabalhar. Desajeitado, utiliza um grande alicate e martelo em um cliente. Em outro, faz cortes exatamente ao contrário do que foi pedido. Classificado como dadaísta, surrealista, talvez, um fantástico filme grotesco, *Os Mistérios de uma Barbearia* conta com uma cena inusitada, fora do comum: Valentin corta a cabeça de um dos clientes. A cabeça rola pelo chão e ele sai à procura dela. Depois a encontra, fixa ao pescoço do cliente novamente e o cliente vai embora normalmente.⁶²

⁶²“Um delírio, uma farsa, um teatro absurdo” é o título de Bothmer-music.de. Hans Sahl disse na edição de 28 de janeiro de 1928 em *Der Montag Morgen* que Valentin era “um palhaço brilhante”, um “Buster Keaton da Baviera”.



Figura 11



Figura 12

A consciência corporal do ator, ao utilizar a mímica (técnica), a que o dramaturgo viria a chamar mais tarde de *gestus*, percorre grande parte da narrativa do filme (EWEN, 1991, p. 52-53). Os personagens mostram seu estranhamento através dos gestos de atuação, produzindo uma série de atitudes contraditórias, fazendo um objeto parecer cômico e trágico ou ambos coexistindo (WRIGHT, 1989, p. 62). Esse começo da década de 20, foi importante por ressaltar de que maneira Chaplin imprimiu sua influência sobre Brecht, seja no âmbito do teatro ou, posteriormente, no cinema. Chaplin aparece para Brecht como fonte no processo de formulação de seus trabalhos no teatro com a construção de personagens e temas, fornecendo contribuições valiosas. A técnica aplicada por Chaplin e sua capacidade de atuação o impressiona. Em seus diários de trabalho, escreveu que:

O rosto de Chaplin está sempre imóvel, como que de cera, imobilidade essa só violada por um único temor mímico, bem simples, forte e penoso. Um rosto de palhaço com bigode grosso, cabelo de artista e trupe de palhaço: ele suja seu colete, senta-se sobre a paleta, tropeça em sua dor, acentua no retrato justamente as linhas do traseiro. Mas é o mais comovente que há, é arte pura. (BRECHT, 1995, p. 124)

André Bazin (2006), em seu livro *Charlie Chaplin*, destaca a imagem cinematográfica de Chaplin: “A hipérbole da encarnação pela monstruosa proximidade física da imagem, o cinema é de fato e a priori a mais obscena das artes. Requer por isso mesmo o máximo de pudor, a máscara e o disfarce: do estilo, do tema ou da maquiagem” (BAZIN, 2006, p. 450). A dimensão trágica do cotidiano potencializou e uniu, de certa forma, Brecht e Chaplin, em uma trajetória de enfrentamento a um mundo cultural apático e subserviente aos interesses

dominantes. Na estreia da peça *Tambores na Noite*, realizado no *Kammertheater*, em 1922, na cidade de Munique, Brecht se pronuncia a respeito da visão comparativa que tinha sobre Charles Chaplin e Karl Valentin, sobre a técnica aprimorada desempenhada por ambos.

Na Selva das Cidades, texto escrito por Brecht entre os anos de 1921 e 1924, na Alemanha da República de Weimar, possui, marcadamente, traços semelhantes aos que Chaplin sublinhou em sua reflexão sobre a representação do homem moderno inserido em um novo tempo e a possibilidade de transformar esse mundo. Chaplin apresenta a luta inevitável entre um idealista e um capitalista. Vemos, no texto, a Chicago do início do século 20, ponto de chegada da família Garga, alheia ao ambiente hostil da grande cidade, antagonismo preservado, quando comparado a vida no campo. Aparece com destaque o personagem de George Garga, que entra em um embate violento com o comerciante de madeira, Shlink, por não querer se vender a ele. Mais evidências mostram o entrelaçamento das obras de Brecht e Chaplin em torno de dois grandes trabalhos: o primeiro, realizado por Chaplin, no cinema: o filme *Luzes da Cidade*, rodado em 1931, um filme mudo - ainda que, nessa época houvesse o cinema sonoro -, que traz a história de um homem pobre que perambula pelas ruas da cidade até se encontrar com uma jovem florista cega, por quem se apaixona. A jovem o confunde com o milionário e ele finge ser rico para não desapontá-la.

O milionário, que o trata bem por ter salvado sua vida somente quando está embriagado. Quando está sóbrio, não se lembra de mais nada. *Senhor Puntilla e seu criado Matti*, escrito em 1941 por Brecht, carrega algumas semelhanças no caráter das personagens como um laço proximal entre Puntilla e o milionário de *Luzes da Cidade*. O personagem de *Senhor Puntilla*, assim como o milionário, trata seu criado Matti de forma cordial apenas quando não está sóbrio. No entanto, vale relevar o aprofundamento reflexivo que Brecht aponta, nesse sentido: o álcool como elemento-chave no processo de formação de consciência do Senhor Puntilla - o retrocesso e o avanço. Sóbrio, permanece tirano, assegura seu poder, sua condição de classe e seus privilégios.

Mesmo que Brecht não tenha utilizado o texto original de *Senhor Puntilla e seu criado Matti* para adaptá-lo ao cinema, mais adiante, tivemos a adaptação do

texto, transformado em roteiro em dois trabalhos, no cinema: O primeiro exibido em 1955, dirigido por Alberto Cavalcanti, que reproduz fielmente a mesma história: Um musical que narra a vida de um rico finlandês proprietário de terras que é generoso com seu servo somente quando está embriagado. No Brasil, serviu como base para o roteiro escrito por Isa Castro, Fernando Cony e Alain Fresnot, que também o dirige, no filme *Lua Cheia* (1988). Neste filme, vem à tona o universo de uma família burguesa em uma situação constrangedora: um empresário alcoolizado põe fim à festa de casamento da filha com um homem falido, mas com boas influências e contatos políticos que poderiam favorecê-lo.

Já a dura crítica, diante do avanço do conservadorismo, também permanece em filmes como *Corrida pelo Ouro* (1942) e *Tempos Modernos* (1936). Assim como em *O Grande Ditador* (1940), sátira mordaz sobre a hegemonia da ideologia nazifascista na Europa, que alinhou concisamente o discurso narrativo de Brecht e Chaplin. Como visto, desde sua contribuição para a realização do seu primeiro filme, *Os mistérios de uma barbearia*, em 1923, Brecht passou o período de oito anos dedicados somente ao teatro, escrevendo e dirigindo peças. Apenas no ano de 1931 retornou às atividades relacionadas ao cinema. Desta vez, dirigindo uma adaptação de uma peça de sua autoria, *Um Homem É Um Homem*, que havia estreado na cidade de Darmstadt, cinco anos antes.

O texto original, que também é uma comédia, concentra aquilo que Brecht notabilizou como crítica a concepção do modelo tradicional - o teatro épico no cinema - a dialética em movimento. O curta-metragem com duração de 15 minutos é o primeiro documento cinematográfico de uma peça de Brecht. Uma crítica consciente ao mundo da guerra, que narra a história de um civil transformado em um “soldado perfeito”, após uma lavagem cerebral. O texto explora os fatores sociais na transformação de Galy Gay, um irlandês que vive em uma colônia britânica fictícia, de um civil comum à uma máquina de guerra. A obra não apenas reflete o crescente interesse de Brecht pelo comunismo e seu envolvimento nas lutas intelectuais da República de Weimar, mas também um otimismo cauteloso em relação ao futuro. “O mundo é um lugar perigoso”, dizia. Esta obra configura-se como trabalho escrito nas referências da teoria materialista, visto que o tema central se apoia na ideia de que o ser social determina a sua consciência. Mais

adiante, Brecht tem seu primeiro grande trabalho exibido no cinema, que surgiu a partir de uma adaptação formal de uma de suas peças, *A Ópera dos Três Vinténs*, encenada primeiramente em 1928, em Berlim.

Na estória, "Mac the Knife", "Mac Navalha", é mulherengo e bígamo, pois embora casado com Lucy, filha de Tiger Brown, chefe de polícia, "casa" secretamente, num estábulo, com Polly, filha do seu colega de malandragem, Peachum, "Rei dos Mendigos", assim chamado por ser dono da casa de negócios "O Amigo do Mendigo": uma loja para organizar e vestir mendigos e deficientes. Como comerciante, Peachum acoberta sua "gangue" que vive de pedir esmolas. O filme, somente lançado em 1931 pela produtora Nero-film, contou com a direção de G. W. Pabst, música de Kurt Weil e é baseada no texto de John Gay (1728), a *Ópera do Mendigo (The Beggar's Opera)*, traduzido por Elisabeth Hauptmann. O roteiro adaptado foi escrito conjuntamente por Béla Balázs, Leo Lanca e Ladislaus Vajda. Como observa Pasta (1986), a divisão entre uma dupla de autores 'de esquerda', cheios de prestígios e uma produtora cinematográfica poderosa, traria um fim conflituoso: a composição da cláusula do contrato anunciava que "o autor não poderia fazer reclamações sobre o filme" (PASTA apud SANTANA, 1993, p. 79). E não foi diferente: a insatisfação de observar a não realização do filme conforme suas exigências estéticas e propostas mais avançadas, fez com que Brecht compreendesse que, assim como qualquer mercadoria, o cinema, também, estava subordinado às exigências do capital.

Quando o filme de Pabst, foi lançado em 1931, tornou-se evidente que foram os aspectos formais que foram eliminados na transposição do roteiro de Brecht para a tela. Mesmo que muitos dos atores na produção teatral original apareçam no filme, mesmo que as músicas fossem tocadas por atores treinados em técnicas de canto Brechtiano, e mesmo que o estilo de traje seja fiel à produção de Brecht, o modo de articulação cinematográfica de Pabst enfraqueceu o caráter épico do teatro de Brecht [...]. O interesse da Pabst em aspectos românticos da história, sua tentativa de criar um "mundo de fantasia" cativante e *travellings* feitos com uma câmera móvel, ...todos esses aspectos se uniram para produzir um trabalho que, embora satisfatório à sua maneira, carece completamente do caráter satírico de Brecht. Enquanto os cartazes de Brecht e os cenários austeros e matemáticos proporcionavam uma sensação de imediatismo, de provocação, choque, o uso de cenografias feito por Andreiev, por Pabst eles acabaram se tornando algo mais como um ornamentalismo barroco.

[...] Para terminar estragando as intenções subversivas de Brecht, as canções de Kurt Weill foi reduzido no filme a meros adornos, em vez de constituir seus pontos de rotação. (WALSH, 1981, p. 07-09)

A relação de trabalho, no cinema, se adaptava perfeitamente ao processo de produção cultural de mercadorias (CRUZ, 2011, p. 19). Deu-se início, então, a uma batalha direta. Brecht levou ao tribunal a produtora do filme com o intuito de lançar publicamente uma crítica ferrenha em relação ao aparelho produtivo e ao modo de produção capitalista. A perda do processo impulsionou a criação de um novo texto, *O Processo dos Três Vinténs* - um “experimento sociológico”. A apropriação indevida de *A Ópera dos Três Vinténs* pelo cinema burguês rendeu um processo de Brecht contra o diretor Pabst, que resultou no registro do livro *O processo do Filme: A Ópera dos Três Vinténs: uma experiência sociológica*. Um registro que conseguiu sintetizar os conflitos existente entre a visão pedagógica, didática e revolucionária e a produção artística do mundo das mercadorias: “[...] as engrenagens não pertencem à comunidade: os meios de produção não são ainda a propriedade daqueles que produzem, de modo que o trabalho tem a característica de uma verdadeira mercadoria” (BRECHT, 1967, p. 56-57).⁶³



O diretor Georg Wilhelm Pabst (à direita) e o ator Albert Préjean durante as filmagens de *A Ópera dos Três Vinténs*, em 1931.

⁶³ Quando Brecht diz que a obra de arte é uma mercadoria, anula a obra de arte e sua função, que pode sepulcrar a velha ideologia burguesa e humanista, presente na antiga concepção de arte baseada no indivíduo. O cinema tem, claro, a capacidade de alcançar as massas, mas o capital investido força um maior controle de seu conteúdo (o que acaba limitando seu potencial) para atingir o maior número de espectadores possível. O público do cinema não corresponde ao dos auditórios teatros. Ver FERRERO, Angel. *Bertolt Brecht: En el mercado donde se compran las mentiras*.

O cinema, enquanto discurso ideológico dirigido ao público, interrompeu o que poderia implicar na disseminação de ideias “perigosas”. Eisenstein já compreendia a potencialidade do cinema:

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias de todo mundo vêem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas. (EISENSTEIN, 2002, p. 11)

CAPÍTULO 4 - CINEMA E EXPERIÊNCIA

4.1 EM TEMPOS DE BARBÁRIE: BRECHT ROTEIRISTA, UM AUTOR-PRODUTOR

Não só teorias sobre a luta, mas teorias que estão, elas mesmas, engajadas numa luta: sua história não consiste num acúmulo de conhecimentos neutros. (Slavoj Žižek, in: Em Defesa das Causas Perdidas)

Walter Benjamin, um dos maiores pensadores do século 20 integrou a chamada Escola de Frankfurt. Uma “escola” que não se constituiu como tal em seu modo tradicional e que buscou por meio da reflexão crítica de seus integrantes pensar sobre aspectos da economia, da sociedade e da cultura de seu tempo. Para Gian Enrico Rusconi o pensamento desse grupo não pode compreendido sem ser vinculado à tradição da esquerda alemã. As teorias elaboradas por Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas e por Walter Benjamin, impressas na Revista de Pesquisa Social, tiveram como pano de fundo a República de Weimar, o nazismo, o estalinismo e a guerra fria.⁶⁴ Os trabalhos da Escola de Frankfurt, ainda segundo Rusconi, foi uma expressão da crise teórica e política do século 20. Dentre todos os representantes de Frankfurt, Walter Benjamin, sem dúvida, tornou-se o mais enigmático, pois, o ato de conciliar marxismo e teologia judaica, materialismo e messianismo tornou seus escritos singulares. Para Brecht, “a primeira perda real que Hitler infligiu à cultura alemã foi a morte de Benjamin”, que se suicidou por temor de ser encarcerado pela Gestapo.

As reflexões sobre as técnicas de reprodução da obra de arte, em particular do cinema, e suas consequências sociais e políticas foram recorrentes nas articulações do pensamento de Benjamin em sua dimensão crítica e perspectivas abertas. A arte em sua forma revolucionária, capaz liquidar elementos tradicionais

⁶⁴ De Adorno, devem-se destacar o conceito de “Indústria Cultural” e a função da obra de arte; de Horkheimer, os fundamentos epistemológicos da posição filosófica de todo o grupo de Frankfurt, tal como se encontram formuladas em sua “teoria crítica”; e, finalmente, de Habermas, as ideias sobre a ciência e a técnica como ideologia.

da herança cultural homogênea e suficientemente capaz de renovar-se estruturalmente, reside no pensamento benjaminiano e, de certo modo, entrou em concordância com as ideias elaboradas por Brecht. Dentre os inúmeros textos produzidos por Walter Benjamin, aqui, destaca-se um ensaio fundamental para entender de que forma Benjamin classificou e recepcionou a obra de Brecht. O texto intitulado *O autor como produtor (Der Autor als Produzent)*, escrito no ano de 1934, durante seu exílio em Paris, em uma Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo (*Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus*), em 27 de abril do mesmo ano, destinou-se para um público majoritariamente proletário.

Toda a apresentação do texto apresenta a visão crítica de Benjamin frente às contradições da esquerda alemã multifacetada (com a cisão entre o Partido Social-Democrata da Alemanha e do Partido Comunista Alemão) e o papel de um escritor frente ao fascismo. Há um ano antes, Benjamin escreve um outro texto fundamental para entender o atual estágio em que se encontra uma sociedade marcada pelos horrores da guerra. Trata-se do texto *Experiência e Pobreza*⁶⁵, ensaio escrito em 1933 e que faz parte do livro *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Neste texto, Benjamin faz uma constatação no sistema das artes, na arquitetura e na cultura, acompanhada de questionamentos a respeito da pobreza que se estabelece no campo da experiência, na era da modernidade. Ele inicia o texto com a narração de uma parábola e constata que, através da lição da experiência, a felicidade é fruto do trabalho e do tempo. Benjamin lembra-nos que a transmissão da experiência que conferia autoridade aos mais velhos, proferidas em provérbios, histórias ou contos, ou seja, as ações da experiência, estão em baixa. O que foi feito de tudo isso?

Quem ainda encontra pessoas que saibam contar como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas, como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude, invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1986, p. 114)

⁶⁵ O conceito de experiência, na filosofia benjaminiana, distingue-se em dois termos no original alemão: em *Erfahrung* há a experiência coletiva e em *Erlebnis*, a experiência individual, típica desse mundo, em que a isolamento e a alienação permeiam a vida dos indivíduos.

A experiência perde seu significado num mundo completamente transformado pela barbárie das guerras mundiais, onde o minúsculo e frágil corpo humano se depara com toda ostentação dos aparatos bélicos da guerra mecanizada. As consequências humanas e sociais da guerra se prolongam além do conflito armado, destrói laços familiares, causam miséria, violência, doenças psíquicas. O modelo de guerra entre exércitos em campos de batalha é superado. Agora, a guerra avança até os mares, oceanos, céus, provoca destruição em massa. Como resquícios das guerras, a inflação e a fome evidenciam o declínio da experiência.

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1986, p. 114-115)

A guerra é também o momento do próprio capitalismo se desenvolver, através das inovações tecnológicas, acarretando uma nova miséria. O avanço tecnológico consegue chegar em esferas inimagináveis e a procura pelo espiritualismo, pela *yoga*, astrologia, é cada vez mais crescente. A finalidade é a de tentar minimizar/amenizar os impactos internos causados pelo caos exterior. Esta renovação espiritual nada mais é que uma galvanização, isto é, está revestido apenas superficialmente. Benjamin propõe como exercício de pensamento, observar os quadros de James Ensor, já que suas imagens caricaturizam a espécie de barbárie a que Benjamin diz respeito. Suas figuras querem mostrar as fantasmagorias que enchem as metrópoles, que demonstram a falta de vínculo com as sólidas produções culturais da civilização.

Benjamin passa a questionar, então, qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós. “Se entendermos que estamos expropriados de experiência, segundo Benjamin, basta-nos assumir esta pobreza, que não é mais privada, mas de toda humanidade”. Basta, então, assumir esta pobreza e o que resulta dela: uma nova barbárie, já que ela nos impele de partir para frente, a criar coisas novas. Entre os grandes criadores, sempre existiu aqueles que Benjamin considera implacáveis. Cita Descartes, Einstein, Paul Klee, Albert Loos, Paul Scheerbart e Brecht. Loos é o que rejeita vínculos com o passado superado.

Quando Benjamin traz a metáfora do vidro, esta serve para compararmos o século 20, como a época dos desvínculos, que como o vidro, a nada se fixa, com o século 19, repleto de vestígios burgueses, de propriedades opacas.

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. (BENJAMIN, 1986, p. 1987)

A esse novo homem moderno, pobre de experiências cabe o papel de apagar os rastros. Benjamin faz referência ao estribilho do primeiro poema de Brecht da *Cartilha para os Cidadinos*, uma espécie de manual de instrução, um aconselhamento para os habitantes das cidades. A pobreza de experiência não significa que os homens que assim estão, irão procurar novas experiências. A partir do cansaço dessa overdose de cultura, persegue-se o sonho, como elemento compensador da falta de ânimo e alegrias cotidianas. E para Benjamin, “este sonho desenvolve-se nos sonhos das fantasias da indústria do entretenimento, vinculadas aos meios de comunicação” (BENJAMIN, 1933). A força da indústria dos meios de comunicação e do cinema/animação referenciam a figura do camundongo Mickey como sonho do homem contemporâneo, imerso nos desenhos animados, onde tudo é possível.

O resultado de tudo isso é a pobreza, pois todas as peças do patrimônio humano foram abandonadas uma a uma. Assumir a nova barbárie, dar conta de tamanhas perdas, fazer com que sobreviva a cultura, diz Benjamin, é um novo passo a dar. Associados, esses dois textos exemplares, *Experiência e Pobreza* e *O autor como produtor*, anunciam a emergência da ação frente às forças da barbárie. A saída será a construção de um novo modelo de entretenimento e arte que sobreviva? Assim veremos, no decorrer do texto. Retomando ao texto de 1934, *O autor como produtor*, Benjamin sinaliza tais atitudes, pois este é o ano em que outra guerra, a Segunda Guerra Mundial, está por vir e a ascensão de regime nazista continua a desenhar-se.

No início do texto, Ramon Fernandez, um crítico francês, é citado por Benjamin: “Trata-se de ganhar os intelectuais para a classe operária, fazendo-os tomar

consciência da identidade de seus passos espirituais e de suas condições de produtor (tradução própria).” Walter Benjamin propõe um sistema de categorização em torno da relação estabelecida entre “escritor” e “sociedade”: por um lado há os verdadeiros produtores enquanto “escritores progressistas” (*fortgeschrittene Schriftsteller*), e “escritores operativos” (*operierende Schriftsteller*), capazes de transformar os meios de produção, e, por outro lado, estão aqueles rotulados de “escritores burgueses de esquerda” (*linksbürgerliche Schriftsteller*), considerados como escritores “rotineiros” (*Routiniers*), que se solidarizariam com o operariado apenas no plano das idéias, mas não no plano da ação revolucionária.

Nesse jogo de dicotomias, o escritor burguês produz obras para a diversão, cujos interesses de classes estão intrínsecos. Um escritor progressista, na luta de classes, coloca-se ao lado do proletariado. Postas estas colocações, vemos o que Benjamin vai chamar de fim da autonomia. Cada autor obedece a uma tendência. Exige-se que este autor siga esta tendência e que sua produção seja de boa qualidade. A relação entre técnica e tendência associam-se na perspectiva apontada por Benjamin do seguinte modo: se a técnica é pouco inovadora é porque a tendência política na qual se fundamenta seria reacionária. Esta associação configura um dos pilares da concepção sobre um “autor-produtor”. “Para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Desse modo, situa-se a figura do autor em espaços distintos e Benjamin esclarece tais distinções, suas etapas e posições, lançando uma questão central: qual o papel do intelectual no movimento operário? Essa questão desdobra-se em dois aspectos: temos a posição do intelectual segundo suas convicções e a posição do intelectual operante no processo produtivo.

No decorrer do texto, são apontados exemplos de artistas que se encaixam nas posições referidas. Ao invés de tornar-se um “mecenas ideológico” (*eines ideologism Mäzens*), tal como Hiller e Döblin, o autor precisa reconhecer que o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado ou escolhido em função dessas suas posições no processo produtivo (BENJAMIN, 1994, p. 127). Nesse sentido, eleva-se o trabalho do músico e compositor Hanns Eisler – com quem Brecht trabalhou - e o coloca como autor progressista correspondente no âmbito da musical. Para Eisler, a música pode ser revolucionária, na medida em

que “[...] somente ela pode transformar um concerto num comício político.” Benjamin retoma o debate sobre as limitações de alguns movimentos artísticos de forma crítica correlacionando-os com suas respectivas correntes políticas da República de Weimar como resultado da produtividade da “inteligência burguesa de esquerda”, como é o caso do Ativismo (*Aktivismus*) e da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) e afirma que:

Essa inteligência radical de esquerda nada tem a ver com o movimento operário. [...]Os publicistas radicais de esquerda, do gênero de um Kästner, Mehring ou Tucholsky, são a mímica proletária da burguesia decadente. Sua função política é gerar ‘cliques’, e não partidos, sua função literária é gerar modas, e não escolas, sua função econômica é gerar intermediários, e não produtores [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 131)

Essa afirmação confirma a relação estabelecida entre técnica e tendência, apontadas anteriormente. Como tais artistas produziram e submeteram a arte à prova. Benjamin afirma que a Nova Objetividade “lançou a moda da reportagem” e propõe a seguinte questão: “A quem serviu essa técnica?”; e em seguida exalta o trabalho do artista plástico John Heartfield e sua técnica de fotomontagem, que “transformou as capas de livros em instrumentos políticos” (BENJAMIN, 1994, p. 128) como oposto do modismo empregado pela reportagem. Benjamin estabelece modelos: um Estado modelo: a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), e um escritor operativo modelo: Sergei Tretiakov (*operierender Schriftsteller*), o elege como paradigma, no intuito de demonstrar a necessidade de se “repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual” (BENJAMIN, 1994, p. 123). Para Benjamin, Brecht aparece como um modelo, da mesma maneira. Um representante da literatura e da arte progressista, representante antagônico quando comparado a Alfred Döblin. Para Döblin, o socialismo é definido como “liberdade, união espontânea dos homens, recusa de toda coação, indignação contra a injustiça e a violência, humanidade, tolerância, opiniões pacíficas” (BENJAMIN, 1994, p. 126-127). Essa tentativa faz com que o socialismo seja uma arma contra o movimento operário radical. Brecht cria o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência

progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIN, 1994, p.127).

A teoria crítica e revolução teatral brechtiana elaboram uma outra forma de apreensão da realidade, sobretudo, almejam um instrumento de mudança social. Benjamin explica que é necessário haver um modelo que leve outros produtores à produção - um modelo de produção que tenha à disposição um aparelho produtivo melhorado. O modelo de teatro épico de Brecht é eleito, nesse sentido. “Continuam a escrever tragédias e óperas que dispõem aparentemente de um aparelho cênico consagrado pela experiência, quando na realidade, não fazem mais do que fornecer um aparelho cênico caduco.” O teatro proposto por Brecht entra em confronto com o aparelho produtivo. Em seus ensaios sobre o cinema, Brecht chamou a atenção para construir formas de representação não-aristotélicas, ou seja, baseadas no fenômeno da identificação, segundo ele, “o cinema requer ação exterior, e não psicológica introspectiva (BRECHT, 1970, p. 180). Para tanto, o ponto de partida é o riso. Anatol Rosenfeld (2006), explica que no teatro e, por conseguinte, no cinema épico brechtiano, o cômico por si só se torna gerador de um efeito de estranhamento, uma vez que o espectador na cena cômica não se identifica a fundo com as personagens e nem com os seus desastres.

Para embasar o seu argumento, Brecht utiliza o exemplo das piadas verbais, alegando que num primeiro momento elas tornam-se estranhas, há um momento de incompreensão por parte do ouvinte. Mas que, em seguida, surge um choque de compreensão, e com ele o espanto: “O objetivo do artista é parecer estranho e, mesmo, surpreendente para a plateia. Ele o consegue, olhando com estranheza para si próprio e para seu trabalho. O resultado é que tudo o que produz tem o toque de espanto” (BRECHT, 1967, p. 106). A descoberta das situações processa-se através da interrupção do fio da ação. A finalidade da ação não é a de excitar, e sim de organizar. Para que haja a ação, o espectador tem de tomar uma posição. Distancia-se de maneira duradoura, através da reflexão, da situação em que vive. E nada melhor do que voltar-se a reflexão do que começar pelo riso. A passagem do teatro para o cinema para Benjamin, assim como para Brecht, carrega os

resquícios de todo o planejamento e processos apontados de forma superada. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica configura-se como primeira grande teoria materialista da arte. As obras de arte não são mais objetos individualizados e únicos, com a destruição da “aura”. A aura dissolveu-se nas várias reproduções dos “originais”, destituindo a obra de arte e seu *status* de raridade. Esse fato atinge dimensões sociais: estabelece-se uma relação, transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética. O cinema reforça, ganha força nessa relação, pois possibilita-se uma mudança radical e qualitativa na relação entre a arte e as massas. Para Benjamin, adaptado adequadamente ao proletariado, que se prepararia para tomar o poder, o cinema tornar-se-ia, em consequência, portador de uma extraordinária esperança histórica.” Um sistema consolidado nos Estados Unidos desde 1914, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível com uma representação naturalista nos moldes de Hollywood, elaborou com cuidado o mundo a ser observado pela “janela” do cinema. Todos os aspectos: da decupagem clássica às escolhas das histórias (melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc), segundo Xavier (2005), “tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção.”

Ismail Xavier (2005) fala sobre a representação naturalista de Hollywood e de que forma convencionou-se a forma de olhar o cinema, de que forma consolidou-se a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica. A potência do cinema instala-se no desenvolvimento temporal da imagem, capaz de reproduzir não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza - o movimento. O panorama, aqui, traçado, traz o cinema de Brecht como uma negação do cinema dominante, onde uma estética e uma linguagem realista incorporam uma ideologia, a manifestação de um sistema de representação dominante vinculado a uma ideologia dominante - burguesa. “A ação do escritor é, assim, de caráter mediador”, pois a força está no proletariado e não na inteligência.

[...] proletarização do intelectual quase nunca faz dele um proletário. Por quê? Porque a classe burguesa pôs a sua disposição, sob a forma da educação, um meio de produção que o torna solidário com esta classe e, mais ainda, que torna esta classe solidária com ele devido ao privilégio educacional (...). No escritor, a traição consiste num comportamento que o transforma de

fornecedor do aparelho de produção intelectual em engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária (...). A inteligência que fala em nome do fascismo deve desaparecer (...). Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado. (BENJAMIN, 1934, p.135-6.)

Brecht, enquanto autor, na função de roteirista, neste contexto histórico, foi o que Benjamin classificou como autor-produtor. Em termos conceituais, Benjamin estabelece uma diferenciação entre “escritor burguês” (*bürgerlicher Schriftsteller*) e “escritor progressista” (*fortgeschrittener Schriftsteller*): o primeiro, produz obras destinadas à diversão, e estaciona nesta causa; o segundo não só reconhece uma causa, mas, no campo da luta de classes, se coloca ao lado do proletariado, decretando assim sua autonomia (BENJAMIN, 1994, p. 12). Benjamin elege Bertolt Brecht, pois este procuraria transformar as formas e instrumentos de produção a partir de seu interesse na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes (CORNELSEN, 2010). Como bem descreve “a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário, enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções e não na qualidade de autor” (BENJAMIN, 1934, p. 126).

Em *O Autor como Produtor*, o conceito desenvolvido constrói uma crítica contra o tipo do pseudo-autor que, militando nas filas da revolução, serve em sua atividade à lógica do capital. Brecht mostrou utilizar o poder da escrita de forma eficiente, em relação aos aspectos apontados anteriormente, com os experimentos do chamado teatro épico, onde mais à frente o utilizou na produção dos seus roteiros em consonância com a montagem soviética. Desde a criação do roteiro à direção do filme, estabeleceu-se uma prática consonante: a linguagem cinematográfica, abertamente influenciada pelo modo de montagem soviético proposta por Eisenstein e por Dziga Vertov, unida ao discurso político. O roteiro funcionou como ferramenta imprescindível para a ação social em uma abordagem materialista sobre o tempo histórico. A pertinência e a atualidade dos questionamentos apontados por Brecht, em torno do cinema, surgem sob dois aspectos consonantes: experimental, do ponto de vista do campo estético e o desenvolvimento da técnica; e revolucionário, no sentido da quebra da lógica de

uma arte ligada ideologicamente a uma prática de manutenção do poder da classe dominante, seja este poder perpetuado aparentemente no campo das artes ou no campo político. A relação entre o roteirista e o cineasta estabelece a junção entre as duas funções que permitem a formação transformadora da composição visual do filme: a palavra gerando a imagem. Xavier (2005), atenta para o que diz Pudovkin sobre este fato:

O escritor expressa a visão de mundo selecionando e combinando palavras estilisticamente; o cineasta realizando as mesmas operações com imagens – a montagem é, também, um procedimento estilístico do autor. O estilo deste define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente pelo ritmo controlado por imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados, ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contida na montagem. (XAVIER, 2005, p.53-54)

À luz da teoria marxista da luta de classes, o cinema enquanto mercadoria está subordinado aos interesses do capital. A divisão do trabalho, na sociedade moderna é o ponto central, a condição básica para o funcionamento pleno do modo de produção capitalista (a divisão do trabalho é específica do modo de produção capitalista). Com isso, além da significativa mudança no aumento da produção, as mercadorias, sejam elas pertencentes à esfera industrial ou cultural, dentro do processo de fabricação, enquanto produto final tornou-se alheia ao próprio produtor. O trabalhador tornou-se alienado, ao passo que lhe cabe apenas uma etapa da produção. NO' Capital, Marx (2013) afirma que: “a divisão manufatureira do trabalho pressupõe a autoridade incondicional do capitalista sobre os seres humanos transformados em simples membros de um mecanismo que a ele pertence” (MARX, 2013, p. 411). Para Adorno e Horkheimer (1985), o cinema incorporado pelo sistema capitalista foi em sua porção mais representativa, tanto em relação ao mercado, quanto em relação ao conhecimento do público, transformado em uma mercadoria da Indústria Cultural. Enquanto roteirista, Brecht aparece como um grande representante do cinema político, trazendo uma nova concepção caracterizada como revolucionária, a partir do momento em que este insere a perspectiva de ruptura com o modo de produção capitalista em que o

cinema tradicional está alicerçado (CRUZ, 2011). Somado a isso, o roteiro funciona como um arquivo, mais do que a máscara mortuária da concepção enquanto obra escrita (BENJAMIN, 2002). Estamos diante da cristalização do som e da imagem por meio da palavra. O roteiro seria o arquivo, o espelhamento dramático-visual de um acontecimento cinematográfico, um acontecimento em fluxo contínuo (MARTINS, 2015).

Para Maras (2009), Bela Balázs percebe a singularidade do roteiro: Balázs não subordina a arte do roteiro ao cinema, mas sugere uma diferente linhagem artística oriunda do drama. [...]. O roteiro não é literário porque ele é parte do lado literário da produção, mas, ao invés disso, o roteiro torna-se uma forma literária única graças às demandas do cinema. Ele articula a existência paradoxal do cinema, 'que é apresentar em palavras as experiências visuais do filme silencioso, que é algo que não pode ser expresso em palavras'. Ao inserir a produção de 'efeitos visuais específicos', e não efeitos literários no seio da criação do roteiro, e da sua prática, Balázs sublima as implicações do paradoxo de representar a experiência visual por palavras (MARAS, 2009, p. 47). O efeito de estranhamento como técnica textual, define uma articulação consciente com a adequação entre forma e conteúdo. O épico é um oposto, pela natureza do texto e da interpretação. Heath (1975) diz que a ênfase do conceito de estranhamento recai sobre a ruptura da unidade e continuidade da identificação do espectador com o texto, estabelecendo uma distância com relação com a "homogeneização ideológica" pelo cinema dominante e acarretando a instauração de uma nova subjetividade.

O cinema provocou em diversos artistas o fascínio e a empolgação do experimentalismo, inserido em movimentos vanguardistas, que buscavam reformular e reconstruir a cultura em seu conteúdo e forma, mas em contraposição a prática de alguns destes movimentos artísticos, houve uma nova maneira de enxergar a arte, não apenas com o seu poder de fruição, mas com o seu poder de politizar a estética. E, no caso do cinema, na construção de suas etapas, o roteiro é peça fundamental, no processo de criação; e a ligação existente entre o roteirista e o diretor torna-se eficiente, estrategicamente.

4.2 NARRAÇÃO E MONTAGEM: DE GRIFFITH A BRECHT

Neste capítulo, a discussão acerca de dois elementos instigantes da linguagem cinematográfica, a saber: a narração e a montagem, remontam os conceitos do ato de contar uma história. Qual tipo de narrativa existe, no modo brechtiano, e de que forma é classificada como tal? Para tanto, é preciso evidenciar suas particularidades e se há aproximação ou afastamento de determinados modelos vigentes. A princípio, resgatar historicamente a figura do narrador torna-se fundamental para a sua identificação. No texto *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, texto escrito em 1936, Benjamin localiza o narrador como um rosto humano visto de longe. Para observá-lo, é preciso certo distanciamento. O autor afirma, logo no início do texto, que a arte de narrar está em vias de extinção. Ao que parece, a princípio, no texto, é a postura de um Benjamin um tanto desentusiasmado. Preocupado com o caráter artístico e artesanal da narrativa, que na modernidade e na era da industrialização da cultura - com os romances e os jornais em seu auge - Benjamin prevê um montante de perdas para a humanidade. Vemos, aqui, neste texto, a retomada de *Experiência e Pobreza*, com o acréscimo benjaminiano da ideia de que nós perdemos a capacidade de trocar experiências porque elas estão desaparecendo. "O mundo exterior e ético perdeu sentido com a Guerra Mundial.

Os ex-combatentes da guerra voltaram mudos."O que temos, enfim, é a herança de um narrador tradicional, que pode ser encontrado em dois grupos. No primeiro grupo, há aqueles que viajam muito; no segundo, há aqueles que sempre estiveram em seu lugar e o conhecem bastante por este motivo. São eles: os viajantes (marujos que conhecem as terras distantes) e os camponeses sedentários (que sabem muito sobre o passado). O narrador tornou-se, sobretudo, o fio do registro e da manutenção da memória de um grupo. As melhores histórias promovem a interpenetração dessas duas instâncias. O narrador prostrou-se no seu destino antiquado, avesso às demandas modernidade, já que as experiências estão deixando de ser comunicáveis e o ato de dar conselhos perdeu o *status* de sabedoria. Perdeu-se, junto a este fato, o lado épico da verdade. "A narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou" (BENJAMIN, 1992, p. 37).

Trata-se do trabalho artesanal de contar histórias, do trabalho de confeccionar o objeto. A narrativa é, portanto, produto do meio artesanal, pois ela é, também, uma forma artesanal de comunicação. A narração, para Benjamin, configura-se como a mais antiga forma de comunicação. “A narração é um processo coletivo, pois exige troca entre sujeitos, é resultado de uma troca.” Vemos que o declínio da experiência com o fim da arte de contar histórias, visto que este tipo de experiência é próprio de organizações comunitárias centradas no artesanato, ou seja, próprias de sociedades pré-capitalistas, onde havia espaço para as narrativas. Esta experiência de narrar coletivamente (Erfahrung) está em vias de se extinguir, pois o mundo capitalista impede sua construção.

Assim como em *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin analisa tais transformações do mundo moderno não como um puro saudosista, que despeja seu lamento nostálgico, mas sim como pensador que lança uma constatação, que anuncia um novo caráter, um novo estatuto para o narrador. Para ir mais longe, Benjamin busca a autenticidade e a originalidade da habilidade de narrar onde a tendência é produzir histórias em escala industrial. Na narrativa, há, portanto, um novo ritmo de contar a história, o narrador organiza as sequências dessa história com continuidade ou descontinuidade e integra as suas ações, com cenários, personagens e movimentações. Assim, a narrativa é, aos poucos, reconstruída.

É interessante notar como Brecht manteve sua relação com o cinema, durante o período da República de Weimar, configurada dentro de processos coletivos, desde a confecção do roteiro à exibição dos filmes produzidos. Cenário totalmente modificado, quando chega à Hollywood, onde se deparou com o que havia de mais avançado na indústria cinematográfica, ou seja, estava diante de um grande “balcão de negócios”, “um mercado de mentiras”. Nesse período, escreveu o roteiro de *Os Carrascos Também Morrem* (1943), drama dirigido por Fritz Lang (figura 14). A história conta como um nazista é assassinado na Tchecoslováquia ocupada. Como represália, a gestapo começa uma sangrenta caçada.⁶⁶

⁶⁶ O resultado final do filme não agradou a Brecht. Para ele, Lang suavizou ideias radicais em favor de um produto comercialmente viável. O filme chegou a ser indicado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas nas categorias de “Melhor Mixagem de Som” e “Melhor trilha Sonora Original”, trabalho desempenhado por Hanns Eisler.



Figura 13

O cinema e suas opções discursivas da câmera provocaram mudanças na forma de narrar uma história, e realocaram uma instância superior, equivalente ao narrador escritural. Seria o grande imagista, também chamado de “narrador invisível” (ROPARS—WUILLEUMIER, 1972), “enunciador” (CASETTI, 1983, GARDIES, 1988), “narrador implícito” (JOST, 1988), “meganarrador” (GAUDREAUULT, 1988). E é no processo da montagem que o narrador tem seu maior grau de elevação.

Os processos de montagem, enquanto mecanismos de criação e, simultaneamente, ferramenta de reflexão teórica, não são exclusivos das práticas artísticas que concentram a noção de imagem em movimento. É possível constatar estes processos nas colagens, nas fotomontagens, como as de John Heartfield, nos romances de James Joyce e Charles Dickens, por exemplo. No caso específico da montagem cinematográfica, esta tornou-se etapa fundamental no processo da lógica das imagens. Para Arlindo Machado (1997) foi Griffith quem, ainda nas primeiras décadas do cinema, introduziu a montagem paralela, mostrando o que ocorre em dois lugares diferentes, ao mesmo tempo, através da alternância de planos.

Em seu livro *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, no capítulo intitulado *O Nascimento do Narrador*, Arlindo Machado demonstra de que maneira o cinema aprendeu com o texto literário, em muitos aspectos, a ser sobretudo coeso, por meio da adequação da montagem. Assim, desenvolvendo sua própria linguagem, o cinema forjou seu narrador, que seria, portanto, “aquela entidade invisível [...] que organiza a matéria fílmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador” (MACHADO, 1997, p.

146). Nesse importante estudo, vemos como o cinema já havia aprendido com a literatura e com o teatro a alinhar duas ações simultâneas, mas permanecia ainda o desafio de associar com continuidade dois fragmentos sucessivos de uma mesma ação, ou seja, de produzir isso que nós chamamos hoje de continuidade trajetorial, exatamente o contrário do artifício da montagem paralela. Os filmes de Griffith beneficiaram-se do acréscimo de dinamismo resultantes dos cortes praticados em plena duração da ação. “Mais do que isso, Griffith vai aprender a dar ritmo à ação, abreviando a duração dos planos progressivamente, à medida que se aproxima o fim. Enfim as ações paralelas ainda vão permitir ao cinema descobrir o papel fundante da montagem como articuladora dos sentidos” (MACHADO, 1997, p. 142).

A contraposição dos planos se transforma automaticamente na estrutura-chave, um dos pilares da linguagem do cinema clássico: o campo/contracampo. Griffith passa, então, gradualmente, de um modelo ainda descontínuo de cinema, baseado na montagem alternada de ações paralelas, para um modelo clássico, baseado na continuidade da ação de um plano a outro. A montagem paralela vai se transformando em campo/contracampo, ao mesmo passo em que “a cena frontal ‘primitiva’ vai se tornando interiorizada, subjetiva, de modo a representar o ponto de vista de um personagem da trama. O cinema descobre, enfim, sua produtividade narrativa, ao mesmo tempo em que efetiva a sua função moralista e regeneradora dentro da sociedade” (MACHADO, 1997, p. 145). Aos poucos, Griffith vai se dando conta de que a aparência naturalista do filme está fundada numa habilidade de dissimular a descontinuidade e a fragmentação geradas pela montagem.

“As ações paralelas com desfecho redentor apontam, portanto, para um maior controle do fluxo narrativo e já deixam entrever o surgimento de uma instância narradora que manipula o tempo e o espaço por uma implicação da audiência dentro da trama” (MACHADO, 1997, p. 140). Machado (1997) ainda afirma que a contribuição maior de Griffith foi “conseguir orquestrar os fragmentos chamados planos com uma tal habilidade, que eles resultam coerentes para a experiência perspectiva do espectador.

Embora a noção de narrador tenha sido forjada na literatura (Eisenstein afirma que Griffith aprendeu com Dickens a montagem paralela), “por meio da hábil seleção das durações, dos campos e dos ângulos de visão, o narrador torna possível ao

espectador, num certo sentido, entrar no universo diegético e circular dentro dele como um observador privilegiado” (MACHADO, 1997, p. 146). Um filme consegue criar, aos poucos, sua estética e sua linguagem. O percurso da história do cinema e de seus aspectos formais e de sentido modificaram-se sistematicamente. Os métodos de trabalho e os estudos do cinema tornaram-se cada vez mais diversos e, num certo sentido, construíram falsas dicotomias através das oposições (transparência/opacidade, espetáculo/ discurso, representação/ desconstrução, realismo/ vanguarda, continuidade/ descontinuidade), enxergando que as vertentes voltadas para um lado não são desprovidas de elementos do outro. Essas oposições são úteis à apresentação didática das vertentes, pois o lado em que elas se posicionam reflete muito do pensamento de um realizador ou de um movimento (XAVIER, 2005).

É na montagem de um filme que estes elementos são exaltados - ainda que no próprio texto já tenhamos uma noção do que o espectador virá. Ao contrário da montagem paralela, em um outro processo de montagem e justaposição, a capacidade de ativar as potências poéticas e discursivas é altamente explorada, inscritas nos planos cinematograficamente independentes, mediante as produções de colisões geradoras de conceitos, ideias, de materiais metafóricos e, no limite, de conteúdo epistemológico (EISENSTEIN, 1939, p. 297). A progressão da montagem dialética (ou montagem intelectual por exigir do realizador uma reflexão na hora da montagem e do espectador um embasamento para a compreender conceitos que a montagem propõe), surge nas mãos de Eisenstein, em sua concepção de montagem complexa e proveniente de inúmeras fontes teóricas, como vimos anteriormente, em sua noção de montagem de atrações. A concepção de montagem para Eisenstein é a de que cada plano ou fragmento deve funcionar como atração dominante imprimindo dinâmica e ritmo ao filme.

As atrações dominantes pensadas através da sintaxe da montagem, devem produzir fluxos sinestésicos que, de alguma forma, envolvam os sentidos. Assim, para gerar o impacto psicológico, o filme deve ser planejado. Na totalidade estrutural do filme, a dominância dos conflitos, estará presente no interior de cada plano. A noção de conflito é detalhada da seguinte maneira: o conflito está no cerne desse pensamento, segundo o qual a colisão, o choque (por meio da justaposição) entre

duas unidades em oposição entre si gera um conceito. Portanto, para Eisenstein, a montagem é conflito (EISENSTEIN, 2002, p. 43), e essa é a chave da montagem dialética. Brecht herdará elementos essenciais que, de sobremaneira, caminhavam unidos com as tendências artísticas soviéticas. O épico brechtiano, em termos dramaturgicos, a ação dramática, tradicionalmente composta por cenas, revela-se interdependente e interconsequente, e cede lugar à narração, à argumentação, à exposição de diversos quadros, que se tornam narrativamente autônomos e, por consequência, permeáveis às operações de combinação entre eles - na montagem.

Até mesmo a utilização cenográfica de painéis e projeções permitem a existência simultânea de diferentes situações teatrais, dotados de valores espaço-temporais distintos, além de conferir contradição ou corroboração dos conteúdos discursivos verbalizados no palco. No teatro, a tendência enfraquecida de narrativas que eram fundamentadas em personagens junto à progressiva noção da quebra da quarta parede, a substituição da ilusão teatral, perante as tecnologias fotográficas e cinematográficas, revela-se enquanto um dos princípios da criação e do pensamento artístico em constante transe.

E na transição do teatro para o cinema, Brecht considera que grande parte do material imagético produzido faz parte de uma gama maior das produções em alta escala, material este considerado sobretudo tendencioso e subordinado aos interesses políticos e financeiros. Através da reescrita e da remontagem desses materiais, reconfigurações ideológicas e visuais sobre uma mesma realidade são efetuadas simultaneamente. No livro *Cinema de Interrogação e Distanciamento*, Ilma Esperança Curti expõe pontos primordiais sobre a experiência de Brecht no cinema e de que forma compreendia o sentido da montagem:

Brecht se interessou pelo cinema como um meio novo, como meio de alcançar as massas, como meio de concorrência ao teatro, em função de um novo teatro, mas principalmente representava novas possibilidades estéticas. Brecht via o cinema como uma arte 'não introspectiva' e de 'não identificação'. [...] Para Brecht, a fotografia não é reflexo da realidade, mas sim a realidade do reflexo. Visão não é conhecimento, conhecimento é, ao contrário, fratura da visão, o deciframento das contradições objetivas da realidade, isto é, a realidade pode estar apreendida não no espelho da visão, mas na distância da análise. O termo de realização dessa análise no cinema é a montagem como instrumento dialético da demonstração de contradições em todos os níveis - as contradições não se dão

apenas entre campos de força, mas internamente em cada grupo. Montagem para Brecht, portanto é um princípio de distanciamento, é a produção de contradições em cada momento do trabalho, do gesto individual do ator até a organização geral das cenas. (CURTI, 1987, p. 119-120)

Vemos, assim, que o ato de fraturar a visão é chegar ao processo de montagem em seu nível máximo. É, de tal modo, desenraizar demais vertentes. Lotte Eisner definiu perfeitamente que “o expressionismo não vê, tem visões”, em *O Écran Demoníaco* (1958) e que também rompe com o princípio orgânico instaurado por Griffith. Ancorado na ideia de expressão como encarnação do espírito na matéria, tal cinema não discursa, nem sequer fotografa o real, ele tem visões (XAVIER, 1984, p. 85). O modelo clássico de narrativa cinematográfica também não agradava a Brecht, ele não enxergava o cinema como um modelo de realidade. A aproximação do real deveria estar engendrada com o processo da montagem como meio de ter uma outra forma de narrar uma estória, em oposição à ideia clássica e romântica da organicidade estilística. Curti (1987) analisa, passo a passo, essa modificação.

Contra a progressão de uma cena na seguinte, propõe a concentração em cada cena em si, contra a evolução de uma progressão linear, um movimento de saltos e cortes, uma montagem complexa de momentos que resultam em acúmulos de energia. A narrativa em Brecht serve apenas como um procedimento para produzir vários gestos, ou seja, a estória provê um enquadramento para várias cenas. A narrativa não produz conhecimento com o qual possamos julgar os discursos das personagens, e se ela nos provê de conhecimento, isso se dá sob várias colocações. Com a recusa de um discurso dominante o espectador não encontra uma posição da qual o filme possa ser visto. O resultado dessas estratégias de Brecht é que as personagens mesmas não podem ser identificadas de maneira final. Há um constante deslocamento da identificação. (CURTI, 1987)

Fica clara a intenção de Brecht em recusar o princípio mimético do cinema clássico inaugurado por D. W. Griffith, onde o efeito de montagem é deve ser ocultado. Assim como no teatro, no cinema o combate era praticamente o mesmo,

uma vez que, não negando prazer a qualquer participação ativa do espectador, Brecht, voltava-se contra a utilização sistemática da arte como instrumento de alienação e exploração dos espectadores. Durante esses processos de experimentação no cinema, trazendo seus pressupostos estéticos, Brecht teve grande parte de seus trabalhos expurgados pela indústria cinematográfica, ainda que, em determinado período, pudesse colocar suas ideias em prática - nas décadas de 1920 e 1930 - e muitas dessas experiências terem sido experimentadas somente no âmbito do teatro, suas ideias arrastaram-se por décadas e terminaram por influenciar um grande número de cineastas, sobretudo, a partir da década de 1960. Benjamin aposta que esse vínculo permaneceu tão forte pela própria ideia de teatro épico não estar dissociado das novas técnicas de reprodução. A noção de subverter modelos clássicos de teatro proposto por Brecht, é também aplicado a noção de um cinema de quebras, independente.

Nas estruturas do épico estão alicerçadas nas noções de interrupção e fragmentação das cenas e, conseqüentemente, o choque entre as partes fragmentadas darão novos sentidos, assim, o novo espetáculo está atrelado às ideias da montagem. “As técnicas que servem para ocultar a realidade, não podem ser as mesmas usadas para aclarar a realidade”. Os métodos de Brecht no cinema, na técnica e na linguagem, em suas inserções na atividade cinematográfica com o desenvolvimento de roteiros, na preparação dos cenários, na maneira em que influenciou atores e atrizes e seu modo de interpretação. A prática teatral e cinematográfica de Brecht mantém elementos gestuais, na sistemática interrupção da ação executada pelos atores. No fragmento, ou seja, na interrupção pelo gesto semelhança no procedimento da montagem no cinema aparece evidentemente e interfere intelectualmente na fruição estética. A montagem descontínua tornou-se uma forma não-reacionária de fazer cinema.

O épico concentra método de estranhamento - distanciamento, de fragmentação -, combatendo a unidade constante na construção das cenas. No seu conceito de montagem ele subverteu o corte, no contraste e na descontinuidade do ritmo da cena. Desse modo, a unidade de tempo e espaço aristotélico são quebrados, evitando a identificação, frequente nas narrativas clássicas:

desenquadrar, remontar, retardar e deslocar no tempo e no espaço.⁶⁷ Esses métodos são trazidos ao cinema, com destaque para *Kuhle Wampe* e *Como mora o trabalhador*. Brecht concentra a ideia de cinema não-narrativo, experimental, que retrata a atualidade da imagem.

⁶⁷ O teatro épico também foi designado por Brecht como “teatro não aristotélico” devido às suas oposições a certos pressupostos que o filósofo grego faz em sua *Poética*.

CAPÍTULO 5 – PROBLEMAS DE UMA ÉPOCA

5.1 COMO MORA O TRABALHADOR

Zeitprobleme: Wie der Arbeiter é o título do filme *Problemas de uma época: Como mora o trabalhador* (tradução original) que, aqui no Brasil, recebeu o título de *Como vive o trabalhador berlinense*. Trata-se de um “Filme de Reportagem Proletária” (*proletarischen Reportagefilms*), que compõe uma série de reportagem intitulada “Mundo e Trabalho”, produzida em 1930 pela Weltfilm em parceria com a Filmkartell, cujo objetivo central seria documentar o cotidiano da vida dos trabalhadores da cidade de Berlim, sem perder a crítica e as ações de combate frente aos filmes burgueses da época, filmes estes que em razão da crítica, não eram apenas classificados como “bons” ou “ruins”, mas vistos como instrumento para universalizar uma visão de mundo que reforçavam as justificativas de sua dominação. Este curto filme concentrou elementos essenciais da construção de um “modelo” almejado por grande parte daqueles que compunham o Partido Comunista Alemão (KPD) e também por parte de Brecht. Trata-se de um documentário dirigido por Slatan Dudow, um importante cineasta comunista.⁶⁸ Dudow, que ficou conhecido como o diretor do filme de propaganda proletária *Kuhle Wampe ou: a quem pertence o mundo?*, o filme comunista-proletário mais importante da Alemanha.

Os problemas com a censura cinematográfica, que libertou o filme apenas na terceira tentativa de exibição pública, foram apenas uma mostra do estaria por vir: Já em março de 1933, foi novamente banido, após a tomada do poder pelos nacional-socialistas. Assim como *Kuhle Wampe*, *Como mora o trabalhador* recebeu igualmente destino autoritário. A ideia da realização de *Como mora o trabalhador* foi apresentada ao produtor Willi Münzenberg e à Prometheus. Esta seria uma

⁶⁸ Slatan Dudow foi um roteirista e diretor búlgaro. Chegou em Berlim em 1922 e, mais tarde, trabalhou nas produções teatrais de Leopold Jessner, Jürgen Fehlin e Erwin Piscator, além de participar dos filmes *Metropolis* (1927), de Fritz Lang e *100 000 unter roten Fahnen* (1930), de Phil Jutzi. Dudow emigrou para a França, em 1934. No período pós-guerra, retornando à Alemanha Oriental, Dudow tornou-se um dos mais importantes diretores da DEFA.

grande oportunidade de contribuir com trabalho de Dudow, Walter Hrich, Phil Jutzi, Brecht e Ernst Ottwalt. Um filme que combinava os pontos de vista da vida da classe trabalhadora em contraste com a vida levada pelos burgueses, opostos irreconciliáveis da Berlim em 1930. Um documento histórico construído a partir de um texto e de uma montagem marcante, assinala as mudanças ocorridas pela iminência de mais uma guerra, a prática impiedosa dos proprietários de imóveis contra os setores mais pobres da população é apenas uma característica de uma sociedade degradada em seus conflitos.



Brecht (sentado), Eisler (à esquerda) e Dudow (à direita)

Brecht atuou na composição da parte textual do filme juntamente com Ernst Ottwalt, outro escritor alemão, na produção do roteiro. Não somente esta etapa da construção do roteiro, mas todas as etapas do filme estavam engajada politicamente em evidenciar, através dos recursos cinematográficos, a vida dos trabalhadores, como síntese de um projeto. Identificado como documentário, o filme escapou, de certo modo, dessa classificação e passou a constituir-se enquanto obra cinematográfica híbrida. O filme foi capaz de captar a realidade concreta “tal como ela é”, ao mesmo tempo que introduz na narrativa elementos ficcionais com o intuito de reforçar as formas de expressão artística. Vemos, assim, a primeira marca do pensamento brechtiano na obra fílmica: as categorias estéticas como *gestus* e *estranhamento*, por exemplo, estão presentes textualmente, no roteiro e,

através da linguagem cinematográfica, suas características caminham em outra forma.

O roteiro baseia-se em temas centrais como desemprego e miséria, condições insalubres de existência dos trabalhadores. O filme foi rodado, em grande parte, nos cortiços da capital alemã, reduto da classe operária, tendo como contraponto a condição material privilegiada da burguesia e da pequena-burguesia, em suas confortáveis residências, construindo, assim, uma narrativa de contrastes. O roteiro possui em seus fragmentos um desenho das forças que se confrontam, que se contrastam em si (o proletário e o burguês), formando um argumento discursivo entre imagem e texto. Esta tarefa exigiu um realismo diferente da sua forma tradicional, predicada em “uma montagem de discursos” (WOLLEN, 1980, p. 23). Seguindo o princípio da separação (*Prinzip der Trennung*), o filme está dividido em três partes. Na primeira, a cidade e os proletários são apresentados, entre os que saem e entram em fábricas para trabalhar e aqueles que estão à procura de um trabalho. Na segunda parte, há a existência de mais uma classe, a burguesa, junto à classe dos trabalhadores e o contraste existente entre elas. Na terceira e última parte, vemos a ascensão de uma classe sobre outra, unida à força do Estado e da polícia. Esses fragmentos do filme, suas respectivas partes, estão interconectada e fundamentam seu sentido dialeticamente.

Por tratar-se de um filme silencioso, carrega algumas especificidades de sua estética, como as virtudes expressivas da imagem, da montagem, em razão primitivamente de explicitar o sentido das imagens, naturalmente ambígua pela ausência da fala, e do gesto, sobretudo a expressividade mímica e gestual dos atores, a importância do aspecto visual, notadamente pela composição dos planos e dos enquadramentos.

5.1.1 IMAGEM E FRAGMENTO

Nos barracões de aluguel das megalópoles, várias famílias têm que dividir uma moradia sem luz e insalubre. Morar nos porões úmidos rouba a saúde do trabalhador. A moradia miserável nega às

crianças força para viver. Em meio à realidade surgiu este filme.
(Como mora o trabalhador, 1930)

O filme é iniciado com os letreiros, já manifestando as questões da precariedade da moradia. A primeira cena que vemos é a da chaminé de uma fábrica, em *contra-plongèe*, situando o objeto filmado acima do espectador, engrandecendo-o, e isto sugere sua 'superioridade'. A primeira parte recebe o intertítulo de "Após o fechamento da fábrica" (*Nach Betriebsschluss*), e é aqui que vemos também a movimentação de pessoas saindo das fábricas, frente à câmera fixa. Uma multidão sai em uma direção, enquanto uma mulher permanece imóvel. Em outro plano, essas pessoas continuam a sair e, dessa vez, as vemos de frente (figura 14). Algumas pessoas olham para a câmera e chegam até a acenar. A mudança para um plano mais aberto, em seguida, explora a noção da dimensão, do lugar, espaço e tempo - no ritmo com que as pessoas caminham (figura 15). O corte rápido para a estação de trem - e o *close* na placa "certificado de emprego público" (*Öffentlicher Arbeitsnachweis*), na sequência, traz ritmo e sentido para o entendimento da cena. Os efeitos da montagem, sintaticamente, marcam a ligação ou disjunção entre os planos e ritmicamente, fixa a duração dos planos, induzindo ritmos fundados, em uma grande rapidez, como no caso dos filmes soviéticos, ou na lentidão, ao contrário. Este filme constrói-se, desse modo, com um grande número de primeiros planos. As escolhas dos planos são feitas pelo conteúdo das imagens.

O filme comporta vários planos e são montados em razão de uma lógica formal de um conjunto. No entanto, um primeiro plano "pesa" mais do que outros porque produz efeitos mais rápido. "O primeiro plano se torna um instrumento de desnaturalização do plano ('do fragmento'). Este é um meio de cortar o objeto filmado de sua referência [...]." Jean Epstein diz que o primeiro plano é o elemento essencial de uma poética do filme, que ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos), de perto, fazendo com que descubramos o novo (AUMONT e MARIE, 2007, p. 241).



Figura 14



Figura 15



Figura 16

Assim, os rostos dos “personagens” com perfis apáticos, sérios, cabisbaixos, são apresentados (figura 16). Esta representação estranhada desses atores - os trabalhadores -, ao olhar para a câmera, procurando sempre lembrar que tudo é uma ação produto de uma filmagem, é um traço do efeito de estranhamento brechtiano. Ao recortar, moldar, montar imagens que surpreendem o espectador, os artistas que constroem o filme, não deslocam simplesmente as imagens da vida cotidiana para uma estrutura formal artística. Com o procedimento do estranhamento, cria-se uma nova experiência da realidade, combatendo automatismos inseridos na vida mental subjetiva.

A seguir, a “carteira de trabalho” (*Arbeitsnachweis*) aparece na próxima cena, e em seguida, rapidamente, um *plongée* capta trabalhadores sentados, lendo jornais à procura de um emprego, subjetivando a conotação de ‘inferioridade’. Logo, um grande número de pessoas agrupadas é mostrado em um movimento contrário ao de outras, que entram na fábrica para trabalhar. Novamente, a cena da carteira de trabalho é mostrada. Só que desta vez, as carteiras são amontoadas uma a

uma, em dois enquadramentos, um mais aberto e outro mais fechado - e o ritmo é acelerado. Amontoadas e descartadas, as carteiras de trabalho concebem uma metáfora do próprio mundo do trabalho, no cerne de uma crise econômica ocasionada pela superprodução, onde, neste caso, a mercadoria é a própria força de trabalho.

As operações da metáfora e da metonímia são fundamentais na constituição do sentido. Estas são duas classes de figuras do pensamento e, respectivamente, acionam os princípios da similaridade e de contiguidade. Deleuze (1985) diz que a montagem eisensteiniana é “realmente metafórica”. E desta mesma forma o segue o filme alemão (JAKOBSON apud AUMONT e MARIE).

Todas essas estratégias estilísticas, tais como comparações, metáforas etc, estabelecem uma relação com as posições de Brecht e Chklovskii sobre o cinema, a partir da teoria do estranhamento - e do efeito de estranhamento. “Apenas na medida em que se obtenha uma diferença - uma distância, um deslocamento - entre imagem e objeto filmado, entre signo e objeto, o cinema existirá como arte” (ALBERA, 2002, p. 242). Assim sendo, o que antes era denominado como natural, modifica-se: 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, p.47).

“[...] esta aparente frieza de sentimentos é conseqüência do referido distanciamento do ator em relação à personagem que apresenta. Evita, assim, que as sensações das personagens se tornem sensações do espectador. O indivíduo que o ator representa não exerce qualquer violência sobre ninguém, não é o próprio espectador; é, antes, um seu vizinho. (BRECHT, 1978, p. 58)

O filme, narrado através dos letreiros, anunciam: “Assim, a partir de 1 julho serão pagos mais 4,5% de aluguel”. Essa informação será o primeiro indicador do acirramento das contradições entre classes e apontam as medidas tomadas como forma de assegurar poder, desse momento em diante. Seguindo a linha do filme, em “O convidado desagradável” (*Der unangenehme Gast*), a câmera enxerga um homem do pescoço para baixo (figura 17). O destaque, ou seja, o recorte da imagem será apenas seu corpo e sua deficiência, que o identifica como

“desagradável” porque não é produtivo para o Capital. O ator e sua deficiência corporificam o gestus brechtiano porque entendemos que sua condição física não o condiciona apenas como um deficiente, na forma como caminha, no modo como usa a muleta, mas sim à tudo o que este corpo em seu recorte representa para o mundo em que vive.



Figura 17

5.1.2 OS CONTRASTES SÃO IRRECONCILIÁVEIS: O OLHAR DA CÂMERA

Assim a segunda parte do filme é iniciada com mais um letreiro: “Os contrastes são irreconciliáveis” (*Die unüberbrückbaren Gegensätze*). Primeiro, os prédios, os casarões típicos da época, como reduto da classe burguesa, tomam as cenas (figura 18). Em meio a essas imagens, é inserida a imagem de um cortiço - objeto estranho e contraponto do que era mostrado anteriormente (figura 19). Na retomada das imagens, uma bela casa aparece novamente no quadro. Assim, a narrativa é construída através dos contrastes sociais captados pela câmera e dos conflitos presentes na montagem. Lemos, a seguir que “As instalações nos parques para os proletários são...” As reticências são complementadas pelos argumentos da própria imagem: a câmera mostra, mesmo antes do texto, o que a frase iria dizer. Os movimentos da câmera são desconcertados e acabam revelando pássaros em gaiolas, estabelecendo, mais uma vez uma relação de metáfora entre as gaiolas e as casas localizadas nos cortiços, pela comparação entre o tamanho e

a ideia da prisão que é viver assim (figura 20). A câmera adentra a vida e o local em que moram os trabalhadores, em uma possibilidade única:

O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiência de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal. (VERTOV, 1983, p. 257)

A dinâmica deste lugar é observada pelas bruscas movimentações da câmera, que tenta capturar um dia qualquer. Assim são os chamados “Locais de origem da tuberculose”: prédios sombrios e estruturas precárias (figura 21). As maiores “vítimas”, assim, denominadas, nesse enredo são as crianças, os filhos da classe operária. Uma sequência de planos inteiros e *closes* mostrando crianças em atividades corriqueiras, como brincar e correr, demonstram a dimensão de como aquele lugar tornou-se agradável a elas (figura 22).



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Quando colocadas enquanto vítimas, essas crianças, que não estão atuando, resgatam a intenção do diretor e dos roteiristas e seu argumento de pensarmos em como cada geração absorve os problemas de uma época. No próximo letreiro do filme “Nosso mar Báltico”, vemos como o efeito de estranhamento brechtiano configura-se através da ironia, um recurso que conduz os modos de induzir o espectador a refletir sobre as situações apresentadas.⁶⁹

Neste sentido, o olhar do estranho dissolve a aparente harmonia da vida social e burguesa, denunciando-a pela suspensão da sua aparente continuidade. É um olhar irônico na medida em que se destrói a ilusão e entende-se aqui o termo de ironia, não no seu sentido mais redutor e imediato, o de fazer rir, mas sim como olhar de denúncia. É através dessa interrupção, operada pela entrada em cena do estranho, que se denuncia a aparente harmonia da família. Essa é também a preocupação de Brecht, ao introduzir em cena um terceiro, estranho a todos e que “desempenha a função de observador lúcido.” (BENJAMIN, 2000, p. 320).

⁶⁹ Ver BENJAMIN, Walter. *O Conceito da Crítica Estética no Romantismo Alemão*.

O Mar Báltico a que o texto se refere são, na verdade, as piscinas públicas, situadas nas praças de Berlim destinadas à diversão da grande massa de trabalhadores em suas horas de folga. Este que talvez seja um dos únicos locais de entretenimento e lazer em nada se parecem com o mar das cidades costeiras da Alemanha. E mesmo apresentando uma relativa harmonia e aparente bem-estar da classe dos trabalhadores, a sequência é concluída com as cenas de um homem e uma mulher desempenhando um trabalho árduo, carregando tijolos, em uma espécie de olaria. O corte seguinte, traz uma fotografia com sombras, que acentuam antagonismos e contrastes demasiados nas cores, na modificação gradual de matizes e tons visuais. Enquadramentos cada vez mais ajustados, que buscam molduras nos objetos que compõem a cena, como as frestas das janelas (figura 23). O filme alterna entre o realismo detalhado no retrato de casas pobres e uma câmera quase vanguardista olhando para luz e sombra nos quintais, numa alusão aos ensaios fotográficos e desenhos contemporâneos de Heinrich Zille (figura 24).



Figura 23



Figura 24

As cenas que correspondem ao letreiro “Aluga-se um lugar para dormir”, como indica a placa, correspondem às cenas internas do filme. Nessas cenas, vemos um quarto apertado, e uma mãe medicando seus filhos, que estão acamados (figura 25). Esta mulher não deixa de se ocupar com seus afazeres domésticos, tendo esta condição sua única forma de ter trabalho, mesmo sendo um trabalho não pago. Sua tarefa é reparar as graves consequências de uma crise no minúsculo espaço de sua casa. O homem que também é cuidado por ela foi “transformado em surdo pela moradia úmida no porão.”

Vemos a imagem de um rosto doente e seu corpo debilitado. Esse é o momento em que todo o caminho traçado pelo olhar da câmera revela o nível máximo da degradação deste ambiente e das pessoas que habitam nele. Como vimos anteriormente, o local era propício para a tuberculose, e a surdez surge como consequência desse ambiente insalubre. A perda da audição é provocada pela umidade e, sobretudo, pelas péssimas condições de vida. A seguir, temos a cena da escada sendo repetida em duas situações. Na primeira vez, vemos descer uma mulher que, em seguida, despeja na mesa alguns alimentos que comprou (figura 26). Na segunda vez, no mesmo enquadramento, vemos descer um homem,

que se senta em uma cadeira, e parece desamparado, após procurar emprego (figura 27).



Figura 25



Figura 26



Figura 27

5.1.3 ISTO NÃO É A SOLUÇÃO!: MONTAGEM, AÇÃO E REAÇÃO

A terceira e última parte do filme é marcada por uma cena emblemática: o banho de um cão. Em seguida, a família proletária é mostrada durante a mesa de jantar fazendo a pouca refeição que resta. Estão presentes pai, mãe e filhos. O mesmo cão que antes era banhado, agora, aparece sendo afagado por seu dono enquanto come. A figura do dono do cão será a mesma que encarnará, neste momento em diante, a figura do burguês. Nesse sentido, as ações encenadas por ele irão implicar diretamente nas reações dessa família. Ainda na mesma do jantar, o pai recebe uma carta de despejo, entregue por sua esposa. O conteúdo do texto

presente na carta é exibido na tela pelos letreiros: “Pela presente, fica intimado em pagar o saldo do aluguel em três dias. Caso contrário, serei forçado a entrar com pedido de despejo.” No mesmo instante, o homem se levanta, zangado. Sua atuação é a do próprio trabalhador e da crise que enfrenta.

Seus gestos são, na verdade, um *gestus* social, e modo de agir descarregam toda a historicidade que lhe pesa. Para Brecht, o homem é forjado pelo meio em que vive, e dependendo da situação como ele pode agir, sobre ele o *gestus* é incorporado por expressões que apresentam elementos importantes da narrativa. As imagens são objetos que nos ajudam a compreender a significação da linguagem poética, na medida em que ela se relaciona diretamente com a vivência cotidiana e com o momento histórico presente. Os contrastes continuam com o festejo em um bar qualquer da cidade, ocorrendo simultaneamente. Mas é no riso do burguês, em *close-up* (figura 28), em uma fusão com a logomarca do Tribunal Prussiano do Centro de Berlim (*Preuss amtsgericht berlin mitte*) (figura 29) que o simbolismo da cooperação dessas duas forças é demonstrado.⁷⁰



Figura 28



Figura 29

⁷⁰ A fusão produz um efeito óptico materializado. Pode-se obter tal efeito de ligação entre duas imagens diretamente na tomada de cena. A fusão é anterior ao cinema, pois ela existia como técnica de encadeamento das placas de lanterna mágica; ela apareceu, portanto, bem cedo como modo de ligação dos quadros nos filmes primitivos. A fusão manifesta a presença da enunciação. Ela pode, portanto, desempenhar o papel de uma marca, próxima de um dêitico, ou, de outro ponto de vista, de uma pontuação” (AUMONT e MARIE, 2007, p. 138-139).



Figura 30



Figura 31

Em seguida, os móveis da casa são retirados, pois a ação de despejo já começou. Dois homens retiram os móveis (figura 30), enquanto parte da família apenas observa consternada. Nessa cena, a montagem não traz apenas aspectos formais, mas uma coerência emocional (figura 31). É somente na chegada do pai que a tentativa de impedir o despejo é feita. É nesse momento que o riso do burguês aparece no quadro de modo mais acentuado. “A derradeira ajuda de uma família desemprega”, ilustra que a única ajuda que esta família poderia ter era a ajuda da retirada os móveis da casa que tem o aluguel vencido. Ao subir as escadas e ver o que acontece, o pai age com agressividade e ameaça bater em um dos homens. No entanto, todo o seu propósito é em vão, já que ao tentar colocar seus móveis de volta à casa, estes são retirados novamente (figura 32).

O burguês, que parece ver tudo o que acontece, torna-se uma espécie de “câmera subjetiva”, age como um espectador atento à cena, que aprova a ação do despejo e rejeita qualquer reação do despejado (figura 33).

A derradeira ajuda surge com a vinda da polícia, em uma passagem rápida, onde o pai acaba sendo arrastado de forma truculenta para fora da casa, mesmo antes da saída de seus móveis. Assumir a *persona*, que na etimologia grega designava a “máscara” que o ator se recobria, neste filme, tornou-se um ato inacabado. A composição das cenas e a estrutura do texto roteirizado exigia outras nuances. Para tanto, esse ator brechtiano buscou a construção do gesto e a construção da interpretação do ator reunida em uma *mise en geste*, que reveste

uma decomposição mental das atitudes das partes do corpo, e em uma *mise en jeu*, capaz de retomar a ideia de um repertório de posições expressivas.

Estas são reelaborações de sistemas analíticos de interpretação do ator, dos quais encontramos outra variável em Lev Kulechov, como quando, por exemplo, vemos no quadro o rosto expressivo da figura do burguês, e isto nos leva a compreender, através da montagem, quais sentidos estão contido naquele corte⁷¹ (AUMONT e MARIE, 2007, p. 59). A narratologia do cinema, em suas elipses, omite a sequência completa da cena do despejo.

Aqui, o espectador é quem cumpre a tarefa de completar essas lacunas narrativas; são como reticências em um texto. O próximo enquadramento é preenchido pelos móveis, que vão sendo empilhados um a um (figura 34), e na medida em que a pilha de móveis aumenta, o burguês observa tudo, satisfeito.

A repetição na sequencialidade, se apresenta com certa regularidade. A repetição de um plano ou de um grupo de planos estão atribuídos aos princípios semânticos e formais, sobretudo, à noção de conflito oriunda da dialética hegeliana e marxista, constituída por uma existência de conflitos estruturais. O texto final do roteiro é extremamente parcial: com os dizeres (*Das ist keine Lösung!*) “Isto não é a solução!”, o restante dos objetos são empilhados. O *close-up* final é no capacete policial, para, logo, somente vemos seu distintivo, que se aproxima de sobremaneira da câmera (Figuras 35 e 36). A Polícia, o Estado e Burguesia formam a tríade do poder, desenhada progressivamente através do texto e da montagem.

⁷¹ Ainda sobre as construções da cena, temos a construção do quadro (*mise en cadre*) com a preocupação da composição dos planos, a determinação dos enquadramentos sucessivamente correspondentes e, finalmente a direção (*mise-en-scène*), a localização (*mis en place*) dos atores nos cenários e a determinação de seus movimentos.



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa realizada demonstrou como o dramaturgo Bertolt Brecht iniciou sua experiência no âmbito do cinema, através de um longo percurso, atravessado pela poesia e pelo teatro. Em decorrência da prática teatral, sua principal referência artística, Brecht buscou romper com o modelo clássico cinematográfico, através da narração, na produção de roteiros, e da montagem. De fato, assim como o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo (BENJAMIN, 2013, p. 23), o cinema ascende enquanto mercadoria da indústria cinematográfica vinculada ao desenvolvimento técnico e tecnológico, ocorrido durante os séculos 19 e 20, como consequência da I e II Revolução Industrial, subordinado rapidamente às exigências do mercado capitalista e à sua ideologia. Diante da era da modernidade, as novas técnicas de reprodutibilidade tomaram novos contornos, caracterizando o que Benjamin (1994) chamou de uma sensibilidade estética da percepção e da recepção do homem diante da obra, em um novo contexto histórico, levando-o a afirmar que a reprodutibilidade técnica da obra de arte modificou a relação da massa com a arte, uma vez que “retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista, por exemplo, diante de um Chaplin” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Assim, Brecht também enxergou as inúmeras possibilidades do cinema.

Escrever, montar um filme: na prática, esta foi a maneira de identificar outras possibilidades de utilizar o cinema, principalmente em sua fase na República de Weimar, onde conseguiu, em síntese, se apropriar de ferramentas da linguagem e da estética no propósito de oferecer ao público uma nova abordagem crítica, como detalhou Santana em seu livro *O Cinema Operário Alemão na República de Weimar*, no processo de formação da cultura operária.

O pensamento e a prática de Brecht no cinema foram examinados por Walter Benjamin, à luz dos textos *O autor como produtor*, *Documentos de Cultura*, *documentos de barbárie (Experiência e Pobreza)* e *o Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, no intuito de perceber a forma e o sentido das ações, em tempos de barbárie, através do texto. O trabalho desempenhado durante o período da República de Weimar tornou-se central, nesta abordagem, por seu

contexto social e político específico, que espelhava os acontecimentos revolucionários ocorridos na antiga União Soviética. Aqui, foram feitas análises sobre os seus primeiros filmes como *Os Mistérios de uma Barbearia*, *Um Homem é um Homem* e *A Ópera dos Três Vinténs*, fase de reconhecimento e experimentações e de embate com a grande indústria do cinema-mercadoria. Assim como foram analisados os filmes operários mais avançados, no sentido da retomada política, que produziu, a exemplo de *Kuhle Wampe* e *Como Mora o Trabalhador*, que teve sua análise aprofundada.

Nesta última obra, foram analisados os elementos de categorias estéticas adotadas por Brecht, ainda no teatro. Nessa relação de passagem entre o teatro e o cinema, foram adotados os recursos do efeito de estranhamento (distanciamento), do *gestus*, da dialética marxista, dentre outros elementos do teatro épico, no texto, no cenário, nas cenas de rupturas, na montagem e na atuação. *Como Mora o Trabalhador* possui grande parte do conteúdo político e social analisado nesta pesquisa. O filme, enquanto trabalho artístico coletivo, revela sua significação histórica e caracteriza esta importante fase do autor – a de Brecht no cinema operário alemão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge, 1985.

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2002.

ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx. (disponível em <<https://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm>>. Acesso em: 21/12/2008).

AUMONT, J. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2007.

BÄR, Gerald. “Amanhã o filmezinho está pronto”: O Jovem Brecht e o Cinema. 2009.p. 16-17.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Jean-Loup Rivière (org.). Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Crítica e Verdade*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin: A cena cômica na República de Weimar*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina.

BAZIN, André. *Charlie Chapli.*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

_____. *O autor como produtor*. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1]

_____. *Experiência e pobreza*. In: Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986. p.195-8.

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENTES, Ivana. *Ecos do Cinema - de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BOLLE, Willi. *A linguagem gestual no teatro de Brecht*. São Paulo: F.F.L.C.H., 1976.

_____. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. 2. ed., São Paulo: Edusp, 2000.

BORNHEIM, Gerd. Brecht. *A Estética do Teatro*. São Paulo, SP. Editora Graal, 1992.

BOYM, SVETLANA. *Estrangement as a lifestyle: Chklóvskii and Brodsky*. Duke University Press, 1996.

BRADY, Martin. *Brecht and Film*. The Cambridge Companion to Brecht. Eds. Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 297-317. Print.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Diários de Brecht*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. *Diário de Trabalho*, volume I: 1938-1941 /Bertolt Brecht. Organização de Werner Hecht. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro Dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Écrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche, 1972 - 79.

_____. *Sur le cinéma*. Paris: Ed. L'Arche, 1970, p. 180.

CÂNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, 2011.

CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao Teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CESARINO, Flávia. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski, M. A. Pereira, R. G. Zilberman, A. C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

CORNELSEN, E. *Considerações sobre o “O autor como produtor”*. Revista literatura e autoritarismo - dossiê Walter Benjamin e a literatura brasileira. São Paulo, dossiê no5, Nov. 2010. Disponível em:<<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/sumario.php>. Acesso em 01 de junho de 2013>.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra; Graal, 1996.

CRUZ, Luiz Gustavo Françoso Pereira. *Dogville, de Lars Von Trier e a utilização da obra de Brecht como modelo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo.

CURTI, Ilma E. de A. S. *Cinema de interrogação e distanciamento*. In: BADER, Wolfgang (org.) *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 121

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECKHARDT, Juliane. *Das epische Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. Print.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Memória Imorais: uma autobiografia*. Tradução de Carlos Eugnio Marcondes de Mora. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

EISNER, Lotte H. *L'écran dmoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris: André Bonne 1958.

ESSLIN, Martin. *Brecht, Bertolt (1898-1956). European Writers: The Twentieth Century*. Ed. Stadel, George. Vol. 11. New York: Charles Scribner's Sons, 1983. 2089-111. Print.

_____. *Brecht, a Choice of Evils*. London; New York: Methuen, 1984. Print.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht; Sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FALCON, Francisco Calazans e MOURA, Gerson. *A formação do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Campus, 1981.

FERRERO, Angel. *BERTOLT BRECHT: En el mercado donde se compran las mentiras*. Revista de Crítica Literária Marxista. Volume 2. Disponível em:

< <http://www.fim.org.es/media/1/1204.pdf> >

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Identificação e Kátharsis no teatro épico de Brecht. In: Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 141-154.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

GARDIES, André. *Approche du récit filmique*. Paris: Albatros, 1980.

GAUDREAU, André & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

GOENDER, Jacob. *O Nascimento do Materialismo Histórico* (estudo introdutório sobre a Ideologia Alemã). in: Marx, K. e ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. PXXIII.

GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa. Livros Horizonte LDA, 1981.

HARROP, Jonh e EPSTEIN, Sabin. *Acting with Style* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1982).

HEATH, S. *From Brecht to Film: theses, problems*. Screen 16, 4. 1975/76.

HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3o Reich*. Campinas-SP, Ensaio, 1993.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

JOVANOVIC, Nenad. *Brechtian cinemas: montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. Albany: State University of New York Press, 2011.

KELLNER, Douglas. *Brecht's Marxists Aesthetic: The Korsch Connection*, in Weber, B. and Heinen, H. (eds.), *Bertold Brecht: Political Theory and Literary Practice* (Manchester, 1980), p. 29-42.

KIRN, Gal. *Kuhle Wampe - Política de Montagem, Desmontagem da Política?*, Film-Philosophy 11/1, 2007, 33-48.

KONDER, Leandro. *A Poesia de Brecht e a História*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1996.

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro. *Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo.

LENIN, V.I. *O Imperialismo, fase superior do capitalismo*. (Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1916/imperialismo/cap7.htm>>. Acesso em: 05/12/2004)

MACHADO, Arlindo. *O nascimento do narrador*. In: *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. 4ed. Campinas, SP: Papyrus, 1997. pp. 138-147.

MACHADO, Irene. *Cem anos de estranhamento*. Revista Significação, ano 39, nº38, 2012.

MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. Wallflower Press, Londo & New York, 2009.

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro, Peter Handke, Wim Wenders, arquivos e paisagens*. 2015. Tese (doutorado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação. Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MARX, Karl. *O Capital*. Tradução e condensação de Gabriel Deville, Bauru, SP: EDIPRO, 2013.

MAURO, Fédéric. *História Econômica Mundial 1790 - 1970*. Zahar Editores, 2a ed. Rio de Janeiro. 1976.

PASTA, Jr. J. A. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.

PATTERSON, Michael. *Piscator's Theatre: The Documentation of Reality. The Revolution in German Theatre: 1900-1938*. Boston, Routledge, 1981, pp. 113-148.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos*. ED. Perspectiva, São Paulo 2005.

_____. *Dicionário de Teatro*. ED. Perspectiva, São Paulo, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Uma introdução ao teatro dialético*. Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1981.

_____. *Vianninha: Teatro, Televisão, Política*. Brasiliense (org). 1983.

_____. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968.

RAMOS, Alcides Freire. *Bertolt Brecht e o Cinema Alemão dos anos 1920*. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. vol. 8, ano 08, nº 1. jan/fev/mar/ 2011.

REDONDO, Tércio. *O tema do sacrifício na obra de Bertold Brecht*. (Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/06/1302703-o-tema-do-sacrificio-na-obra-de-bertolt-brecht.shtml> >. Acesso em:30/06/2013).

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 1981.

_____. *O Século do Cinema*. Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROPARS - WUILLEUMIER, Marie-Claire. Narration et signification. In: BELLOUR, R. (Org.). *Le cinéma américain*. Paris: Flammarion, 1980. Lançado inicialmente em *Pétique*, n.12, 1972.

ROUBINE, Jean-Jacques. *INTRODUÇÃO ÀS GRANDES TEORIAS DO TEATRO*. ED. JORGE ZAHAR, RIO DE JANEIRO, 2003.

SAÉNZ, Miguel. “*La bíblia, lo livro que más influenció Bertold Brecht*”. Disponível em: <<http://cristianos.com/la-biblia-el-libro-que-mas-influyo-a-bertolt-brecht/>> Brecht afirma isto em uma entrevista dada a um jornalista, no ano de 1928, citada por Shummacher, p. 559.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

SARAIVA, Leandro. *Montagem Soviética*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Ed. Papirus, Campinas, 2011.

SOARES, Marcos Antônio. *Entre sombras e flores: continuidades e rupturas na educação estética de devotos-artistas de Santos Reis*. Goiânia. Tese de Doutorado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2010.

THOMSON, P. & Sacks, Glendyr. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge, 1994.

TROTSKY, Leon. *Cultura e Arte Proletárias*. (Disponível em: <<http://orientacaomarxista.blogspot.com.br/2010/07/cultura-e-arte-proletarias-leon-trotsky.html>> Acesso em: 05/07/2010).

VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho de três (10/4/23)*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983a. p.252-259.

WALSH, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Ed. Keith M. Griffiths. BFI Publishing, 1981. Print.

WOLLEN, Peter. *Manet: Modernism and Avant-Garde*. Screen 21.2 (1980): 15-26. Print.

WRIGHT, Elizabeth. *Post Modern Brecht*. Trad. Tarsila Battistella. New York: Routledge, 1989.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Ed. Paz e Terra, 3ed. São Paulo, 2005.

_____. *Sétima arte - Um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva / Secretaria de Estado da Cultura, 1978.

WILLETT, J. *O teatro de Brecht*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

FILMES ANALISADOS

A Ópera dos Três Vinténs (Alemanha, 1931)

Como Mora o Trabalhador (Alemanha, 1930)

Kuhle Wampe (Alemanha, 1932)

Os Carrascos Também Morrem (EUA, 1943)

Os Mistérios de uma Barbearia (Alemanha, 1923)

Um homem é um homem (Alemanha, 1931)

Dogville (Holanda/Dinamarca/Reino

Unido/França/Finlândia/Suécia/Alemanha/Itália/Noruega 2003)

Baal (Alemanha, 1969)