

Brecht: o teatro e o cinema / *Brecht: theatre and cinema*

*Sônia Campaner Miguel Ferrari**

*Rita Alves Miranda**

RESUMO

Neste artigo apresentamos as reflexões de Brecht sobre o teatro épico e pedagógico e alguns experimentos seus no cinema. Tais reflexões referem-se à importância do teatro como lugar de aprendizado para Brecht e ao lado disso, como o cinema pode ou não ser propício para a educação do público. Recorremos às reflexões de Benjamin sobre o cinema com o objetivo de traçar um paralelo entre suas concepções e a de Brecht sobre o aprendizado proporcionado pelo cinema. Num segundo momento apresentamos os argumentos de Brecht para retornar ao teatro e de que modo suas ideias e práticas vão influenciar tanto o cinema quanto o teatro, sendo muitas vezes difícil perceber sua influência, assim como a sua forma de atuar nas distintas artes.

PALAVRAS-CHAVE: Bertolt Brecht; Walter Benjamin; peças de aprendizagem; teatro épico; Nouvelle Vague.

ABSTRACT

In this article we present Brecht's reflections on the epic and pedagogical theater and some of his experiments in cinema. Such reflections refer to the importance of theater as a place of learning for Brecht and alongside that, how cinema may or may not be conducive to public education. We used Benjamin's reflections on cinema in order to draw a parallel between his conceptions and Brecht's on the learning provided by cinema. Secondly, we present Brecht's arguments for returning to the theater and how his ideas and practices will influence both the cinema and the theater, and it is often difficult to perceive his influence, as well as his way of acting in the different arts.

KEY WORDS: Bertolt Brecht; Walter Benjamin; learning play; epic theater; New Wave Cinema.

RÉSUMÉ

* Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil, soniacamp@pucsp.br

* Doutora pelo Centro de Estudos de Teatro (CET), na Faculdade de Letras (FLUL) da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, ritoca816@gmail.com

Dans cet article, nous présentons les réflexions de Brecht sur le théâtre épique et pédagogique et certaines de ses expériences cinématographiques. De telles réflexions se réfèrent à l'importance du théâtre en tant que lieu d'apprentissage pour Brecht et à côté de cela, comment le cinéma peut ou non être propice à l'éducation publique. Nous avons utilisé les réflexions de Benjamin sur le cinéma afin de faire un parallèle entre ses conceptions et celles de Brecht sur l'apprentissage apporté par le cinéma. Deuxièmement, nous présentons les arguments de Brecht pour revenir au théâtre et comment ses idées et pratiques influenceront à la fois le cinéma et le théâtre produit, et il est souvent difficile de percevoir son influence, ainsi que sa façon d'agir dans les différents arts.

MOTS-CLÉS: Bertolt Brecht; Walter Benjamin; pièces d'apprentissage; théâtre épique; La Nouvelle Vague.

Introdução

Até hoje as circunstâncias favoráveis a um teatro épico e pedagógico só existiram em poucos lugares e não por muito tempo. Em Berlim, o fascismo impediu energicamente o desenvolvimento de tal teatro. Além de um determinado padrão técnico, ele pressupõe um poderoso movimento na vida social que tenha interesse na livre discussão das questões vitais em vista de sua solução e que possa defendê-lo de toda tendência oposta (BRECHT *apud* GATTI, 2011, p.76).

A afirmação de Brecht acima contém a constatação de que o aprendizado pelo teatro não ocorre com um público passivo, e sem que haja uma certa vivacidade da vida política. Nosso intuito ao discutir a relação de Brecht com o cinema é o de verificar se a técnica cinematográfica produz uma relação favorável para tanto, ou se a relação que ela estabelece com o público, sendo por natureza mediada, dificulta o efeito pretendido por Brecht.

Foram feitas algumas adaptações para o cinema da obra de Brecht, como a *Ópera dos três vinténs*, *Kuhle Wampe*, *Os carrascos também morrem*, e algumas técnicas brechtianas foram apropriadas pelo cinema novo francês. As nossas leituras da obra de Brecht e de suas técnicas baseiam-se em alguns textos seus, na recepção que faz delas Walter Benjamin, que enfatiza principalmente o efeito de distanciamento e na interpretação que Godard e Gorin fazem das indicações de Brecht que constam do texto *Notas sobre Mahagonny* para o filme *Tout va bien*, de 1972.

Benjamin e Brecht: o teatro épico, as técnicas e a arte

O teatro de Brecht é um teatro experimental, que não tinha a pretensão de apresentar uma forma definitiva através da qual o aprendizado pudesse ser feito. Brecht não considerava o teatro como um espetáculo, mas como uma atividade através da qual processos de pensamento pudessem ser despertados. Para Brecht “a peça de aprendizagem ensina quando nela se atua”³³ (Brecht apud Gatti, 2011, p. 72), o que indica uma desconfiança de Brecht tanto em relação à possibilidade de aprendizado através da sugestão de uma mensagem determinada pela peça³⁴ quanto também à possibilidade de aprendizado pelo cinema³⁵.

De acordo com Benjamin o cinema propicia um aprendizado, ou melhor dizendo um exercício que se traduz em um aprendizado. A ideia de um exercício e de um aprendizado podem ter surgido das conversas de Benjamin com Brecht durante os anos em que mantiveram relações intelectuais e de amizade. Porém será necessário diferenciarmos as duas concepções. A contribuição decisiva de Benjamin à questão da experiência e da absorção pelo homem moderno das características dessa nova época foi dada no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Um texto que recebeu pelo menos três versões, todas elas muito instigantes e que trazem inúmeras contribuições para o pensamento estético e sobre a arte dos dias de hoje. Nesse texto Benjamin afirma:

³³ Podemos identificar o caráter didático em todas as obras do autor, e também em sua poética, conforme ele mesmo afirma em vários momentos de seus textos teóricos, mas são comumente classificadas como “didáticas” as peças: *A peça didática de Baden-Baden sobre o Acordo* (1929), *O Voo sobre o Oceano – peça didática radiofônica para rapazes e moças* (1928/1929), *Aquele que diz sim e Aquele que diz não – óperas escolares* (1929/1930), *A medida* (1930), *A exceção e a Regra – peça didática* (1930), *Os Horácios e os Curiácios – peça escolar* (1934) – essas duas últimas voltadas para o público infantil – e os fragmentos *Decadência do egoísta Johann Fatzer* e *O Malvado Baal, o Associal*. Encenavam as peças atores amadores, estudantes e operários. Para Brecht suas peças de aprendizagem tinham por objetivo “um exercício artístico coletivo, (...)escrita para o autoconhecimento dos autores e daqueles que dela participam” (BRECHT apud GATTI, 2011, p. 72) e tinham o propósito de transformar os envolvidos em pessoas capazes de pensar de forma histórica e dialética. Acrescentemos que não está no escopo deste texto a discussão feita por Brecht sobre a sua proposta pedagógica e o entendimento que na época se teve sobre o conceito. Brecht ao desenvolver em seu texto *Teatro de diversão ou teatro pedagógico* o conceito de teatro pedagógico como teatro épico indica algumas características que definem esse teatro: é um teatro que introduz inovações técnicas e artísticas, o que faz com que o teatro comece a narrar; é um teatro no qual o espectador não se identifica com as personagens e no qual a representação submete os temas e ocorrências a um processo de distanciamento. (cf. BRECHT, 1967, pp. 94-96; 1993, 30-33)

³⁴ E é também um argumento contra a crítica de Rancière a Brecht em O espectador emancipado.

³⁵ Hipótese benjaminiana que podemos afirmar como uma inspiração de Benjamin a partir do conhecimento que tem das hipóteses brechtianas. Diz Benjamin a respeito dos textos de Brecht: “têm um significado bastante especial, pois estes escritos são os primeiros em favor dos quais eu intervenho, sem reservas, enquanto crítico, porque uma parte do meu desenvolvimento nos últimos anos deu-se na relação com eles, e porque eles lançam um olhar mais nítido do que os outros nas relações espirituais sob as quais, neste país, tanto o trabalho das pessoas quanto o meu se consuma” (BENJAMIN, 1978, pp. 534-5).

A arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes (tarefas) sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. (1980, p. 466; 1985, p. 194)³⁶.

A arte moderna é recebida pela massa de modo coletivo e distraído e essas duas formas de recepção realizam uma tarefa que é necessária para a humanidade: promovem o aprendizado do sentido do hábito e da utilidade, do mesmo modo que a arquitetura o fez em sua existência ao oferecer os edifícios para a recepção pelo uso – hábito e utilidade – e pela percepção – contemplação, ótica. O modo de recepção da arte pela massa impõe-se ao indivíduo moderno, para Benjamin, de modo que para ele não há escolha. É uma condição dada pela presença das massas, pelo crescimento das cidades e desenvolvimento das técnicas de reprodução. Sugere por isso que a relação do indivíduo com a arte não passa pela reflexão. É necessário encontrar nessa condição, na condição dada pela recepção coletiva e distraída, uma forma de extrair um conhecimento.

O cinema com sua sequência ininterrupta de quadros por segundo inicia o espectador numa forma de percepção na qual a “dominante tátil prevalece no (...) universo da ótica” (BENJAMIN, 1980: 466; 1985:194). Por mais que se insista sobre a predominância do estímulo visual, nas análises da sociedade moderna, principalmente naquelas que intentam promover as atividades reflexivas, Benjamin insiste que o estímulo visual está dominado pelo tátil, isto é, ele permite a sua desestruturação. O cinema vai conduzir esse aprendizado pois: a) O cinema permite desestruturar esse prevaricamento, não em função da visão, mas em função de uma compreensão diferenciada dos fenômenos da percepção; b) O cinema permite a percepção das tensões do nosso tempo ao mostrar que a dominante tátil prevalece sobre o universo da ótica. Para Benjamin o cinema torna possível o aprendizado de como os meios de comunicação e produção de imagens atuam sobre nosso aparelho perceptivo³⁷.

Para Brecht as transformações sociais por que passou a sociedade levam o teatro a assumir outra função: as peças devem ter caráter político e sua apresentação deve ser de tal modo que o público tenha uma atitude política diante do que vê. O palco transformou-

³⁶ “so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste nur da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig in Film” (BENJAMIN, 1980, p. 466).

³⁷ Estes comentários foram publicados em artigo do autor Cinema, Architecture and conditions of artistic experience in Big Cities, que se encontra publicado na revista eletrônica AM Journal of Art and Media Studies, in <https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/362/pdf>

se numa tribuna (BENJAMIN, 1980, 519; 1985, 78); a encenação das peças é organizada com o objetivo de fazer com que o teatro desempenhe seu novo papel, e para tanto são usadas as técnicas do cinema e do rádio – fragmentando o espetáculo – e devem ser colocadas da maneira mais clara possível as condições em que o homem vive como condições históricas. Para a formulação da sua teoria do teatro épico Brecht desenvolve alguns conceitos que discutiremos a seguir: 1) o efeito de distanciamento, técnica de representação que “impede a plateia de identificar-se com os personagens” (BRECHT, 1967, p. 104); 2) a interrupção que torna o gesto um instrumento de diferenciação das situações. A interrupção é feita através da música ou da apresentação de títulos escritos no decorrer da peça (BENJAMIN, 1980, p. 515); 3) o uso do processo da montagem; 4) a exigência de uma nova postura por parte do público.

Desses, o conceito de distanciamento é o mais citado e era para Benjamin o mais importante e que definia o seu teatro épico. Através da técnica do distanciamento Brecht eliminou a catarse aristotélica (BENJAMIN, 1980, p. 535): o ator não se transforma no personagem, mas permanece sendo um ator que representa um personagem e que “expressa a consciência de estar sendo observado” (BRECHT, 1967, p. 105), o que lhe permite sair desse papel quando quiser, e se colocar numa determinada posição frente à situação e ao personagem representado. O objetivo dessa técnica é levar o espectador a não encarar o que está sendo representado como algo natural: o distanciamento coloca o ator e o público numa posição que possibilita a crítica. O efeito de estranhamento é essencial, pois não se costuma colocar sob exame aquilo que é considerado natural. O efeito de distanciamento – efeito-D (*Verfremdungseffekt* em alemão – *V-Effekt*) – é “diariamente oposto à técnica de empatia” (BRECHT, 1967, p. 161). Sua finalidade é distanciar o *Gestus* social que é inerente a todos os acontecimentos” (BRECHT, 1967, p. 165)³⁸. O distanciamento impede a compenetração e provoca o “assombro” (*das Staunen*) (BENJAMIN, 1980, p. 535). Intrigar-se é a condição necessária para, distanciando-se do fenômeno, poder conhecê-lo e dominá-lo.

Para produzir o distanciamento Brecht interrompe o fluxo da narrativa apresentada de modo a que a narrativa possa ser percebida como fragmentária, e a continuidade como produto de uma construção. O habitante das grandes cidades vive a interrupção diariamente através dos choques diários nas ruas e nos locais de trabalho, mas concebe a vida como um fluxo ininterrupto de tempo, que flui “naturalmente”. Brecht quer mostrar

³⁸ “Gestus social significa: a expressão, mímica e de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época.”

que esse tempo é fragmentado e construído. A interrupção é o cerne da dialética de Brecht; interromper para ele significa abrir a possibilidade de transformar. A percepção da vida como ideologia, e não como natureza, permitirá à classe operária compreender onde se insere a possibilidade de transformação da sociedade. Nesse sentido o teatro é dialético e político.

A interrupção é outro aspecto importante da obra de Brecht na medida em que é através dela, por meio dos vários artifícios usados para produzi-la, que se dá o desnudamento das circunstâncias sociais de seus revestimentos éticos, jurídicos, ideológicos. Para o teatro épico, representar situações não significa reproduzi-las, e sim, descobri-las. O teatro para Brecht é didático, é um instrumento para o conhecimento, mas também para a ação. A diversão é uma função que está em segundo lugar, apesar de não ter sido desconsiderada, pois é possível aprender com prazer (BRECHT, 1967, p.99). É com base nessa concepção de que é preciso transmitir um ensinamento através do teatro, e que esse ensinamento pode ser prazeroso e divertido que Brecht introduz novos elementos na estrutura do teatro. Para transmitir um ensinamento, o teatro não pode levar o público a compenetrar-se com a vida de um herói, não pode levá-los a simplesmente identificarem-se com a situação, mas deve levá-los a um distanciamento de personagens e situações para que possam julgar o acontecimento que lhes é apresentado. As técnicas de interrupção usadas pelo teatro brechtiano são as mesmas do cinema e do rádio (BENJAMIN, 1980, p. 524)³⁹. A fragmentação do espetáculo permite ao espectador que entre em qualquer instante na sala. A apresentação de músicas no meio da representação do texto e a introdução de títulos escritos no meio da peça, ou mesmo a interrupção pura e simples são os meios de que Brecht dispõe para fragmentar o espetáculo. A interrupção é um elemento da vida cotidiana dos cidadãos comuns e que é transportado para o teatro. Ela “é um dos instrumentos de forma fundamentais” (BENJAMIN, 1980, p. 536); através dela o espectador é levado a um estado de estranhamento em relação à situação apresentada. Interromper é citar. No teatro épico os gestos são citados. Eles são o “seu material, e a aplicação adequada desse material a sua tarefa” (BENJAMIN, 1980, 521; 1994, 80). A construção de um personagem pelo ator se compõe de gestos citáveis, gestos que ele encontra na realidade atual (BENJAMIN, 1980, p.1381). A vantagem de se usar

³⁹ É necessário frisar aqui que Benjamin se refere ao teatro de Brecht como um teatro destinado ao público. Suas reflexões sobre o teatro épico são também um modo de refletir sobre as condições nas quais a obra de arte é recebida pelo público moderno: essa recepção é sempre em massa. Brecht pensa num coletivo que se forma por meio do pensamento produzido pela peça, enquanto que Benjamin analisa as condições nas quais a arte é recebida na modernidade: pela multidão.

o gesto está no fato de que, “em primeiro lugar, ele só é falsificável até certo ponto...; em segundo lugar, tem um começo e um final definíveis, à diferença das ações e empreendimentos das pessoas” (BENJAMIN, 1980, p. 1381)⁴⁰. Podemos dizer que o gesto é a menor partícula que compõe as ações dos indivíduos que pode ser isolada do conjunto que Benjamin chama de “fluxo vivo”.

O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como a cópia de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética na interrupção. Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto (BENJAMIN, 1980, p. 530; 1994, pp. 88-89)⁴¹.

Para Brecht e Benjamin a dialética tem uma função ‘pedagógica’, e para ambos se trata, nesse trabalho pedagógico, de definir a função da dialética como desmistificadora da história. O homem não pode mais acreditar que está sendo subjugado por forças históricas invisíveis que o arrastam para um fim irremediável.

Brecht e o cinema: as experiências do cinema novo

As técnicas brechtianas foram utilizadas na produção de filmes, como de Fritz Lang⁴² em 1952 (COOK, 1985, p.124-5), Godard⁴³, Lindsay Anderson COOK, 1985, p.148), Joseph Losey⁴⁴. Artigos críticos sobre o cinema de Samuel Fuller invocam Brecht e Eisenstein por conta da crítica aos valores tradicionais americanos em seus filmes (COOK, 1985, p. 171). Douglas Sirk interessava-se pelo teatro político de Brecht, e utiliza técnicas variadas para evitar a catarse em alguns de seus filmes. Brecht tem sido considerado uma fonte para os que produzem o que tem sido chamado de contra-cinema⁴⁵,

⁴⁰ cf. também GS II, 521; OEI, 80; ET1.

⁴¹ Não poderemos desenvolver aqui este tema. Brevemente, podemos dizer que trata-se da concepção particular de dialética de Benjamin, que considera cada elemento como uma mônada capaz de revelar as características gerais de uma época.

⁴² Lang procurou usar a narrativa fragmentada e o uso de músicas para quebrar a linearidade da narrativa em *Rancho Notorious* (*O diabo feito mulher*, em português), de 1952. Lang ainda colaborou com Brecht na produção de *Hangmen also die*, em 1943 (COOK, 1985:125)

⁴³ Godard usa diversas técnicas de fragmentação como a utilização de quadros para quebrar a narrativa e permitir ao espectador o distanciamento crítico; usa também a justaposição de textos escritos com imagens.(COOK, 1985:135, 194). O filme *Tout va bien* foi considerado um “experimento brechtiano”.

⁴⁴ Losey colaborou com Brecht na produção teatral de *Galileu Galilei* em 1947. Foi influenciado pela teoria de Brecht e Piscator. (COOK, 1985: 152)

⁴⁵ São identificados como contra-cinema os filmes de Godard, Marie Straub e Danièle Huillet.

definido como a prática fílmica que desafia o cinema oficial, seja na forma ou no conteúdo. A influência de Brecht está na proposição de uma atitude distanciada e crítica na qual o espectador é colocado. Não podem faltar ainda nesta lista Rainer Werner Fassbinder e Lars von Trier.

Como afirmamos, Brecht considerava importante o uso da tecnologia moderna no teatro; ele trabalhou em colaboração com Fritz Lang, e produziu uma versão cinematográfica das peças *Um homem é um homem* (1931) e *Kuhle Wampe* (1932); sua *Ópera dos três vinténs* foi também adaptada (1931) por G.W.Pabst ao cinema⁴⁶ sem a autorização de Brecht. Consta que Brecht não gostou dos resultados do filme feito com Lang. Em 1932 foi realizado o filme *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?) com roteiro de Brecht e Ernst Ottwealt, e sob a direção de Slatan Dudow, que desde 1929 colaborava com Brecht no desenvolvimento de sua teoria do teatro. As incursões de Brecht no cinema revelam a sua preocupação com a função da arte e com o modo como a arte pode chegar ao público e levar esse público a refletir sobre o que lhe é transmitido. É possível que o cinema seja uma forma eficaz de despertar esse público? O filme *Tout va bien* (1972), dirigido por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin foi segundo os diretores realizado seguindo os conceitos brechtianos apresentados pelo teatrólogo em *Notas sobre Mahagonny*.

A revista *Cahiers du Cinéma*⁴⁷ apresenta no volume especial de Maio-Junho de 1972 a discussão de dois filmes relacionados ao tema da luta de classes: *Coup pour coup* (dirigido por Marin Karmitz, 1972) e *Tout va bien* (dirigido por Godard e Gorin, 1972). Na revista o diálogo entre os dois filmes visa estabelecê-los como exemplos de práticas cinematográficas, procurando ultrapassar a problemática do filme “progressista” ou “engajado”. A análise dos dois filmes é feita do ponto de vista de sua produção estética, já que ambos abordam a mesma problemática: as lutas revolucionárias do proletariado francês nesse período. Vamos enfatizar as análises e afirmações relativas ao filme *Tout va bien* pelo fato de que a chave para sua interpretação e da compreensão do modo como foi pensado e produzido encontra-se, segundo afirmação dos seus criadores, Godard e Gorin, no prefácio da peça *Mahagonny*, de Brecht (CC, 22), e procurar responder se o uso dos conceitos brechtianos no cinema poderia promover o aprendizado esperado por

⁴⁶ Brecht apresenta uma nova visão do roteiro que é rejeitada. A empresa insiste em seus direitos e permite que Pabst comece a filmar com base em seu próprio script. Trata-se do “Dreigroschenprozess” (LELLIS, 1982, p. 11-12)

⁴⁷ Referida daqui em diante por CC.

Brecht em seu teatro didático, ou se o aprendizado possível no cinema é aquele visto em sua afirmação da função do cinema.

O filme *Tout va bien*

Seria a realização do filme *Tout va bien* a tentativa de o cinema, a partir da teoria do teatro épico, superar a intensa massificação promovida pelos meios de comunicação, mas principalmente pelos modos de vida criados pelo capitalismo monopolista e produtor de mercadorias? A vida nos centros urbanos havia se tornado nesse momento (anos 1970) numa intensa concentração de pessoas nas cidades que buscavam encontrar meios de subsistência e satisfação de suas necessidades e desejos no modo de vida enformado pelo modo de produção capitalista que, sabemos, cria seus próprios modos de reprodução.

Naquele momento a proposta de Godard, assim como o filme de Marin, *Coup pour coup*, colocou em evidência o embate entre os interesses do capital e o dos trabalhadores e se propôs pôr em xeque o modo de pensar que justificava o sistema. Quase meio século transcorreu e continuamos a nos perguntar sobre a função das produções artísticas, pendulando entre a teoria da morte da arte e sua total ineficácia, e a tentativa de encontrar seu valor intrínseco.

Algumas das características do filme *Tout va bien* resultam, como dissemos, da adoção pelos diretores do filme das características do teatro épico apresentadas por Brecht num esquema em *Notas sobre Mahagonny* (BRECHT, 1967, p.59). Segue o esquema apresentado por Brecht:

A forma dramática do teatro

É ação
Faz participar o espectador na ação
Consome-lhe a atividades
Desperta-lhe sentimentos
Vivência
O espectador é jogado dentro de alguma coisa
Sugestão
Os sentimentos são conservados tais como são
O espectador está no interior da ação, participa
Supõe-se que o homem é algo conhecido
O homem imutável

Interesse apaixonado pelo desenlace

Uma cena em função da outra
Progressão

Desenvolvimento linear
Evolução contínua
O homem como um dado fixo
O pensamento determina o ser
Sentimento

A forma épica do teatro

É narração
Faz do espectador um observador – mas
Desperta-lhe a consciência crítica
Exige-lhe decisões
Visão do mundo
O espectador é colocado diante de alguma coisa
Argumento
Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência
O espectador está de frente, analisa

O homem é objeto de uma análise
O homem se transforma e pode se transformar
Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação
Cada cena por si
Construção articulada
Desenvolvimento retilíneo
Saltos
O homem como uma realidade em processo
O ser social determina o pensamento
Razão

O artigo da revista Cahiers du Cinéma compara *Tout va bien* com *Coup pour coup*, de maneira a considerar, a partir do esquema citado, o filme *Tout va bien* como “épico”, e *Coup pour coup* como “dramático”. Os dois filmes partem de um mesmo fenômeno, considerado ofensivo com relação à burguesia: greves selvagens com o sequestro dos patrões. Partem também de uma mesma ideologia: o espontaneísmo. Uma primeira diferença é a de que a equipe de *Coup pour coup* afirma que o filme ilustra as teses da causa do povo, enquanto que Godard e Gorin falam em seu próprio nome, na posição de quem vê essa causa à distância. Uma segunda diferença é a de que em *Coup pour coup* é o proletariado em greve que fala, o que revela uma “vontade de produzir efeitos de reconhecimento” (CC, p.18) que marca o discurso da equipe sobre o filme. Em *Tout va bien*, há em primeiro lugar a preocupação com o trabalho dos atores. Porque foram escolhidos dois atores vistos como estrelas – Jane Fonda e Ives Montand - era necessário “colocá-los na mesma posição que nós” (CC, p.18), diz Godard. Esse é um trabalho importante que significa fazer com que o público perceba que o que está sendo apresentado é ficção, e por outro impede a identificação. Em segundo lugar, a preocupação em não contar uma história linear, resultado da reflexão sobre o efeito da

sequência de imagens ininterruptas própria do cinema. Uma terceira diferença está em que *Coup pour coup* opõe duas classes antagônicas – burguesia e proletariado – e apela para o sentimento do público, levando-o a identificar-se com a classe que é posta como heroína, e que permanece distante da influência da burguesia. *Tout va bien* propõe uma análise do revisionismo e da penetração da ideologia burguesa na classe operária que não pode ser compreendida se se esquece do papel da pequena burguesia nas relações de produção. Por fim, em *Tout va bien* os figurantes interpelam diretamente os espectadores expondo as contradições inerentes à situação representada, e colocando no ar perguntas como: de que lado eu estou?

Algumas considerações

Podemos pensar se tais características bastam para fazer de um filme uma peça teatral épica nos moldes pensados por Brecht. Sabemos que Brecht não gostou dos resultados dos filmes feitos com Lang e que denunciou o uso de seu texto sem sua permissão em ópera dos três vinténs. Em *Bertolt Brecht. Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*, George Lellis explora as relações entre o cinema da década de 1960 e a teoria de Brecht. Além de indicar os aspectos do teatro brechtiano que inspiraram a produção dos filmes aqui citados, o autor traz a problemática exposta por Brecht em *The three penny Lawsuit*, em que Brecht expõe suas motivações para mover uma ação judicial contra o estúdio em defesa de seus direitos autorais. Nesse texto Brecht vê o cinema como produto de luxo que usa a presença da arte apenas para vender-se. É necessário para ele um novo conceito de arte e não simplesmente levar a arte ao cinema (LELLIS, 1982, p.12). Para Brecht o cinema é mercadoria, o que faz com que o cinema tenha certas características que são influenciadas por essa forma-mercadoria. Essa influência nota-se principalmente nas afirmações acima.

Benjamin já havia apresentado essa discussão em seu texto sobre o cinema, no qual além desse novo conceito de arte ele afirma a nova função da arte. Porém para Benjamin a forma-mercadoria não faz desaparecer as características sensíveis e perceptíveis das coisas.

Para Brecht o filme deve provocar a ação da audiência e não interiorização, assim como isso é esperado do teatro. Essa mudança externa pode até mesmo provocar uma mudança interna. Tais reflexões resultam como veremos a seguir na reafirmação do teatro como o meio artístico para levar o público a uma discussão sobre sua própria condição.

Brecht: do teatro para o cinema, novamente para o teatro

Nas palavras do diretor de teatro Peter Brook: “Quem se interessar seriamente pelo teatro nunca poderá ignorar Brecht. Ele é a figura-chave do nosso tempo; e tudo o que se faz atualmente no teatro teve início nas suas ideias e no seu trabalho – ou a eles regressa, em determinados momentos.” (BROOK, 2011, p.104) Quando Brook fez esta afirmação é verdade que o teatro ocupava um lugar diverso ao de hoje. No entanto, acredita-se que esta colocação não deixou de ser atual e, por isso, pretende-se explorá-la neste artigo, tentando identificar na dimensão das palavras de Brook, uma possível relação com a passagem de Bertolt Brecht pelo cinema.

Atento, interessado e defensor da Era Científica, Brecht esteve sempre engajado em procurar novas formas. Portanto, ao aproximar-se do cinema estava empreendendo mais uma de suas tentativas – o que reforça a potência e dimensão de sua pesquisa prática e teórica. Seu comprometimento com a mudança da realidade fez com que não medisse esforços para despertar o interesse do espectador e convocá-lo a tomar partido de aspectos dessa realidade através de uma representação e ressignificação destes aspectos pela arte. Logo, tomando-se parte do que viria a representar a obra de Brecht dentro da história do teatro, tal empenho em mudar a realidade, talvez tenha sido o seu maior acerto e maior erro – dialético a seu modo, sempre em busca de descobertas e contradições:

Meu argumento é que, para Brecht, a dialética – o *Grosse Methode* (Grande Método) – se define e constitui na procura e na descoberta de contradições. Talvez possamos mesmo dizer: pela construção de contradições – visto que é um processo de reordenação necessário para se entender o método dialético em Brecht: na qualidade de reestruturação de justaposições, dissonâncias, *Trennungen*, distâncias de todas as espécies, em termos de contradição enquanto tal. (JAMESON, 2013, p.116)

O cinema prometia revolucionar a abordagem do Teatro Épico, não só em termos de alcance de público, como também em formas. Segundo Marcos Soares na seção “Visões de Brecht” que compõe a coleção de DVDs *Brecht no cinema* (2010), Brecht viu no cinema a possibilidade de experimentar outros níveis do que propunha no teatro. Ele considerava a forma do cinema rica devido aos dispositivos tecnológicos disponíveis. Com todos os focos narrativos que permitiriam o desenvolvimento do distanciamento, os cortes que elevariam a outro nível as interrupções, o cinema despertava muito interesse

em Brecht, que chegou a presenciar alguns feitos a seu ver marcantes nesse sentido, como os filmes de Eisenstein e Charles Chaplin.

Sobre a breve aproximação que ele mesmo teve com o cinema, chama a atenção, o fato de que, o motivo que aproximou Brecht da linguagem artística, parece ter sido o mesmo pelo qual depois de o experimentar, decidiu afastar-se. Afinal, como poderia formar um público novo, transmitir o que almejava, se o material não chegasse às pessoas? Este desafio, a empreitada desta arte em potencial, o diretor alemão deixa conscientemente como legado para os futuros artistas. Pois, a questão não é que não acreditasse que o cinema pudesse vir a ser importante e que pudesse contribuir para a sociedade, mas reconhece a partir da sua experiência que ainda não dispunha de dispositivos suficientes para investir na luta proposta pelo universo do cinema e que, portanto, deveria ocupar-se em continuar a sua trajetória no teatro. Ainda assim, apesar do seu envolvimento não ter sido tão expressivo quanto o que marcou o teatro para sempre, como aparece na citação de Brook mencionada anteriormente, certamente ajudou a levantar questões que inquietam até hoje o fazer do teatro e do cinema e que muitas vezes culminam em cruzamentos entre estas duas formas artísticas.

Neste sentido, e continuando a estabelecer um diálogo com Brook – e também com sua obra –, que aponta para uma compreensão de Brecht bastante afinada à de seu amigo e crítico, o pensador Walter Benjamin (1994), talvez caiba ressaltar que mesmo investindo no teatro de modo distante ao de Brecht também há em Brook um forte compromisso com o experimental. Ao longo de sua vida, o diretor britânico (sediado na França), realizou uma pesquisa que resultou no desenvolvimento de um método próprio, tendo inclusive chegado a fundar uma escola. Tal caráter experimental nos desvia da tentação de querer vê-lo também como um molde, como reitera em suas palavras: “o teatro é sempre uma arte de autodestruição, é sempre escrito no vento.” (BROOK, 2011, p. 19)

Brook em espécie de continuação a um movimento iniciado por Brecht, trouxe para a arte do palco, experiências que vão além da sala de ensaios e que no seu caso, extrapolam os limites geográficos e culturais de seu país – como o interesse em buscar, por exemplo, na cultura africana, substrato para suas criações. Além disso, diferente de Brecht, é possível dizer que desenvolveu uma relação mais harmônica com o cinema, haja visto que até o momento, reúne como obra a coleção de treze filmes - entre eles trabalhos ficcionais e registros de processos das peças. De alguma forma, parece que ao lidar com a própria *práxis* “autodestrutiva”, Brook consegue estabelecer uma relação com a herança

de Brecht que é pouco comum: apesar de percebê-la como inevitável, isto não significou moldar-se a ela, ou utilizá-la como uma “receita do teatro do aborrecimento mortal” (BROOK, 2011, p.17):

Brecht é destruído pelos escravos do aborrecimento mortal. Quando dizia que os atores deviam compreender bem a sua função, Brecht nunca teria imaginado que alguém tentasse fazê-lo através de análise e discussão. Um encenador que encare Brecht com uma perspectiva pedagógica não conseguirá dar vida às suas peças (...) A qualidade do trabalho realizado em cada ensaio depende exclusivamente de um ambiente criativo – e a criatividade não nasce com explicações. A linguagem dos ensaios é como a própria vida: usa palavras, mas também silêncios, estímulos, paródia, riso, tristeza, desespero, franqueza e retraimento, atividade e lentidão. (BROOK, 2011, p. 111)

A partir deste trecho é importante notar que deixa claro rejeitar a ideia de uma leitura imediata de Brecht e do uso da teoria deixada por ele como espécie de protótipo para a prática teatral que o sucedeu. No trecho acima, revela-se um posicionamento que, segundo o autor, deveria ser uma necessidade assumida por todos os artistas: deixarem que suas próprias pesquisas tomem o contorno que lhes é próprio, pois, a mera reprodução de obras de outros artistas é vazia de sentido e de experiência.

Mesmo a descoberta, afinal, daquilo que fica como herança de Brecht, só é possível para Brook através da experimentação. Nesse sentido, a leitura de Brook não só ultrapassa o senso comum no que diz respeito ao olhar que lança ao “método Brecht”, mas também em muitos outros aspectos. O primeiro que será imprescindível apontar aqui é a ligação direta com o tema da Ilusão. Assim, uma leitura imediata, poderia irromper na hipótese de ter sido a ilusão, uma das motivações para Brecht afastar-se do cinema.

Faz-se, portanto, importante lembrar, que a desistência de Brecht de avançar na realização de outros filmes, não estaria ligada ao modo como se sabe que a ilusão pode operar no cinema, mas com aquilo que percebe ser necessário fazer para que o cinema chegue ao espectador: os acordos de produção. As concessões, para ele absurdas já no teatro dos EUA e que o fizeram rejeitar essa espécie de contrato entre arte e capitalismo, vêm mais uma vez assombrá-lo quando tenta o cinema. E, nesse caminho a problematização de Brook, como dito anteriormente, foge ao óbvio - muito provavelmente pelo conhecimento que adquiriu com sua própria prática:

Como todas as formas de comunicação, as ilusões materializam-se e desaparecem. O teatro de Brecht é um complexo rico de imagens que

apela à nossa capacidade de acreditar. Quando Brecht falava da ilusão com desprezo, não era isto que ele atacava. Referia-se à Imagem única e persistente, a afirmação que se mantém depois de já ter cumprido a sua função – como a árvore pintada. Mas quando Brecht declarou que no teatro havia uma coisa chamada ilusão, isto implicou que houvesse uma outra coisa que não era ilusão. E assim a ilusão tornou-se o oposto da realidade. Seria preferível estabelecer, sem deixar margem para dúvidas, a oposição entre ilusão morta e ilusão viva, entre a forma fossilizada e a sombra que se move, entre a imagem congelada e a imagem animada. (...) O objetivo não é evitar a ilusão: tudo é ilusão, só que algumas coisas parecem mais ilusórias do que outras. É a ilusão de mão pesada, que nunca nos consegue convencer. Por outro lado, a ilusão que é feita com os clarões e impressões rápidas e voláteis alimenta a nossa imaginação. Esta ilusão é como um dos pontos de luz que desenham a imagem animada na televisão: só dura o tempo necessário para cumprir a sua função. (BROOK, 2011, p. 113-4)

Portanto, essa “imagem única” é o que de fato interessava a Brecht derrubar. O contraponto, o avesso, o contrário àquilo que impunha a tradição, soavam-lhe um caminho interessante:

(...) assiste-se mais a personalidade dos atores no seu agir cénico do que o papel, ou a peça, isto é, cenas em lugar de fábula coerente. Apesar da encenação ensaiada e calculada, muitas vezes o processo cénico é interrompido diante do público para um ‘descanso’ dos atores, uma conversa que parece ser particular, uma inserção de dança ou interrupção do diálogo. O teatro parece ser um esboço não um quadro finalizado. Assim, é dada ao espectador a chance de sentir, de refletir a sua própria presença e a sua distância, de contribuir com algo que não está terminado. O preço disto é a diminuição consequente de tensão ‘dramática’ a favor de uma serenidade épica.” (LEHMANN, 2009, p. 233-4)

É o “Outro Brecht” trazido por Lehmann em *Escritura do texto político*: “Como em Brecht, no lugar de um espaço limitado da ficção, coloca-se um processo aberto dirigido ao público” (LEHMANN, 2011, p. 233) O que as colocações de Lehmann demonstram e o que Brook explicita ao se referir a Brecht, parece ser então, que há espaço sim para a ilusão, mas de outro jeito, que será mais tarde utilizado (pelo teatro e pelo cinema) para criar “confusão” no espectador. “Confusão” esta que pode ser pensada como uma “versão atualizada” do *efeito de distanciamento*. Aquela que confunde a ficção com a realidade e que é utilizada por diretores tanto de teatro, quanto de cinema para despertar o espectador, deixando-o a pensar não somente numa continuação para o desfecho da peça (como Brecht o fazia), mas antes disso, o exercício de revisar constantemente o seu

lugar na plateia: “Será mesmo o meu lugar na plateia ou no palco? Devo tomar uma decisão? Acredito, ou não? Isto é um documentário? Ou será que é uma ficção”.

Ainda que posteriormente tenha sido criticado por sua aposta dialética – uma proposta muito simples para a muito mais complexa capacidade de apreensão estética do público, segundo os seus críticos Hans-Thies Lehmann (2007) e Jacques Rancière (2010) -, para Brecht estava claro que o mundo precisava mudar naquela época e uma crença de que o teatro auxiliaria nessa mudança, o fez seguir esse caminho, que mais tarde evoluiu para outras direções.

Mesmo que já se possa falar em distância histórica, tendo em vista a “evolução” do teatro, o advento das artes performativas e a destituição de um modelo dramático que, segundo Lehmann, ainda estava presente em Brecht, a sua obra - e com ela, o tema da ilusão - permanece sendo objeto de investigações: “Partes da sua teoria e prática no novo teatro são desviadas dos seus conexos originais, sendo-lhes dado novo sentido e usadas para outros fins, como o próprio Brecht gostava de sentir-se frente aos clássicos.” (LEHMANN, 2009, p. 232)

Numa direção semelhante à do tema da ilusão, situa-se a conhecida questão da empatia, sobre a qual para Brecht não havia mudanças desde Aristóteles. A visão sobre a empatia no teatro estava de tal modo ultrapassada que já se transformara em um dispositivo automatizado, cujo efeito apenas era explorado no sentido de tentar encurrular sempre o espectador numa relação com o palco de pouca abertura, distinta da que Brecht queria descobrir.

Assim como a ilusão, a empatia foi explorada por Brecht como um artifício formal do teatro advindo de Aristóteles, cujo o efeito sobre o espectador, era visto por ele como negativo porque servia apenas aos interesses da sociedade burguesa (majoritariamente econômicos) e que como entendia, no teatro que lhe era contemporâneo, pautava-se em sobrepor o indivíduo em detrimento do coletivo que cada vez exigia mais diferentes modos de representatividade.

Contudo, a esperança de Brecht não estava tanto no desaparecimento dessa estrutura assinada pela burguesia, mas a sua preocupação com o público levou-o a querer rever conceitos como a empatia, por exemplo, apropriados pela cultura do entretenimento, cada vez mais dominante, vazia e ensimesmada. O sentido em fazer teatro sempre esteve ligado à possibilidade que ele via nessa linguagem artística, de mostrar aos homens que tanto o mundo quanto eles são mutáveis já que durante muito tempo o teatro tinha servido à construção de ilusões sobre a vida e a realidade.

Sendo um dos interesses centrais de Brecht em buscar o cinema, a descoberta de como utilizar os meios disponíveis em favor de uma causa contrária à da burguesia, o problema não estava na existência da ilusão, ou da empatia, mas no modo como estes dois dispositivos eram manipulados. Não à toa o cinema de Charles Chaplin interessou-o e ao mesmo tempo está longe de ser um cinema em que não existem rastros de ilusão, ou empatia. Como diz Brook, pelo contrário, esta é mais uma das complexidades do *efeito de distanciamento* de Brecht:

(...) a distanciação oferece inúmeras possibilidades. Tem como objetivo permanente furar os balões da representação retórica – a forma como Chaplin contrasta o sentimentalismo e calamidade é um exemplo de distanciação. Muitas vezes, quando o actor se deixa levar pela sua personagem, torna-se cada vez mais exagerado, abusando da emoção fácil, e assim conseguindo envolver o público. neste caso, o mecanismo da distanciação manter-nos-á acordados quando uma parte de nós estiver pronta a deixar-se embalar pelo apelo ao coração. Mas é muito difícil interferir nas reações habituais dos espectadores. (BROOK, 2011, p.105)

Desfeitas possíveis confusões com o que poderia significar a passagem de Brecht no cinema, hoje, pode-se dizer que já se trata de uma questão antiga, embora o que se veja na prática difere disso. Em realidade, a fusão entre a herança de Brecht e as práticas artísticas tanto do teatro quanto do cinema é tão presente, que fica difícil identificar a origem. Se na época de Brecht era uma novidade, hoje é bastante comum ver diretores de teatro que tenham, ao menos, realizado alguma experiência com o cinema, ou que coloquem experiências cinematográficas em palco. É este o caso, por exemplo, da diretora de teatro brasileira Christiane Jatahy, cujo trabalho está centrado numa investigação sobre a fricção entre realidade e mundo ficcional no palco, em que para isso, a artista cria verdadeiras experiências que confundem o espectador e que misturam (confundem mesmo) o que aparece no filme com o que acontece no palco.

É difícil, claro, relacionar diretamente o desenvolvimento destas técnicas com Brecht porque para ele o mundo ainda se encontrava cindido. Eram claras as distinções entre filme e palco, teoria e prática. Mas, a fluidez é um tema da pós-modernidade. Contudo, vale lembrar, que mesmo interessando-se pelo cinema, Brecht em momento algum deixou o teatro, e isto, pode servir de indicativo de que o seu interesse por buscar novas formas (como quando no começo de sua obra busca inspiração no movimento expressionista alemão), teve grande impacto na percepção de que existe mais de um

movimento possível na arte e que têm a ver justamente com essa intersecção - uma interdisciplinaridade artística:

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante. (FERNANDES, 2011, p. 11)

Ainda que, como identifica Brook, seja reconhecida no teatro a importância e herança de Brecht para as gerações posteriores, pouco se fala dos questionamentos deixados por ele para o cinema – ou sobre as mudanças radicais causadas por uma simples abertura de relação, como aquela tentou estabelecer com os atores. Mais e mais, com a evolução do teatro e das artes performativas, a presença de Brecht fica menos nítida e até chega a ser combatida. Contudo, ao mesmo tempo, pode-se pensar que se as questões que levantou ainda causam desconforto e fazem pensar (ou se são negadas) é porque possivelmente, continuam tendo algo a dizer. Será mesmo possível falar de Brecht no teatro e Brecht no cinema como momentos distintos?

Muito mais distante está o reconhecimento por parte do cinema, que por ser uma arte mais reprodutível que o teatro, existe talvez sem saber que há, ainda que de modo indireto, a influência que vem de Brecht. Outro ponto que não se deve deixar de mencionar, que também se refere a uma possível ponte entre Brook e as heranças de Brecht que transborda pelo teatro que o sucedeu – e porque não para o cinema, uma vez que é uma arte interpretativa –, é a tal característica de experimental já mencionada, que havia no teatro brechtiano e que certamente serviu de gatilho para outros que quiseram como ele: experimentar. Tanto Brecht, quanto Brook sempre estiveram envolvidos na relação da pesquisa prática, sem que esta estivesse completamente separada de um pensamento. Se hoje há uma abundância de técnica no teatro deve-se em parte a Brecht que lembrou da importância de se investir no aparato tecnológico disponível em prol teatro.

Como referido anteriormente, há hoje uma forte intersecção entre cinema e teatro. No teatro, a diretora brasileira Christiane Jatahy desenvolve uma pesquisa que coloca em palco o cinema, convidando o público a fazer o filme, a participar da criação da obra, a ser cúmplice, ao mesmo tempo que não deixa de fazer ver, o quão manipulável tal participação pode ser. A trilogia composta pelas peças *Julia (2011)*, *E se elas fossem para*

Moscou? (2014) e *A Floresta que anda* (2015); são exemplos de como o teatro faz a sua apropriação do cinema.

Algo que vale indicar também - embora já muito distante, por exemplo, das experiências no palco hoje – eram as projeções do teatro épico realizado por Piscator, o mestre de Brecht, do qual ele se afasta para buscar novos métodos. Porque o uso das técnicas muda conforme as épocas e Brecht já reconhecia esse fato como algo que era importante que mudasse (diferente de György Lukács que discordava desta investida, por exemplo)⁴⁸. No momento atual, em que as pessoas estão constantemente em dúvida se estão diante de algo real, ou fictício (como o tema das *Fake News*), o cinema e o teatro fazem uso disto para nos lembrar de experienciar mais a realidade:

In a world that understands and invents itself with images, sound, action, narrative and performance in a variety of media and environments, including the stage, the internet, film, museums, the street, homes, schools, and conference rooms. The arts are where this invention of new knowledge takes place; it is where narratives and myths are given performative reality. In their own disciplinary contexts, the arts, especially theatre and film, provide the platforms by which information harvested from the sciences and the humanities is gathered, processed, and then disseminated to popular and mass audiences. In the twenty-first century, visual, auditory, performative, and verbal languages compete not only, or even mostly, to portray, debate and analyse reality, but not significantly form the way perception interacts with what people understand as real. (MARTIN, 2013, p. 35)

Do lado do cinema, vale ainda a menção a dois realizadores brasileiros, Eduardo Coutinho e Petra Costa que revelam um interesse profundo em trazer para o filme documental a confusão entre aquilo que é ficção e o que aconteceu de fato. O que na citação acima, Carol Martin aponta no caso do teatro, como sendo o Teatro do Real (*Theatre of the Real*). Nestes dois exemplos do cinema, não só o que se confunde é o real com o imaginário, mas sobretudo, a própria forma mescla-se ao conteúdo. Poder-se-ia arriscar dizer que o distanciamento de Brecht foi o embrião disto tudo, embora nem ele mesmo pudesse lá de longe imaginar que tudo isto tornar-se-ia verdade. Será que foi este brilho que terá vislumbrado em Chaplin?

⁴⁸ “Brecht poderia ser um rude filistino como é o próprio Lukács quando se refere às correntes mais herméticas do modernismo; mas rejeitou a condenação que este faz das técnicas então experimentais em nome de um supostamente decadente ‘formalismo’, propondo discutir o assunto em termos da ‘realidade mais do que do ‘realismo’”. (JAMESON, 2013, p. 61-62)

Assim, este texto teve, de forma breve, a intenção de convidar quem se interessar por teatro, ou por cinema, a fazer o exercício de por um momento esquecer as coisas que já foram realizadas e pronunciadas em nome de Brecht. É fundamental que numa aproximação de sua obra, se compreenda que aquilo que desenvolveu acabou por se tornar muito mais um vislumbre de mudança (contínua) do teatro e dos homens, do que a necessidade em colher resultados enquanto vivo. Em fato, o sonho de qualquer artista, que vê na arte o mesmo propósito que Brecht viu, se realiza à medida em que este consegue obter alguma mudança em sua realidade presente que possa vir a se propagar. Mas, para compreensão do intento de mudança é preciso rejeitar a leitura também muito recorrente de Brecht - devido à fase de sua obra em que se debruçou sobre as peças didáticas - associada à de um pedagogo restrito. Não aos moldes tradicionais pelo menos. Aceitar uma associação deste tipo, certamente teria que incorrer em alinhá-lo a pensadores como Paulo Freire, ou Rubem Alves que, inclusive até hoje, encontram profunda resistência em serem reconhecidos nas práticas de educação.

O Brecht que ainda vive teria percebido ao longo de sua trajetória no teatro que assim como um mestre, que compreende que a maior parte dos discípulos só consegue alcançar uma suposta “iluminação” com o tempo e por meio de processos mais complexos do que a simples assimilação e/ou informação, era preciso empenhar-se na tarefa de desenvolver e disponibilizar os meios para que essa iluminação pudesse vir a acontecer com o público de teatro (ou de cinema).

Em sua época, uma nova classe havia nascido - a classe operária - e de pronto se figurou aos olhos de Brecht como a classe da esperança, que com seu interesse em crescimento, seria capaz de engendrar a mudança na triste realidade dos homens, a construção do novo mundo. A ela, o teatro de Brecht viria a se dirigir. E, por sua vez, para que fosse possível o envolvimento e diálogo com a classe operária e suas causas, nasceu a sua busca por uma linguagem clara que auxiliasse a desvelar a estrutura capitalista burguesa exploratória por detrás dos discursos e não através de um convencimento das massas como o sistema já se ocupava em fazer.

Desse modo, ao realizar as suas tentativas com o cinema, Brecht tinha por finalidade aproximar-se do proletariado como pretendia com o teatro. Era mais um caminho novo que se abria. A técnica em sua concepção deveria estar a serviço dos objetivos do homem e no caso do cinema ela estava e muito bem. Mas o homem por outro lado, na concepção de Brecht, ainda não fazia bom uso dela. Brecht chega a essa

conclusão ao perceber como se dava o processo de produção cinematográfico, como era realizado o controle.

Segundo Marcos Soares, o que ocorre é que ao tentar se inserir no meio do cinema, Brecht é enganado pelas produtoras e os envolvidos no processo de produção do filme, o que acaba sendo mais um motivo para não continuar a investir nas experimentações com essa arte. Percebe então que o cinema está totalmente à mercê e dependente da lógica industrial, e esta, por sua vez, envolvida em alcançar objetivos contrários à emancipação do sujeito e esclarecimento da classe operária. Assim, o cinema não poderia lhe servir como havia imaginado, pois que se tratava de uma faca de dois gumes, em que por um lado existia a possibilidade de extrapolar os limites técnicos impostos ao teatro, mas por outro era preciso abdicar do compromisso artístico (e político) e esse acordo Brecht recusava-se a fazer.

O cinema possuía um controle em sua produção que o limitava de tal forma, a ponto de ser quase impossível desviar-se disso. As etapas da industrialização do cinema incluíam a produção, a distribuição e a exibição. E todas obedeciam a uma lógica impossível para Brecht porque para ele não havia obra verdadeira com concessões. Ainda mais se exigidas pelos donos do dinheiro. O posicionamento do artista diante da realidade era algo que para Brecht deveria estar implicado na obra. Dizer que Brecht era contra o cinema, ou contra a técnica, ou contra a ilusão, ou contra a empatia, são falácias, que formam uma coleção em torno de sua obra, como no caso da ideia da pedagogia tradicional, no caso do teatro didático.

É necessário desmistificar essas verdades, para que uma aproximação verdadeira de Brecht seja possível hoje. Mais uma vez, o que realmente lhe importava era combater o teatro burguês que havia sucumbido em assunto e forma. Quando percebe o mesmo movimento ocorrendo no cinema, Brecht desiste de lutar contra todo e qualquer sistema de produção ali implicado (que para ele era o grande problema), mas deixa o alerta aos artistas que assumissem o compromisso com essa arte para que estes reunissem forças para romper com a estrutura que controla os meios de produção cinematográfica. Mas, este pedido de Brecht chegou a realizar-se? Esta pergunta ainda está por responder.

Assim, acertado será dizer que Bertolt Brecht está em mais lugares do que se imagina. Ele, na verdade, está de forma muito menos dita e menos em lugares onde se diz que ele está. Mas, naqueles que não se imaginaria que estaria. Ao mesmo tempo em que se distanciou do cinema, devido às experiências que teve, é possível encontrá-lo ainda hoje dentro dos mais variados filmes. Como quando se olha para a sua obra - aquela

dedicada ao teatro - seria importante também dar atenção a análises neste sentido sobre o cinema, porque especialmente no mundo hiper-industrializado de hoje, em que tudo parece se confundir como obra do sistema econômico, o pensamento sobre a arte, pode ainda atrever-se a diferenciar algumas coisas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. Vol.1, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980, vol. II

_____, *Briefe*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980, vol. 2

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

_____. *Diário de Trabalho*, vol. 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____, *Arbeitsjournal*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1973

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

BROOK, P. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

COOK, P.(ed.), *The Cinema Book*, N. York, Pantheon Books, 1985.

JAMESON, F. *Brecht e a questão do Método*. Pref. Iná Camargo Costa, trad.Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LEHMANN, H. T. *Escritura Política no texto Teatral (Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef)*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LELLIS, G., *Bertolt Brecht. Cahiers du Cinéma and Contemporary film today*, University of Texas, Austin, 1976

MARTIN, CAROL. *Theater of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

RANCIÈRE, J. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Revistas

FERNANDES, S. “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea, in *Repertório*, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011.

Cahiers du Cinéma, número spécial, 238-239, mai-juin 1972.

GATTI, L., *A medida*, de Brecht: um exercício de postura, in *Literatura e Sociedade*, vol.16, nº 15, 2011, pp. 68-93.

Filmes

Coleção de DVDs *Brecht no Cinema*. Edição especial. Versátil Home Video, 2010.

Teatro

A FLORESTA QUE ANDA. Jatahy, Christiane. Brasil: 2015.

E SE ELAS FOSSEM PARA MOSCOU? Jatahy, Christiane. Brasil: 2014.

JÚLIA. Jatahy, Christiane. Brasil : 2011.