

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 militante, entendido como aquele tipo de cinema que tem como objetivo impelir seu espectador a tomar parte ativa nos processos sociais de transformação.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; teatro; política; Brecht;

CORPO DO TEXTO

Introdução

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.

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:

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 com vistas à ação política.

O Método Épico e o Cinema: Distanciamento e Historicidade

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.

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)

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.

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, que Metz considera um dos elementos que possibilita ao cinema criar a impressão de realidade que este é capaz de imprimir sobre seu público (Metz, 2019, p.24), 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.

Pensando sobre o efeito de distanciamento, este poderia ser descrito, em termos gerais, e de modo muito simplificado, 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.

No teatro épico, 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.

Com essas características do teatro épico em mente, as duas obras aqui estudadas foram escolhidas por tenderem 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.

Análise de obras

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. Paralelamente ao enredo ficcional, 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.

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.

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. Uma característica bastante forte no corpo da obra da dupla, é a forma com que a mise-en-scène é utilizada. 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 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. Disso decorre que Straub e Huillet, de forma deliberada, parecem se distanciar de Brecht no sentido que dispensam a participação emotiva do espectador, se preocupando tão somente com sua participação racional.

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.

REFERÊNCIAS

ALEA, Tomás G. Dialética do Espectador: Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. 1. ed. São Paulo SP: Summus, 1984.

AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina. 1. ed. Rio de Janeiro - RJ: Edusp/ Editora 34, 1995.

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.

METZ, Christian. A Significação no cinema. 2. ed. São Paulo - SP: Editora Perspectiva, 2014.

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.