

Cinema Épico?: Aspectos do método brechtiano nos filmes “Memórias do Subdesenvolvimento” (1968) e “Relações de Classe” (1984)¹

Allan Brasil de FREITAS²

Vicente GOSCIOLA³

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo, a partir da análise de cenas dos filmes “Memórias do Subdesenvolvimento” (1968), de Tomás Gutierrez Alea, e “Relações de Classe” (1984), da dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, compreender a aplicabilidade dos métodos do teatro épico, de matriz brechtiana, ao cinema. A partir das indagações de C. Metz sobre o cinema e sua impressão de realidade, bem como dos desenvolvimentos teóricos do próprio Bertolt Brecht sobre o teatro épico e o efeito de distanciamento, este estudo se debruça sobre os desdobramentos formais que o método épico de montagem e de atuação, especificamente, alcançam na sua realização no campo cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema militante. Teatro épico. Bertolt Brecht. Tomas Gutierrez Alea. Jean-Marie Straub. Danièle Huillet.

Introdução

Quando nos debruçamos sobre um fazer artístico eminentemente político, levando em consideração todas as múltiplas implicações, filosóficas e práticas, que esse termo carrega, devemos ter sempre no centro de nosso campo de análise o *projeto político* que esta arte, explícita ou implicitamente, defende enquanto objetivo prático de seu fazer. Tentando deixar um pouco mais claro: esta arte almeja alcançar qual efeito sobre seu público e como esse efeito se relaciona dialeticamente com o projeto político subjacente a seu fazer? Para uma arte cujo projeto político é o socialismo, os efeitos almejados devem ser, no nosso entendimento, principalmente dois: esta arte deve impulsionar um processo de maior compreensão da realidade histórica no qual o público está inserido e deve impulsioná-lo à mobilização política prática, sem renunciar à crítica da subjetividade burguesa reproduzida no dia a dia das relações sociais existentes concretamente. Cabe aos artistas comprometidos com esta concepção de arte a busca consequente de formas que possam dar vazão coerente a este conteúdo político. Nesse sentido, o famoso *efeito de distanciamento*, e os métodos do teatro épico, propostos por B. Brecht, desde a muito

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Email: allan-brasil@hotmail.com

³ Professor do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi. Email: vicente.gosciola@gmail.com

suscitaram profundos debates e inúmeras interpretações práticas sobre como este efeito e método devem ser aplicados de maneira que os efeitos sobre o público descritos anteriormente possam de fato se operar no real. Aqui trataremos especificamente sobre o cinema e a maneira com que cineastas militantes, como T. G. Alea, tentaram utilizar em sua cinematografia os métodos épicos, e tentaremos, a partir da análise de cenas dos filmes “Memórias do Subdesenvolvimento” (1968) e “Relações de Classe” (1984), compreender a aplicabilidade dos métodos Brechtianos à arte cinematográfica. Mas antes, será pertinente falarmos um pouco sobre algumas das razões que levaram estes cineastas a buscarem Brecht para a sua práxis.

A segunda metade do século XX viu surgir pelo mundo muitos movimentos de *novos cinemas*. Particularmente no então chamado terceiro mundo, esses movimentos rapidamente tomaram um caráter político militante, propondo uma nova concepção de cinema que ia para muito além da discussão estética e da crítica intelectual às formas burguesas de sociabilidade. Para esses movimentos do terceiro mundo, o cinema deveria ser compreendido como um instrumento a mais na luta revolucionária dos povos, estando seu fazer submetido às orientações táticas e estratégicas das diferentes organizações dos trabalhadores de cada país. Nesse sentido, uma função que este instrumento que era o cinema deveria ter era a de mobilizar as massas trabalhadoras, seja para a luta organizada *antes da liberação*, seja para a edificação e construção revolucionária da nova sociedade liberada, como era o caso de Cuba. Esse furor e comprometimento revolucionário no cinema, principalmente a partir de 1968, transcenderia o terceiro mundo e o bloco socialista, e acabaria chegando aos países do centro do imperialismo, como Alemanha e Itália, bem como países não alinhados, como era o caso da antiga Iugoslávia.

Uma coisa que ficaria clara para todos esses movimentos e grupos de cinema militante logo de saída, era a necessidade da busca de uma forma nova, que traduzisse o conteúdo político desejado ao mesmo tempo que combatesse, do modo mais radical possível, as formas hegemônicas existentes na produção cinematográfica, formas estas identificadas com o modelo hollywoodiano de cinema, pois, como colocam os bolivianos do Grupo Ukamau, a respeito da eficiência ideológica de uma determinada obra que não estrutura sua forma do modo mais adequado:

La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad,

ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad.⁴ (Sanjinés, 1979, p.58)

Assim, os cineastas engajados neste projeto cinematográfico passam a buscar instrumentos artísticos e ideológicos que pudessem ser aplicados ao cinema e, em muitos casos, encontraram na obra de B. Brecht, e em seu método épico, parte das respostas buscadas. Porém, a obra de Brecht foi pensada especificamente para a arte do teatro, de modo que, ainda que o próprio Brecht tenha molhado os pés no fazer cinematográfico, é inegável que as especificidades do cinema são outras que não as do teatro. Nesse sentido, desejamos observar quais características o método épico, e o *efeito de distanciamento*, quando aplicado ao cinema, pode adquirir enquanto instrumento de transformação da linguagem cinematográfica.

Impressão de realidade: Cinema e Teatro

Para tentarmos estabelecer um plano comum para o início de nossa discussão, será interessante pensarmos sobre um dos aspectos mais antigos, e permanentes, das discussões sobre a experiência cinematográfica, e que, à primeira vista, está em franca contradição com o método épico e o *efeito de distanciamento* de Brecht: a *impressão de realidade* que o cinema é capaz de imprimir sobre seu público. Esta impressão desencadeia no espectador um processo duplo, de uma percepção e participação afetiva (uma identificação), fazendo a obra adquirir uma espécie de credibilidade quase imediata.

[o cinema] encontra o meio de se dirigir à gente no tom de evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Há um modo fílmico dá presença, o qual é amplamente *crível*. (Metz, 2019, p.16, grifo do autor)

Assumiremos, neste primeiro momento, esta afirmação enquanto verdadeira. Em um desenvolvimento bastante interessante, C. Metz tenta dar uma resposta fenomenológica a respeito desta *impressão de realidade*. Metz defende, partindo de outros autores, que o elemento constitutivo do cinema que dá a este sua capacidade de convencimento tão mais poderosa que outras artes, está justamente naquilo que é sua característica mais básica: o movimento. Se, por um lado, o cinema é análogo à fotografia estática no sentido de que é uma reprodução mecânica daquilo que a objetiva tem à sua

⁴ A falta de uma forma criativa coerente reduz sua eficácia, aniquila a dinâmica ideológica do conteúdo e só nos ensina os contornos e superficialidades sem nos entregar nenhuma essência, nenhuma humanidade, nenhum amor, categorias que só podem surgir por via da expressão sensível, capaz de penetrar na verdade. (tradução nossa)

frente, preservando os contornos das formas capturadas em um momento passado, por outro, difere da fotografia no modo com que se é apreendido o conteúdo desta. Metz nos diz, seguindo R. Barthes, que o que se apreende em uma fotografia não é um *ser-aqui*, no sentido de realidade imediata, mas sim um *ter-sido-aqui*, no sentido de realidade passada. Uma conjunção ilógica de *aqui e outrora*. É isso o que daria à fotografia sua característica de “irrealidade real”. A realidade está no ato da reprodução mecânica, no fenômeno do registro do momento que agora nos é trazido por meio da imagem, uma realidade da qual estamos protegidos. A irrealidade está na ponderação temporal daquela imagem, do confronto do “foi assim” com a consciência do “aqui”. Assim sendo, a fotografia

[...] nunca é vivida como uma ilusão autêntica, sabemos sempre muito bem que o que é apresentado não está verdadeiramente aqui. Este movimento pelo qual, continua Barthes, a fotografia tem um fraco poder projetivo [...], e provoca mais uma consciência mágica ou ficcional, uma apreensão apenas espectral, uma atitude de contemplação da exterioridade. (Metz, 2019, p.18, grifo do autor).

É este o motivo, segundo Metz, que faz a fotografia ser tão diferente do cinema.

No cinema, o espectador não apreende um *ter-sido-aqui*, como na fotografia, mas um *ser-aqui vivo*. E isso ocorre graças, em grande medida, ao movimento. Cada forma de arte representacional que existiu até hoje, carrega em si um determinado nível de *impressão de realidade*, que varia muito pois os fenômenos são muito diferentes uns dos outros. A duplicação das formas do real, que são mais ou menos “parecidas”, carrega em si uma maior ou menor quantidade de *indícios de realidade*, como coloca Metz. Quando a realidade do movimento se encontra com a aparência das formas, temos um fenômeno onde as formas emprestam sua objetividade ao movimento e o movimento dá corporalidade às formas.

[...] o movimento dá aos objetos uma “corporalidade” e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um “fundo”, como “figuras”; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida. [...] O movimento, portanto, acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos. (Metz, 2019, p.20)

Mas exatamente por qual motivo o movimento é tão preponderante neste processo? Metz argumentará, seguindo A. M. van den Berck, que o movimento contribui para a *impressão de realidade* de modo indireto (dando consistência aos objetos), mas também de modo direto, visto que ele próprio aparece como movimento real. (Metz, 2019) O movimento é “imaterial”, de modo que sua percepção sempre se apresenta ao olhar, nunca ao tato, e portanto, no plano fenomenológico, ele não aceita dois graus de realidade, a “cópia” e o “real”. O movimento não é experienciado como efígie, assim como

os objetos e formas que ele apresenta, mas sim como realidade, pois o movimento aparece realmente. Daí o motivo do cinema ser apreendido como um ser-aqui vivo.

[...] o espectador percebe sempre o movimento como *atual* (inclusive se “reproduzir” um movimento passado), de sorte que a “ponderação temporal” de que fala Roland Barthes – aquela impressão de um “outrora” que irrealiza a apreensão de uma fotografia – deixa de intervir no espetáculo do movimento. (Metz, 2019, p.21, grifo do autor)

Colocando de outra forma, como o movimento é sempre visual, reproduzir a sua visão é o mesmo que reproduzir sua realidade. O movimento, diz Metz, só pode ser “reproduzido” por uma segunda produção que, para quem olha, pertence à mesma ordem de realidade do movimento que reproduz. Ou seja:

[...] Não se trata apenas, portanto, de constatar que o filme é mais “vivo”, mais “animado” que a fotografia, nem mesmo que os objetos são mais corporificados; vai além disso: no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento. (Metz, 2019, p.22)

Mas eis que surge a pergunta: qual é a consequência desta *impressão de realidade* que o cinema possui sobre seus espectadores? A mais imediata é compelir o espectador a criar uma forte sensação de identificação com a ficção que se desenrola na tela, que corresponde ao processo mencionado anteriormente de participação afetiva. Essa participação afetiva causada pela *impressão de realidade* não se dá pelo “realismo” de determinado enredo e nem muito menos pela simples presença de atores em determinada cena. Muito pelo contrário, o que nos faz “imprimir” uma realidade no que vemos na tela é justamente a existência tênue e fantasmagórica das figuras que se movem durante a projeção, figuras estas incapazes de resistir às nossas investidas de projeções de realidades que partem de nós mesmos, uma realidade que é a diegese da ficção. Se o espetáculo cinematográfico dá uma forte impressão de realidade, é porque ele corresponde a “um vazio no qual o sonho emerge facilmente”. (Metz, 2019, p.23)

Se aceitarmos que a participação afetiva causada pela *impressão de realidade* é de fato um fenômeno que faz com que o processo de identificação no espetáculo cinematográfico seja tão poderoso ao ponto de, como nos diz Metz, ser quase irresistível, temos então um grande problema em termos de aplicação do *efeito de distanciamento* Brechtiano ao cinema. A *impressão de realidade* também existe no teatro, porém, devido a própria tangibilidade da arte teatral, ela opera de modo bem diferente e bem menos intenso. André Bazin considerava que o espaço da *mise-en-scène* no teatro era um espaço de confronto. Confronto por qual razão? No espetáculo teatral, as imaginações que se apresentam ao espectador, na forma da diegese, diferentemente do cinema, são

materializadas por corpos integrais, tangíveis, e rigorosamente sexuados. Nesse sentido, segundo Rosenkrantz, no teatro, o que se exige do espectador é mais que ele assuma uma posição em relação aos atores, muito reais, e menos que ele se identifique com os personagens interpretados por eles. Nesse sentido, o peso da presença real do ator frente ao público, vem se “opor”

[...] à tentação, sempre sentida durante o espetáculo, de percebê-los como os protagonistas de um universo ficcional, e o teatro não passa de um jogo, espontaneamente aceito, que se desenvolve entre cúmplices. É talvez por ser o teatro excessivamente real que as ficções teatrais dão apenas uma leve *impressão de realidade*; (Metz, 2019, p.22, grifo nosso)

Daí podemos compreender o motivo pelo qual os métodos Brechtianos e o seu *efeito de distanciamento* são tão especificamente pensados ao fenômeno teatral e é tão complexa sua aplicabilidade a outros campos da arte. Na sua própria forma de existir, o teatro mantém o público em uma posição de, ao mesmo tempo, cumplicidade e consciência da ilusão. A identificação ocorre, porém ela ocorre a meio caminho. Diferentemente do espetáculo cinematográfico, e aqui nos referimos especificamente a diegese da ficção, que existe “fora” da realidade, em um plano ontológico que não inclui e nem influencia o plano da sala de projeção, o espetáculo teatral faz parte da vida, de modo muito material e objetivo, com seus intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, etc. Devido a isso, poderíamos dizer, que estariam facilitadas as possibilidades do método épico, e o *efeito de distanciamento*, alcançarem sobre o público os efeitos de esclarecimento e historicização pretendidos, uma vez que o público nunca alcançaria uma identificação completamente mistificadora frente ao espetáculo teatral. No cinema, por outro lado, essas possibilidades estariam dificultadas, pois:

[...] É porque o mundo não vem interferir na ficção para contestar a cada instante suas pretensões de constituir-se em mundo – como ocorre no teatro – que a diegese no filme pode provocar essa estranha e famosa *impressão de realidade*, que estamos tentando entender. (Metz, 2019, p.24, grifo nosso)

Claro que a *impressão de realidade* do cinema é somente um elemento dos muitos que compõem a experiência cinematográfica. Ao mesmo tempo que supomos, pois é tão somente isto o que fazemos, que este seria um dificultador da aplicação dos métodos Brechtianos ao cinema, existem outros elementos que poderiam, em sentido contrário, serem supostos como facilitadores.

O Método Épico e o Cinema: Distanciamento e Historicidade

Citamos muito o *efeito de distanciamento*, porém, do que se trata isso? A primeira vez em que Brecht tratou de modo sistemático sobre o efeito de distanciamento foi no ensaio de 1936 “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. Ele abre este ensaio nos dizendo que o *efeito de distanciamento* “[...] foi, ultimamente, utilizado na Alemanha, em peças de dramática não-aristotélica (que não se fundamentam na empatia): foi utilizado a serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um *teatro épico*.” (Brecht, 2005, p.75, grifo do autor). Partindo desta colocação, já podemos observar a importância que, para Brecht, este efeito tinha para a própria ideia de um *teatro épico*, uma vez que era peça central para sua estruturação.

Correndo o risco de cairmos em certo esquematismo, será necessário apontarmos as características gerais que, para Brecht e seu adeptos, compõem o método épico para um teatro político. Primeiramente, enquanto o teatro aristotélico típico trabalha sob a lógica do tempo narrativo presente, ou seja, os personagens vivem as situações de seus destinos no *agora*, sendo que o enredo deve se mover por conta própria, por meio do encadeamento causal e lógico das ações dos personagens, de modo que a figura do narrador, correspondente ao autor, fica ausente, no teatro épico, não há essa rigidez formal quanto ao seu desenvolvimento narrativo. Ao invés disso, no teatro épico existe uma estrutura muito mais aberta, com, por exemplo, o uso de cenas episódicas, que possuem uma finitude em si mesmo, e que rompem com o encadeamento cronológico e espacial da diegese, as chamadas unidades de ação. Com isso, este teatro se abre a um mundo maior, por meio dos saltos que opera de tempo, espaço e dos fragmentos episódicos que apresenta. O diálogo individual é superado por este novo tipo de encadeamento, onde a multiplicidade de elementos visuais e imaginários tendem a quase se sobrepor à exposição verbal. Para além disso, esses saltos temporais e espaciais

[...] pressupõem a participação de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação, seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados. (Rosenfeld, 2012, p. 325)

Desnecessário dizer, essa estruturação narrativa no teatro épico está longe de ser um expediente formal meramente estético. Sua razão de ser está na necessidade deste teatro de demonstrar as determinações sociais do tecido da experiência interindividual, coletiva. Para tanto, é necessário, para que seja possível integrar este homem social presente no teatro épico aos amplos contextos universais ou sociais do qual ele faz parte, recorrer a qualquer tipo de recurso narrativo que permita ir além dos limites da moral

individual e da psicologia racional. Em termos de diegese, ir além do diálogo interpessoal. Eis um dos motivos do método épico: historicizar o homem, fazer com que este se perceba, não como fixo e imutável, como se assim fosse sua “natureza”, na sua situação de opressão, mas muito pelo contrário, como pertencente a um contexto histórico determinado e, portanto, passível de mudança.

[...] O fito principal do teatro épico – tal como concebido por Brecht – é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são necessárias e eternas, mas sim históricas, podendo por isso ser superadas. (Rosenfeld, 2012, p. 370)

Ou como coloca o próprio Brecht:

O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado “eterno humano”. Estrutura a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores — o homem, pura e simplesmente — possa ser expresso através dela. [...] Uma concepção como a que vimos nos referindo pode permitir a existência de uma história, mas é, não obstante, uma concepção não-histórica. Modificam-se algumas das circunstâncias, transformam-se os ambientes, mas o homem não se modifica. A história é uma realidade no que se refere ao ambiente, mas não o é em relação ao homem. [...] A concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do ambiente às relações entre os homens, é fruto de um pensamento novo, o pensamento histórico. (Brecht, 2005, p.85)

Em outro escrito, Brecht exporia, de modo bastante pontual, deixando claro não se tratar de contrastes absolutos, mas tão somente variações de matiz, por meio de um esquema comparativo, as diferenças fundamentais entre a estrutura narrativa do teatro burguês, aristotélico, e a do teatro moderno, épico:

Figura 1 - Esquema brechtiano de comparação entre o teatro dramático e o teatro épico

| <i>Forma dramática de teatro</i> | <i>Forma épica de teatro</i> |
|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| A cena “personifica” um acontecimento | narra-o |
| envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade | faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade |
| proporciona-lhe sentimentos | força-o a tomar decisões |
| leva-o a viver uma experiência | proporciona-lhe visão do mundo |
| o espectador é transferido para dentro da ação | é colocado diante da ação |
| é trabalhado com sugestões | é trabalhado com argumentos |
| os sentimentos permanecem os mesmos | são impelidos para uma conscientização |
| parte-se do princípio que o homem é conhecido | o homem é objeto de análise |
| o homem é imutável | o homem é suscetível de ser modificado e de modificar |
| tensão no desenlace da ação | tensão no decurso da ação |
| uma cena em função da outra | cada cena em função de si mesma |
| os acontecimentos decorrem linearmente | decorrem em curva |
| <i>natura non facit saltus</i> | <i>facit saltus</i> |
| (tudo na natureza é gradativo) | (nem tudo é gradativo) |
| o mundo, como é | o mundo, como será |
| o homem é obrigado | o homem deve |
| suas inclinações | seus motivos |
| o pensamento determina o ser | o ser social determina o pensamento |

Fonte: Bertolt Brecht – Estudos sobre teatro (2005)

Jovanovic afirmará que será este esquema, apresentado pela primeira vez no texto “Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny”, aquilo que servirá de base para a compreensão da ampla maioria dos cineastas que tentariam aplicar o método épico ao cinema (Jovanovic, 2017, p.17). Poderíamos, nesse sentido, pensar um pouco como o expediente da montagem no cinema, e as suas possibilidades de quebra narrativa, dialogam com as quebras da unidade de ação proposta pelo teatro épico. De fato, se considerarmos que um dos elementos mais importantes da estruturação épica é justamente a rejeição do encadeamento causal dramático, temos na montagem cinematográfica um instrumento bastante interessante e, até mesmo, ideal para uma abordagem deste tipo. A separação ontológica existente entre o mundo ilusório do filme e o mundo real da sala de projeção, sobre a qual comentamos anteriormente, dá ao cinema uma liberdade de associações imagéticas e construções narrativas quase inalcançáveis no teatro. Diferentemente deste, que está preso irremediavelmente ao mundo concreto que o obriga

a apelar ao jogo da cumplicidade cênica junto ao público, tornando suas quebras de unidade mais conceituais do que materiais, nada é impossível ao cinema, que está “livre” do mundo real, e pode operar saltos temporais e espaciais não só conceitualmente, mas também imediatamente materiais. É esta inclusive, segundo Eisenstein, a essência de uma montagem cinematográfica que visa a passagem dos estímulos fisiológicos (de choque) aos estímulos intelectuais: a contraposição e justaposição de planos que, em seu confronto e conflito, criam sentidos novos. No texto “Do teatro ao cinema”, ele nos diz:

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem. (Eisenstein, 2002, p.20)

E em outro escrito, “Dramaturgia da forma do filme”, Eisenstein complementa:

Conflito dentro de uma tese (uma ideia abstrata) – se *formula* na dialética da legenda – se *forma* espacialmente no conflito dentro do plano – e *explode* com crescente intensidade no conflito de montagem entre planos isolados. (Eisenstein, 2002, p.58, grifos do autor)

Seguindo este tipo de pensamento para a montagem cinematográfica, que ao que nos parece, apesar das reservas do próprio Eisenstein⁵ ao que ele entendia por “épico”, tem convergências bastante interessantes com a estruturação épica, como fica a *impressão de realidade* e a participação afetiva no cinema que discutimos anteriormente? Pensando que, de acordo com Metz, a *impressão de realidade* não está ligada diretamente a verossimilhança do que é projetado com o mundo real, mas sim ao fato que o vazio da irrealidade do cinema permite que o sonho possa emergir facilmente, a aplicação do método épico ao cinema, por meio da montagem, *pode apontar*, como possibilidade, para uma superação dialética da *impressão de realidade* e da participação afetiva, uma vez que, dada a intensidade do processo de identificação na diegese cinematográfica, também estariam intensificadas, por meio da ruptura causal dramática, as consequências intelectuais destas rupturas. Nesse sentido, estaríamos frente a negação da negação da *impressão de realidade*. De elemento mistificador quase irresistível, ela se torna, por meio do método épico, seu oposto, intensificando as potencialidades didáticas de

⁵ Eisenstein, ainda no texto “A dramaturgia da forma do filme”, identificará o procedimento “épico” não com a sua concepção de montagem, mas sim, com a de Pudovkin. Eisenstein dirá que os primeiros cineastas e teóricos do cinema consideraram a montagem como uma ordenação de planos, como “blocos de construção”, onde o comprimento desses planos era considerado ritmo. Eisenstein dirá que este é um conceito totalmente falso. Para ele: “De acordo com esta definição, compartilhada até por Pudovkin como teórico, a montagem é o modo de se *desenrolar* uma ideia com a ajuda de planos únicos: o princípio “épico”.” (Eisenstein, 2002, p.52, grifo do autor)

esclarecimento da obra pela justaposição da diegese cinematográfica, propensa a participação afetiva através da impressão de realidades sobre a obra que partem do público, com a ruptura épica das unidades de ação, causando neste movimento uma forma de *efeito de distanciamento*, um estranhamento em relação ao processo social apresentado na construção narrativa da obra. De dificultador do *efeito de distanciamento*, a *impressão de realidade*, devido a especificidade do aparelho cinematográfico, se tornaria seu facilitador.

Finalmente nos torna necessário falar especificamente sobre o *efeito de distanciamento* brechtiano. Em termos gerais, e de modo muito simplificado, o *efeito de distanciamento* poderia ser descrito como um processo de desnaturalização dos fenômenos sociais que, devido à ideologia dominante, estão internalizados em nossas consciências, de modo que não mais percebemos o absurdo de sua realidade, assim, distanciar-se deste fenômeno é voltar a tornar excepcional aquilo que parece banal, desvelando neste movimento a sua real natureza, sendo esta distanciação feita através da quebra da identificação, não só do público, mas também dos próprios atores, com os personagens e situações apresentados. Esse processo implica também na transformação qualitativa das emoções que o espectador tem ao se engajar na obra. É passar de uma emoção qualquer, suscitada pela identificação, como por exemplo o efeito catártico purificador de perder-se em determinada situação representada, para a emoção específica ligada ao conhecimento, àquela que se tem ao descobrir algo. É desenvolver no público uma atitude de observação, expectante (Brecht, 2005, p.78). Em última instância, para Brecht, a arte deve ser, por meio do *efeito de distanciamento*, um instrumento de domínio da vida, no sentido de compreensão científica dos fenômenos aos quais nos deparamos, e que à primeira vista consideramos naturais.

Não é por achar evidente a fórmula “duas vezes dois são quatro”, nem tampouco por não a conceber, que alguém poderá ser considerado um matemático. O homem que pela primeira vez observou, com surpresa, uma lâmpada a balançar numa corda e a quem não pareceu evidente, mas, sim, extremamente estranho, que ela oscilasse como um pêndulo, e, ainda mais, que oscilasse dessa forma, e não de outra, aproximou-se, com esta constatação, da compreensão do fenômeno e, simultaneamente, do seu domínio. Clamar que a atitude aqui proposta convém à ciência, mas não à arte, não me parece justo. Por que razão não havia a arte de tentar servir, com seus próprios meios, naturalmente, essa grande tarefa social que é dominar a vida? (Brecht, 2005, p.84)

A atitude do ator frente ao papel que lhe é responsável, para que se alcance o *efeito de distanciamento*, deve ser uma atitude também de busca de compreensão e de

distanciamento. O ator não deve, em absoluto, identificar-se com o personagem que representa. Ao invés de encarnar este personagem, substituindo sua própria personalidade pela dele em um movimento de identificação total com o papel, o ator deve apresentá-lo, descrevê-lo ao público, de modo que jamais se esqueçam de sua presença dupla, como o personagem, mas também como si próprio. O ator épico deve estudar o personagem no palco, do mesmo modo que a plateia.

[...] o artista é um espectador de si próprio. Ao representar, por exemplo, uma nuvem, o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: “Não é assim mesmo?” (Brecht, 2005, p.77, grifo do autor)

Nesse sentido, cabe ao ator épico desnaturalizar, através de seu próprio distanciamento daquilo que apresenta e estuda no palco, tudo que parece natural na interação social dos personagens, seus *Gestus*⁶. Ele deve buscar meios de tornar, como colocado anteriormente, o aparentemente banal em algo excepcional e, portanto, suscitar o desejo de compreensão na plateia que se estranha frente aos fenômenos históricos-sociais apresentados no espetáculo. Sobre este aspecto particular, o de tornar aquilo que é banal, pois corriqueiro e, portanto, “natural”, em ocorrência excepcional, estranha, e, portanto, digna de atenção e escrutínio, o cinema pode ter soluções bastante radicais. T. G. Alea dirá, inclusive, que o efeito de distanciamento no cinema adquire modalidades específicas e tem potencialidades não totalmente exploradas. Uma das especificidades que Alea comentará sobre o aparelho cinematográfico é o fato que este, ao registrar suas imagens, não capta a realidade em si, mas tão somente aspectos da realidade e, mais que isso, aspectos isolados desta realidade. Nesse sentido, o cinema teria uma potencialidade inata de realizar a desnaturalização proposta pelo método épico, uma vez que a própria forma do cinema de dar materialidade ao que filma retira, a partir deste isolamento que o plano cinematográfico cria, o fato registrado do seu contexto familiar, ideologizado e internalizado, e lhe dá um caráter novo, recontextualizado, abrindo caminho para que o espectador, que se confronta com esta imagem renovada, pois agora fazendo parte do espetáculo cinematográfico em sua especificidade, possa descobrir nela novas ligações e

⁶ “Por *Gestus* compreendemos um complexo de gestos, de mímica e (geralmente) de declarações, feitas por uma ou mais pessoas dirigidas a uma ou mais pessoas. Uma pessoa que vende um peixe mostra o *Gestus* de vender, entre outros. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que seduz um homem, um policial que espanca um homem, um homem que paga o salário de outros dez: em tudo isso há *Gestus* social. Segundo essa definição, a súplica de um homem rogando ao seu Deus só se torna *Gestus* quando ele a realiza em vista outras pessoas, ou em um contexto no qual emergem relações entre pessoas (o rei rezando em *Hamlet*).” (Brecht, 2022, p.57, grifos do autor)

significados. Alea sintetizará, voltando à Eisenstein e a questão da montagem, deste modo esta suposta afinidade intrínseca do cinema com o *efeito de distanciamento*:

[...] a conseqüente “revelação” de novos significados não é mais que o germe de uma atitude de estranheza frente à realidade e brota exclusivamente de um efeito puramente conjuntural: a mudança de um aspecto isolado da realidade para outro contexto. Isso que constitui o mecanismo mais elementar de distanciamento a aparecer no cinema de forma menos deliberada que no teatro, simplesmente porque a imagem da realidade captada pelo cinema é uma imagem “documental, capaz e criar mais facilmente a ilusão de que se está frente à própria realidade. As associações de montagem constituem uma modalidade especificamente cinematográfica do *efeito de distanciamento* não somente quando se trata de uma sucessão de imagens que podem ser dispostas numa ordem como motivação para descobrir novos significados, como também quando esta ordem se estabelece entre o som e a imagem (o que Eisenstein denominou “contraponto” audiovisual). (Alea, 1984, p.60, grifo nosso)

Importante ressaltar, o recurso da montagem e da atuação são apenas dois instrumentos utilizados no teatro épico afim de se alcançar o *efeito de distanciamento*, sendo que a música, o coro, e a dança também podem ser usados, e de fato, Brecht os usou muito, tanto em peças didáticas, como “A Decisão”, quanto em várias óperas como, por exemplo, “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny”, onde a música é central. Entretanto, no que tange ao cinema, esses recursos foram bem menos utilizados em comparação aos dois anteriores, de modo que não nos debruçaremos sobre eles neste texto. Levando em consideração o que apresentamos até agora, seria lícito dizer que o método épico e o *efeito de distanciamento* poderiam ser aplicados e alcançados no cinema sem que perdessem as potencialidades que lhe são atribuídas quando aplicadas ao teatro? Essa é uma pergunta difícil e bastante complexa de ser respondida, uma vez que, mais do que uma suposta aplicabilidade formal do método épico, o que importa realmente neste caso é o efeito que a obra cinematográfica, assim como a teatral, tem sobre o público a que se dirige, logo, a resposta para essa pergunta só pode ser conseguida caso a caso, a partir do confronto das obras com o espectador. Em outras palavras, para um cinema político, bem como para um teatro político, o vital não é o seu sucesso estético, mesmo que este também deva ser considerado, mas sim o seu *sucesso político*. Dito isso, o escopo deste artigo não nos permitiria adentrar esse aspecto, de modo que nosso foco aqui é tão somente analisarmos justamente aquilo que seria secundário, a tradução do método épico, e o *efeito de distanciamento*, à linguagem cinematográfica e suas implicações estéticas. Com isto em mente, as duas obras que escolhemos tendem a aplicar o método épico com um foco maior em alguma de suas características específicas. O filme “Memórias do

Subdesenvolvimento” (1968), de T. G. Alea tende mais à ruptura das unidades de ação, utilizando a montagem para um tratamento episódico tipicamente épico. O filme “Relações de Classe” (1984), da dupla J. M. Straub e D. Huillet, por sua vez, tende a dar um peso maior aos métodos épicos de atuação e menos à montagem.

Memórias do Subdesenvolvimento (1968) – Montagem e Historicização

Realizado menos de dez anos após a revolução cubana, ocorrida em janeiro de 1959, o filme “Memórias do Subdesenvolvimento” é fruto direto do projeto revolucionário em curso na ilha caribenha durante esse período. É importante anotarmos esse contexto devido ao fato que Alea, enquanto cineasta militante, tinha muito claro a função social-política que um filme como “Memórias...” deveria assumir em tal conjuntura. O filme utiliza diversas instâncias de sequências documentais, feitas pelas ruas de Havana, algumas inclusive com câmera oculta, bem como faz uso de gravações de arquivos e fotografias estáticas. De acordo com o próprio Alea, essas sequências documentais têm como objetivo contribuir para:

[...] situar o conflito no seu marco social e histórico, chegando ao espectador e diversas formas: diretamente quando acompanham algum comentário ou reflexão do protagonista; através da televisão, do jornal ou rádio, como informação noticiosa; e, finalmente como espaço físico no qual se move o protagonista (quando caminha pela rua contra o fluxo dos que caminham massivamente a uma concentração de um Primeiro de Maio, quando está na piscina do Hotel Riviera, etc., momentos todos eles filmados sem uma preparação prévia, usando câmara oculta ou, em todo caso, cuidando para alterar o menos possível o desenrolar normal e espontâneo das situações que surgiam). (Alea, 1984, p.107)

Já podemos notar nesta afirmação que a questão da historicização é central para Alea. Para observarmos como ele a opera, escolhemos uma parte de “Memórias...” que nos parece bastante ilustrativa em relação ao uso dos métodos épicos: a sequência denominada “pablo”, onde o protagonista Sergio, em caráter de narrador, analisa a crise política que foi a invasão da Baía dos Porcos, ou Playa Girón, como a chamam os cubanos, associando-a, como fato histórico, a diferentes caracteres sociais presentes na dinâmica de classes dos países latino-americanos. A sequência tem início com um letreiro, “pablo”, sobre a imagem de uma estrada, que passa em velocidade. Ouvimos então a voz de alguém comentando a revolução. Temos logo em seguida um corte seco para Sergio e seu amigo Pablo, personagem que dá nome a dita sequência, andando de carro por uma estrada à beira-mar. Enquanto dirige, Pablo continua a comentar suas preocupações em relação à revolução cubana, comparando o possível destino de Cuba ao

do Haiti e diz que, em relação a revolução, este é um problema entre os russos e os americanos e que se algo sair mal, quem pagará a conta serão os cubanos, e completa que ele não estará em Cuba para ver isso ocorrer. O diálogo dos dois é interrompido bruscamente por um corte seco, onde vemos Sergio e Pablo, acompanhados de suas respectivas esposas, e vestidos de modo muito elegante, jantando em um restaurante que parece ser bastante caro e, logo em seguida, os vemos caminhando pelas ruas de Havana. Por meio de uma narração em *voice over*, Sergio nos diz que não consegue acreditar que por mais de cinco anos fez quase tudo junto de Pablo. Em outras palavras, não crê que, por tanto tempo, conseguiu ser amigo de Pablo. Outro corte seco nos traz de volta à Sergio e Pablo no carro. Este então começa a falar sobre o período em que Batista esteve no poder e diz que, ainda que admita que a situação não podia continuar como estava, nunca se meteu em política, ao invés disso somente trabalhou, e que por isso tem a consciência tranquila. Ao final do diálogo, enquanto Pablo ainda fala do quanto trabalhou durante a vida, temos mais um corte seco, dessa vez vemos Sergio e ele à beira de uma piscina, observando as mulheres que passam. Quando retornamos aos dois no carro, eles estão em um posto de combustíveis, reabastecendo. Pablo elogia o modo estadunidense de fazer as coisas, diz que eles têm o “Know How”, do que Sergio debocha. Após reabastecer o carro, Pablo pede ao frentista para checar o óleo e completá-lo, ao que o frentista responde que não há óleo, mas que pode checar de qualquer modo, ao que Pablo responde negativamente, dizendo “para que?”. Eles partem do posto e Pablo diz que tem vontade de arrebentar o carro, mas que não pode pois este está inventariado e que se não o entregar como estava, não poderá deixar o país. Sergio então, ao ouvir isso, gargalha. Corte seco. Sergio e Pablo agora estão em uma oficina de mecânica. Pablo conversa com um mecânico. Enquanto isso, Sergio caminha pela oficina, observando seus detalhes. Ele então se aproxima do carro de Pablo e se senta sobre o capô. O mecânico avalia um amassado no carro, dizendo que não há tinta adequada para uma pintura de restauro, e que a única tinta disponível, sintética, não deixará um acabamento igual ao original. A câmera, que até então se matinha em *plano americano*, dá um *zoom in* no rosto de Sergio, o enquadrando em *close up*. Ele boceja, olha para Pablo e o mecânico, e logo em seguida passa a olhar o horizonte, com uma expressão de bastante impaciência. Ouvimos então uma narração em *voice over*, que nos diz que há um ditado popular que fala que a única coisa que o cubano não consegue aguentar é a fome. Temos então uma sequência de fotografias da América latina, onde vemos as situações de fome e misérias que os diversos

povos latino-americanos tiveram e ainda tem, ao longo da história, que suportar. A narração, sobre estas imagens, nos descreve os números de mortalidade infantil nos países latino-americanos devido a fome, enfatizando que, em América-latina, em dez anos morreram vinte milhões de crianças por desnutrição, o mesmo número de pessoas mortas na segunda guerra mundial. Corte seco. Pablo e Sergio chegam em uma garagem, onde Sergio guarda um carro seu. Pablo, enquanto desmonta o farol do carro de Sergio para poder pegar algumas peças, comenta sobre os carros americanos, dizendo que são muito melhores, pois tem garantia, e que, com os mecânicos que existem em Cuba, essa seria a melhor solução. Sergio o observa com bastante indiferença. Em *voice over*, Sergio nos diz que acha as pessoas cada dia mais estúpidas. Voltamos, por via do corte seco, ao restaurante anteriormente mostrado de forma rápida, onde podemos agora ouvir o diálogo dos presentes, Sergio, Pablo e suas respectivas esposas, que debocham do cheiro dos franceses. Corte seco. Sergio e Pablo se encontram agora no apartamento deste. Enquanto lava o rosto, Pablo diz para Sergio que agora não ficará em casa com os braços cruzados como na época da luta contra Batista e que se não intervir de alguma forma, não poderá funcionar quando o novo regime cair. Ao ouvir isto Sergio diz que isto é o mesmo que dizem os prisioneiros da invasão da Baía dos Porcos. Corte seco brusco. Vemos agora, sobre a imagem dos prisioneiros marchando, um letreiro que diz “la verdad del grupo está en el asesino”, ao som de uma percussão bastante forte. O filme então passa a utilizar um método de montagem bastante sofisticado. A partir daqui, inicia-se uma análise, por meio do *voice over* de Sergio, do que foi a invasão da Baía dos Porcos de um ponto de vista da expressão da dinâmica de dominação social de classe da burguesia, partindo da interação dialética entre grupo e indivíduo. Descrever pormenorizadamente esta sequência, devido a sua complexidade, acabaria tomando um espaço que não temos, mas é importante anotarmos algumas características bastante importantes presentes nela. Uma delas é o uso do material documental. De fato, mais ainda do que a sequência anterior, onde se discute a fome na América latina através do uso de fotos estáticas e de narração, podemos qualificar esta sequência como quase inteiramente documental. Utilizando imagens gravadas durante e após a derrota dos invasores da Baía dos Porcos, fotografias estáticas, gravações do período de Batista, com destaque às operações de repressões, testemunhos de vítimas, tanto do torturador Calviño, que está entre os capturados durante a invasão, quanto vítimas do regime de Batista, áudios gravados durante o interrogatório e julgamento dos principais prisioneiros da Baía dos Porcos, bem como imagens e

gravações da resistência contra o antigo regime, o filme demonstra que as bases da sociedade burguesa que existiu em Cuba, apesar dos discursos ideológicos e supostamente ilustrados que os representantes da burguesia expressavam, está indissociável da violência e morte com que este regime era mantido, incluindo aí a miséria e a fome em que a maioria da população era obrigada a viver. Nesse sentido, o filme entende a configuração social presente entre os invasores da Baía dos Porcos como expressão particular dessa dinâmica ampla da sociedade burguesa cubana, analisando a maneira com que, a nível de consciência individual, a burguesia se aparta, por meio dos aparelhos de repressão sob seu comando, do peso da violência exigida por ela própria, de modo que esta não se identifica com os assassinos e torturadores que agem sob a ordem institucional que existe sob sua direção, permitindo desta maneira que o indivíduo burguês possa viver com a “consciência tranquila”, uma vez que sua participação no massacre social é somente “indireta”. É essa relação entre grupo e indivíduo dentro da divisão de trabalho do mundo burguês que o filme chama a atenção, de modo a denunciar a hipocrisia e a falsidade ideológica presente no discurso burguês. Esta sequência se encerra com uma gravação de uma manifestação contra o governo Batista, que é reprimida pela polícia. Há então um *fade* para tela preta, acompanhada de uma intensa percussão.

Podemos observar nesta sequência que a obra de Alea aplica de modo bastante radical o recurso da montagem. Nesse sentido, é possível argumentar que existem duas principais intenções nestas rupturas narrativas que a montagem realiza, a primeira, uma intenção de contraste individual, entre Sergio e Pablo, de modo a demonstrar o viratismo da moral pequeno-burguesa que Pablo representa e que Sergio começa a abandonar. A segunda é uma intenção didática direta que insere este aspecto individual da primeira no plano geral da sociedade cubana e burguesa, a historicizando neste processo e demonstrando a relação dialética entre o particular e o total. Assim, o filme utiliza constantemente um processo de passagem do nível particular dos indivíduos ao geral da sociedade, para então retornar ao particular, porém, não mais o mesmo particular de antes, mas sim um particular elevado, em um estado dialeticamente superior, onde podemos agora compreender as causas sociais e razões ideológicas presentes nas práticas concretas dos indivíduos. Este processo de passagem é realizado pelo confronto dos dois níveis de construção narrativa presentes no filme, o nível dramático e o nível documental. O choque entre as sequências dramáticas e as documentais quebram a identificação de

uma maneira bastante radical, uma vez que a própria ruptura da convenção de gênero (drama/documentário) realiza uma separação muito clara entre os dois níveis de construção narrativa, retirando, como que a força, de forma intencionalmente traumática, o espectador da sua posição de identificação com os personagens e o inserindo na análise crítica da realidade concreta. Aqui está o recurso épico da quebra da unidade narrativa e o uso do recurso episódico, ao que nos parece, em seu estado avançado. Já no início da sequência e no momento de análise da invasão da Baía dos Porcos, o uso de letreiros serve para demarcar de modo muito claro que esta cena é “um momento”, um episódio nomeado, de um filme, de modo a romper com a transparência que o diálogo dramático e a montagem ortodoxa poderiam criar. De fato, ao narrar as sequências documentais, podemos perceber uma mudança clara na postura de Sergio, ou melhor colocando, o ator que interpreta Sergio, Sergio Corrieri. Nestas sequências, nos parece, Corriere sai do personagem, e passa a narrar não mais como Sergio, o pequeno-burguês angustiado de “Memórias...”, mas sim como a si próprio, o ator militante que estuda o personagem a partir do contexto histórico no qual este está inserido de modo a compreender a sociedade em sua totalidade, forçando o espectador, neste processo, a fazer o mesmo. Mais uma vez, temos aqui o recurso épico se transformando e sendo levado adiante com a ajuda dos processos de montagem cinematográficos. Em termos de forma, a montagem empregada em “Memórias...”, se a compreendermos como transfiguração do método épico teatral, aponta para uma grande potencialidade de realização concreta das intenções e efeitos políticos que o método épico deseja ter sobre o público. De fato, se levarmos em consideração a montagem, com a sua ruptura das unidades de ação e a sua forma episódica e livre do encadeamento causal, como o elemento essencial da teoria brechtiana, “Memórias...” demonstra, poderíamos dizer de modo um tanto temerário, que é no cinema, e não no teatro, que o método épico, ao menos no que diz respeito à montagem, mais tem capacidades de florescer e se desdobrar em termos formais.

Relações de Classe (1984): Estranhamento e Atuação

A dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet eram conhecidos aderentes do método épico, chegando até mesmo a filmar a adaptação escrita por Brecht da peça “Antígona”, de Sófocles, dando a este filme o nome de “Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948”, deixando explícita sua filiação ao dramaturgo alemão. Ainda que, diferentemente de Alea,

Straub e Huillet não fossem militantes no sentido estrito, de pessoas organizadas em partidos ou ligadas às formas tradicionais de engajamento político, sua obra sempre esteve profundamente comprometida com as ideias políticas de esquerda. Uma característica bastante forte no corpo da obra da dupla, é a forma com que a *mise-en-scène* é utilizada. Seus filmes geralmente dão maior peso às técnicas de atuação, utilizando-as de modo bastante específico, em conjunção com os enquadramentos de câmera e os cortes entre estes enquadramentos, para causar o estranhamento necessário para o *efeito de distanciamento*, sendo este um elemento presente na quase totalidade da obra da dupla. Nesse sentido, “Relações de Classe” (1984) é um exemplo típico desta maneira com que Straub e Huillet utilizam os métodos épicos de atuação. Aqui observaremos uma cena próxima do início do filme, onde o protagonista, Karl Roßmann, se encontra com seu tio, o senador Jakob, ao mesmo tempo em que um trabalhador do navio em que todos estão, o foguista, protesta, ao capitão, sobre o tratamento que recebe de outro trabalhador, o maquinista romeno Schubal, seu superior imediato.

A cena se inicia com um enquadramento, em *plano americano* com um leve *contra-plongèe*, de uma porta fechada, do lado de dentro da cabine. Após bater, o foguista abre a porta e adentra a cabine, seguido de Karl. Os dois param enfileirados um ao outro, e o foguista diz que quer falar com o tesoureiro-chefe. Os dois olham para fora do quadro. Ouvimos, vindo de fora do quadro, uma voz que os manda sair da cabine imediatamente. Karl então dá um passo a frente, saindo dessa maneira do enquadramento. Um garçom assume então sua posição ao lado do foguista. Temos agora um *primeiro médio* de Karl, que olha levemente para sua esquerda e assume, logo em seguida, uma posição de perfil. Ele então passa a defender o foguista, descrevendo a situação deste em relação a Schubal, quem, supostamente, o injustiça no trabalho. Voltamos ao enquadramento onde estão o foguista e o garçom. Ouvimos Karl dizer que só colocou sua perspectiva, e que o foguista poderá se expressar melhor, ao que o foguista confirma o que Karl acabou que dizer, “palavra por palavra”. Corte para um plano geral, onde podemos ver sentados, em volta de uma mesa, o tesoureiro-chefe, o capitão e Jakob. O tesoureiro-chefe se vira para o capitão e passa a acusar o foguista de ser um polemista e que foi ele quem levou Schubal ao desespero. Ele então fica de pé e temos um corte para um *primeiro plano*, onde vemos o tesoureiro-chefe, olhando quase diretamente para a câmera, repreender, de forma muito enérgica, o foguista. Após este concluir, temos um corte para um *plano médio* do capitão, que diz ao tesoureiro-chefe que todos devem ouvir ao menos uma vez o foguista.

Voltamos ao foguista, ainda no mesmo enquadramento, porém, um pouco mais próximo da câmera, ao passo que o garçom agora se encontra em frente à porta. O foguista diz que Schubal é injusto e privilegia os estrangeiros. Corte para Karl, no mesmo enquadramento anterior, porém, agora olhando para fora do quadro, supostamente ao foguista. Karl diz que este deve ser mais claro no que diz. Temos então um corte pra Jakob, em *plano médio*, que se levanta, ao mesmo tempo que pergunta à Karl seu nome. Voltamos então ao primeiro enquadramento da cena, e Schubal adentra a cabine, se posicionando enfileirado ao garçom. É Schubal agora que protesta contra o foguista, dizendo inclusive que pode chamar testemunhas para provar a falsidade das acusações. Há então um corte para um *plano americano*, onde o capitão fica de pé e pergunta a Jakob, que está fora do quadro, se este não quer perguntar algumas coisas a Karl. Temos então uma troca de palavras entre Karl e Jakob, que dialogam em enquadramentos isolados, nunca em plano/contraplano. Karl, de perfil, em um *plano médio*, e Jakob, com um leve *contra-plongée*, também em *plano médio*. Jakob se apresenta como tio de Karl, sendo que este duvida de tal afirmação. De fora do quadro, enquanto vemos Karl em perfil, o capitão diz a ele, de forma quase acusatória, que este tem sorte de Jakob se apresentar como seu tio. Karl diz que de fato tem um tio chamado Jakob, mas se o senador fosse realmente seu tio, eles deveriam ter o mesmo sobrenome. Jakob começa então a contar sobre os motivos de Karl estar ali: por ter engravidado uma servente mulher mais velha e, para fugir do pagamento de pensões alimentícios e outros “escândalos”, foi enviado a “América”. Temos então um *close up* de Karl, em perfil, e ouvimos a voz de Jakob dizer que Karl já estaria perdido se não fossem os símbolos e milagres da América, e que recebeu uma carta da servente contando toda a história. Voltamos ao *plano médio* de Jakob que pergunta a Karl, por fim, se é ou não seu tio. Karl admite que sim, ao que Jakob o interrompe e adentra o quadro, estendendo a mão para que Karl a beije. Voltamos ao capitão, em plano americano, que diz a Jakob que fica feliz que o navio tenha podido ser palco do reencontro do senador com seu sobrinho, e que espera que a viagem não tenha sido incomoda. Karl diz que não foi. Temos então mais um *close up* de Karl, que pergunta o que será do foguista. De fora do quadro, ouvimos a voz de Jakob que isto está na mão do capitão, e que todos o apoiaram, ao que Karl responde que isto não importa em uma questão de justiça. Retornamos a um enquadramento isolado, em plano médio, de Jakob, que diz que esta pode ser uma questão de justiça, mas é também uma questão de disciplina e que as duas, principalmente a última, são uma decisão do capitão. Temos então um corte

muito rápido, onde vemos, em plano quase geral, o foguista Schubal e o garçom. Voltamos a Jakob, que diz que, devido a obrigações em Nova Iorque, precisa deixar o navio, justamente antes que se torne um incidente maior a disputa entre o foguista e Schubal. Após vermos o capitão dizer que descera um bote, temos então um corte para Karl, agachado aos pés do foguista e segurando sua mão, lhe perguntando por qual razão este não se defendeu, já que foi o mais injustiçado do navio. A cena termina com Jakob, enquadrado em *plano americano*, dizendo a Karl que este se encantou com o foguista, e que isto é louvável, mas pede para que ele não leve isso longe demais e que aprenda qual é o seu lugar.

A construção da *mise-en-scène* desta cena é bastante complexa, com uma preocupação quase milimétrica com posicionamentos de atores e câmera, bem como com os tempos dos diálogos. Podemos notar que aqui, não há qualquer tentativa de criação de uma convergência entre atores e personagens, muito pelo contrário, tenta-se levar às últimas consequências a máxima brechtiana da não identificação do ator com seu personagem. Nenhuma fala é interpretada, mas tão somente exposta, com o mínimo de gesticulação necessária. Inclusive, poderíamos dizer que, ao aplicar desta maneira o aspecto da não identificação entre ator/personagem do método de atuação épico, o filme renuncia a um outro aspecto tão importante quanto este primeiro, que é o *Gestus*. De fato, o uso dos enquadramentos de câmera parece enfatizar essa renúncia. O isolamento de cada ator em seu próprio plano, nos parece, cumprir duas funções dialéticas, uma de conteúdo e outra de forma. Em termos de conteúdo, há uma clara separação entre os personagens que corresponde a sua posição na sociedade de classes. Correndo o risco de simplificarmos demais a construção simbólica presente no filme, podemos compreender os operários, representados pelo foguista, Schubal e o garçom, que são sempre enquadrados juntos, separados e apartados dos outros. Toda sua interação se dá em uma posição submissa, em espera de respaldo do capitão. Schubal e o foguista competem entre si, ao invés de perceber que a situação de ambos é resultado justamente da organização do navio, que está sob responsabilidade do capitão. Nesse sentido, o operário alemão, o foguista, se volta contra o operário romeno, Schubal, vendo-o como a verdadeira causa de sua situação, em um movimento ideológico fomentado pela direção do navio, o foguista não vê Schubal como um outro operário, e portanto, seu igual, mas como o estrangeiro atrevido que, em um navio alemão, se atreve a maltratar alemães. Vendo um ao outro não como companheiros, mas como inimigos, os operários aqui são desarmados

da possibilidade de descobrir as reais causas de sua situação, que não é outra senão a organização da divisão social do trabalho. O tesoureiro-chefe, o capitão e Jakob, representando a classe dominante, a burguesia, são apresentados juntos, porém, suas falas são mostradas em enquadramentos isolados. Cada uma de suas falas tem caráter de decreto, onde o foco é total em cada palavra, e o isolamento onde elas são proclamadas denota a distância e indiferença desta classe dominante em relação àqueles que ela domina. A última fala de Jakob é ilustrativa: “...que aprenda a compreender seu lugar”. Karl, por sua vez, sendo enquadrado primeiro com os operários, depois sozinho, e por fim, ao lado de seu tio, representa a pequena-burguesia, que, movida pela paixão moralista e por uma noção ingênua de justiça formal, se outorga o direito de ser porta-voz do operariado, sem se dar ao trabalho de compreender as verdadeiras causas de sua situação, para no final aliar-se à burguesia, resignando-se à piedade cristã frente à situação do operariado, e ao mesmo tempo lamentando e ressentindo-se em relação à suposta passividade desta classe frente a opressão.

Em termos de forma, este isolamento dos personagens serve justamente para descontextualizá-los, tornar suas falas o foco de tal modo que elas possam ser analisadas em um estado de excepcionalidade. Cada pequena palavra se torna assim um fato importante, desnaturalizando seu significado. Dessa intenção, da análise racional dos diálogos por meio do *efeito de distanciamento* proporcionado por essa aplicação formal do método épico, decorre que Straub e Huillet renunciam a outro aspecto do teatro brechtiano, que é o prazer da fruição estética por si só, aspecto que o próprio Brecht nunca abriu mão. Claro, não se está dizendo aqui que o filme não é capaz de suscitar o prazer estético no público, dizer isso seria até mesmo absurdo, mas sim que o filme não se preocupa com nenhum outro tipo de engajamento da parte de seu público que não o racional, no sentido de que as outras formas de engajamento, como por exemplo a participação emotiva, parecem ser dispensáveis. Essa é uma posição que Brecht nunca adotou, de modo que ele até mesmo cogitava utilizar, em algumas situações, o instrumento da identificação emotiva se ela fosse capaz de ser veículo da passagem desta emoção à emoção racional do descobrimento e da compreensão. Neste sentido, para Brecht, o teatro épico, para ser um teatro político verdadeiramente consequente, deveria ser *totalmente teatro*, ou seja, também deveria ter como meta a fruição estética de seu público, de modo que a participação passional deveria ser entendida como uma etapa da elevação da consciência à compreensão racional. Em outras palavras, para Brecht, a

separação entre emoção e razão não pode existir, sendo esta separação justamente resultado da forma do teatro burguês, que tenta, na visão de Brecht, anular a razão. Estamos então dizendo que Straub e Huillet não souberam traduzir o método brechtiano de forma adequada? De modo algum. O que estamos anotando é que, de maneira certamente intencional, Straub e Huillet transfiguraram o método épico às suas necessidades específicas e, ao fazer isso, o modificaram essencialmente em sua forma e conteúdo.

Considerações finais

Se por um lado, o método épico de montagem, ao que nos parece, possui desdobramentos bastante potentes quando aplicado à linguagem cinematográfica, a atuação, devido às especificidades do cinema, parece assumir categorias próprias que podem ou não contribuir às intenções presentes no *efeito de distanciamento* brechtiano. Como anotado anteriormente, no teatro, devido a presença física do ator, o método épico de atuação já se encontra a meio caminho realizado, devido ao jogo intrínseco ao espetáculo teatral. Por outro lado, o espetáculo cinematográfico possui outras especificidades que, no plano da atuação, podem dificultar o *efeito de distanciamento*, sendo um deles a *impressão de realidade*, como colocado anteriormente. Nesse sentido, e sem querer fazer afirmações definitivas, a aplicação do método épico de atuação ao cinema se torna mais ambíguo, uma vez que, sem o confronto físico do ator com o público, mantêm-se abertas as vias do espaço vazio que no cinema é tão propício ao sonho. Talvez por esse motivo, instintivamente ou conscientemente, a maioria dos grupos de cinema militante que buscaram em Brecht novas formas de fazer cinema se preocuparam muito mais com a montagem do que com a atuação e a *mise-en-scène*.

Mesmo aqueles cineastas que podem ser considerados exceções, e que usaram a atuação como veículo principal do *efeito de distanciamento*, como Miklós Jancsó e os próprios Straub e Huillet, tendem a utilizar o trabalho de câmera como um instrumento potencializador, entendendo que por suas especificidades, a simples transposição do método épico ao cinema não poderia alcançar as devidas potencialidades presentes nele. Por esse motivo dizemos que a atuação épica no cinema, ao que tudo indica, adquire categorias próprias, já que somente aliado ao instrumento do enquadramento e da própria montagem, ela pode se desdobrar e alcançar os efeitos pretendidos sobre o público.

Por fim, queremos dizer que este artigo tem tão somente o objetivo de levantar dúvidas e apontar possíveis respostas, não nos isentando da possibilidade de equívocos interpretativos e/ou conclusões errôneas, uma vez que o estudo do método épico e da obra brechtiana é campo de amplas possibilidades e profunda complexidade, ainda mais quando colocada frente aos estudos cinematográficos.

Bibliografia

- ALEA, Tomás G. *Dialética do Espectador: Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. 1. ed. São Paulo SP: Summus, 1984.
- ALZUGUIR GUTIERREZ, Maria. *Brecht: teoria e prática crítica dos meios*. Imagofagia, Argentina, ed. 20, 20 jun. 2019.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. 1. ed. Rio de Janeiro - RJ: Edusp/ Editora 34, 1995.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2014.
- BAZIN, André. *O cinema: Ensaio*. 1. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio Sobre Brecht*. 1. ed. São Paulo SP: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 3. ed. São Paulo SP: Brasiliense, 1987. v. 1.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro - RJ: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator*. 1. ed. São Paulo - SP: Editora 34, 2022.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on Film & Radio*. SILBERMAN, Marc (ed.). 1. ed. Londres: Bloomsbury Publishing Pic, 2000.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2. ed. São Paulo - SP: Expressão Popular, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- METZ, Christian. *A Significação no cinema*. 2. ed. São Paulo - SP: Editora Perspectiva, 2014.
- JOVANOVIĆ, Nenad. *Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. 1. ed. Nova Iorque - NY: Suny Press, 2017.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. 3. ed. São Paulo - SP: Editora Perspectiva, 2012.

SANJINÉS, Jorge; UKAMAU, Grupo. Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo. 1. ed. Argentina: Siglo XXI, 1979.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)