



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais

LUCIANO DIOGO OLIVEIRA FREITAS

**O ESTRANHAMENTO (*VERFREMUNGSEFFEKT*) E O *GESTUS*
BRECHTIANO NOS FILMES DE CHARLIE CHAPLIN.**

UFG

Goiânia, 2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Luciano Diogo Oliveira Freitas

Título do trabalho: O estranhamento (Verfremdungseffekt) e o *Gestus* brechtiano nos filmes de Charlie Chaplin.

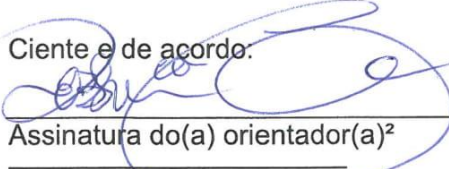
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 23 / 05 / 18

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

LUCIANO DIOGO OLIVEIRA FREITAS

**O ESTRANHAMENTO (*VERFREMUNGSEFFEKT*) E O *GESTUS*
BRECHTIANO NOS FILMES DE CHARLIE CHAPLIN.**

Dissertação apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Performances Culturais.

Linha de pesquisa: Espaços, materialidades e teatralidades.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.

UFG

Goiânia, 2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Freitas, Luciano Diogo Oliveira
O estranhamento (Verfremdungseffekt) e o Gestus brechtiano no filmes de Charlie Chaplin [manuscrito] / Luciano Diogo Oliveira
Freitas. - 2017.
CXXV, 125 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2017.

Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Brecht. 2. Charlie Chaplin. 3. Estranhamento. 4. Gestus. 5.
Cinema mudo. I. Camargo, Robson Corrêa de, orient. II. Título.

CDU 792

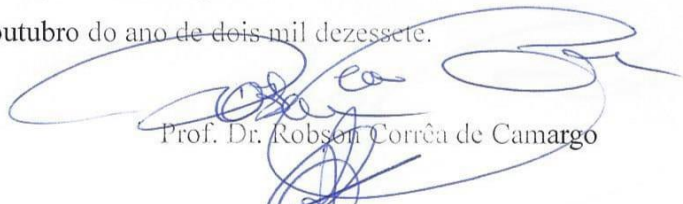


UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
PERFORMANCES CULTURAIS

ATA Nº 03/2017

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO ALUNO LUCIANO DIOGO OLIVEIRA FREITAS

Aos vinte e seis dias do mês de outubro do ano de dois mil e dezessete, a partir das catorze horas, no Mini auditório do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “**O estranhamento (Verfremdungseffekt) e o Gestus brechtiano nos filmes de Charlie Chaplin**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (PPGIPC/UFG), com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Rodrigo Cássio (FIC/UFG) e Professor Doutor Eduardo José Reinato (PPGIPC/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato APROVADO pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais. Goiânia, aos vinte e seis dias do mês de outubro do ano de dois mil dezessete.


Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo


Prof. Dr. Rodrigo Cássio


Prof. Dr. Eduardo José Reinato

Visto:


Prof. Dr. Sebastião Rios

RESUMO

As influências de Charlie Chaplin (1889-1977) na obra de Bertolt Brecht (1898-1956) são diversas. Os filmes do diretor britânico são inspiração para diversas peças escritas pelo dramaturgo alemão (*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928/1929), *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), *Senhor Puntila e seu criado Matti* (1940), dentre outras). Brecht comenta em seus diários de trabalho e inúmeros textos teóricos a importância da prática cinematográfica de Chaplin e de seu personagem Carlitos para a constituição do seu teatro, considerando-os muitas vezes modelar para o teatro épico (BRECHT 1995, p. 125; BRECHT 2005A, p. 249, 263, 291; dentre outros). Dois pontos da práxis brechtiana são fundamentais para compreender essa forte relação cinema-teatro, são eles: o *Verfremdungseffekt* – o famoso efeito de estranhamento e o *Gestus* social. A partir desses dois pontos procuro analisar a obra de Chaplin, o processo de construção de seus filmes e a interpretação no cinema mudo como elementos que geram estranhamento e se estruturam como uma forma de *Gestus* social e estranhamento. No primeiro capítulo parto do contexto histórico da Alemanha de Weimar para compreender a constituição do *V-Effekt* em seu tempo. No segundo capítulo penso o cinema enquanto revolução na forma de produzir e apreciar a obra de arte e, passando pela história de Chaplin, como esse artista influencia e inspira artistas por todo o mundo, entre ele Brecht. No terceiro capítulo busco compreender o *Gestus* social e como ele se relaciona com o espetáculo de variedades e o trabalho artístico de Chaplin. Por fim, nas considerações finais, retomo a ideia de que o intenso tráfego da ponte Brecht-Chaplin, produziu diversos frutos e produções que ainda hoje exigem sua leitura, encenação, e apreciação, dado o seu potencial crítico reflexivo e mais ainda o valor artístico de suas proposituras que até hoje se extravasam nos palcos do teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Brecht; Chaplin; *Gestus*; Estranhamento.

ABSTRACT

Charlie Chaplin's (1889-1977) influences on Bertolt Brecht's theater (1898-1956) are diverse; also the films of the British director were inspiration for several plays written by the German playwright (The Rise and Fall of the City of Mahagonny (1928/1929), Mother Courage and Her Children (1939); Mr Puntila and his Man Matti (1940), and others). In many parts of Brecht works, diaries and theoretical texts Brecht makes comments about the importance of Chaplin's cinematographic practice and his character The Tramp, for the constitution of his theater. Some moments Brecht considers Chaplin a model of actor to the epical theater (BRECHT 1995, p. 125; BRECHT 2005A, p. 249, 263, 291; and others). Two central concepts in Brecht's work are fundamental for the understanding of this relationship: *Verfremdungseffekt* – the famous Estrangement Effect and the social *Gestus*. Once these concepts are delimited I search to analyze Chaplin's work, the process of film construction and the interpretation in silent films as elements that generate estrangement and are structured as a *Gestus* language. At the first chapter I analyze the historical context of the Weimar's Germany to understand the constitution of V-Effekt at its time. At the second chapter I assume the idea of the cinema as a revolution on the form of production and reception of art, passing by the Chaplin's history trying to realize how his films were a large reference to a lot of artists, including Brecht. At the third chapter I study the social *Gestus* and how it is related with the variety shows and the Chaplin's artistic works. Finally, at the conclusions, I return to the main points of this intense dialogue between Brecht and Chaplin, and how this relationship produced uncountable fruits and artistic works. This material requires new theoretical and practical studies (on screen and on stage), considering its large reflexive and critical potential, and more than it, its artistic value.

KEYWORDS: Brecht; Chaplin; *Gestus*; *Verfremdungseffekt*.

Sumário

Dedicatória.....	9
Agradecimentos	10
Lista de Ilustrações	11
1. Introdução.....	12
2. O Estranhamento/Distanciamento brechtiano, o <i>V-Effekt</i>	18
2.1. <i>Antes dos dilúvios</i>	18
2.2. O estranhamento brechtiano	29
2.3. Chklovski, Brecht e as origens do estranhamento	43
3. Fotografia e cinema – O épico no drama.....	47
3.1. O cinema e o Século XX	47
3.2. Charlie Chaplin	52
3.3. Do teatro ao cinema e de volta: Chaplinismo e o teatro de vanguarda russo. .	65
3.4. Chaplin em Brecht.	70
3.5 Influências de Chaplin na dramaturgia brechtiana.	76
4. <i>Gestus</i> Social: A construção do <i>Gestus</i> na obra de Brecht.....	81
4.1. Definições.....	81
4.2. O <i>Gestus</i> e o espetáculo de variedades	101
4.2.1. O espetáculo de variedades e suas origens	101
4.2.2. Do teatro de feira ao cabaré e ao <i>Gestus</i>	103
4.2.3. Frank Wedekind e Karl Valentin.....	107
5. Considerações finais	112
6. Referências Bibliográficas.....	120

Dedicatória

Dedico este trabalho, como mais uma das muitas vitórias que tive e terei na minha vida a meus pais a quem amo tanto e espero sempre encher de orgulho e alegria.

A vocês Antônio Donizete de Freitas e Genilda Alves de Oliveira.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a meus pais, que foram aqueles que me apoiaram e me deram condições de estudo desde meus primeiros anos de vida. A eles devo meu processo de inserção na sociedade, minha formação humana, moral e intelectual. Este agradecimento é um reconhecimento a tudo que estes dois seres humanos incríveis me deram e ainda hoje me dão. Espero sempre retribuir todo esse carinho e afeto. A vocês
Genilda Alves de Oliveira Freitas e Antônio Donizete de Freitas.

Agradeço a meu irmão, que me acolheu em Goiânia há sete anos e sempre me apoio e cuidou de mim. Te admiro muito grande irmão e agradeço a você por todos esses 22 anos de parceria. A você Leonardo Diego Oliveira Freitas.

Agradeço a meu orientador Robson Corrêa de Camargo, que topou essa empreitada comigo e que teve paciência (ou não) para me auxiliar nesse processo de formação e investigação desde a graduação. Essa pesquisa é um fruto desse feliz encontro, que venham muitas colaborações mais.

Ao meu grupo de teatro e meus companheiros, que durante esses seis anos foram lugar de experimentação, trabalho, ação e teatro. Sou muito feliz por ter vocês na minha vida e a sou grato pelo apoio e parceria. Ao Teatro Destinatário e à Ludmyla Marques, Jéssika Hannder e Thiago Santana.

Agradeço a meus professores, que durante este mestrado, minha graduação, ensino fundamental e médio, foram essenciais para o meu crescimento e desejo pelo saber. A vocês todos que se deram a mim por meio de seu trabalho atento e dedicado sou grato e desejo nos reencontrarmos por aí, para poder mostrar-lhe como foi importante para mim tê-los encontrado no caminho.

E a todos aqueles de alguma forma contribuíram com minha formação e estão comigo na luta e na lida.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Apresentação do espetáculo, Mann ist Mann em Düsseldorf sob a direção de Bertolt Brecht em 1926.	37
Figura 2: Um dos vários cartazes de divulgação do filme tempos modernos e uma das cenas mais icônicas do filme, Carlitos com a alavanca.	51
Figura 3: Sequência de cenas do filme Making a living (1914).	58
Figura 4: Sequência de cenas do filme Kid auto races at Venice (1914).	59
Figura 5: Na cena final de O Circo (1928) onde Carlitos vê tanto a mulher que amava quanto o circo indo impora e ele fica só.	61
Figura 6: Cenas do filme O Grande Ditador (1940).	64
Figura 7: Sequência de 4 imagens retiradas do filme The face on the barroom floor (1914).	72
Figura 8: Cena do filme The Gold Rush (1925) onde Carlitos e Big Jim dividem uma bota cozida. Ao lado, gravura do livro Bertolt Brecht para principiantes (Toss 2006, p. 33).	76
Figura 9: Imagens do filme The Kid, mais especificamente do momento em o vagabundo encontra o bebê.	78
Figura 10: Momento do filme The Kid em que Carlitos impede que a criança seja levada pela justiça.	78
Figura 11: Imagens do filme City Lights (1931) em que Carlitos e homem rico estão bêbados e são amigos.	87
Figura 12: E no dia seguinte.	87
Figura 13: Helene Weigel interpretando Mãe Coragem em 1957 em Paris.	89
Figura 14: Sequência de imagens dos primeiros minutos do filme Tempos modernos (1936).	95
Figura 15: Sequência de imagens retiradas do filme The Immigrant 1917.	96
Figura 16: Grupo de artistas dirigido por Karl Valentin (a frente) do qual participa o jovem Bertolt Brecht (segundo) entre 1918 e 1920 em Munique.	106
Figura 17: Fotos do encontro de Brecht e Chaplin durante a première do espetáculo Vida de Galileu no Coronet Theatre em Los Angeles em 30 de julho de 1947.	119

1. Introdução

Como aluno da graduação, na Licenciatura em Artes Cênicas na Escola de Música e Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), realizada entre 2011 e 2014, realizei pesquisa sobre o teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956), buscando entender como o diretor e dramaturgo alemão leu e pensou a teoria marxista para compor sua obra prática. Concentrei-me especialmente no conceito de alienação como pensado nas primeiras obras de Karl Marx (1818-1883) e nos processos que levam ou podem levar a manutenção ou a transformação da consciência humana. Com esses pressupostos analisei três obras dramáticas: *A mãe* (1933), *Os fuzis da Senhora Carrar* (1937) e *Mãe Coragem e seus filhos* (1939).

A pesquisa de iniciação científica durou três anos, sob a orientação do Prof. Robson Corrêa de Camargo (com quem sigo no mestrado), com financiamento pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), entre os anos de 2012 e 2014. Por sugestão do meu orientador, mergulho agora na estética e história do teatro brechtiano em seu diálogo com o ator e diretor Charlie Chaplin (1889-1977).

As relações estabelecidas entre o teatro épico/dialético, seus procedimentos e o trabalho artístico de Chaplin são muito importantes para entender a práxis Brechtiana, considerando que a atuação do artista britânico foi essencial na construção de duas práticas fundamentais desse teatro: o *Verfremdungseffekt* (*V-Effekt*) – efeito de estranhamento e o *Gestus*.

Este trabalho se organiza da seguinte maneira. No primeiro capítulo começo com uma análise do contexto histórico do final do século XIX e início do século XX na Alemanha de Weimar e na noite nazista que se seguiu. Os diversos processos políticos e sociais desse período geraram um grande movimento revolucionário na Europa e Ásia que, na Alemanha, levou à criação da República de Weimar (1918-1933) parteira dos experimentos estéticos de Brecht, Erwin Piscator (1893-1966) e de outros artistas que, com suas práticas, colaboraram com a construção do importante *Verfremdungseffekt*.

Parto desse contexto histórico para refletir sobre o conceito de *V-Effekt* com base nos escritos de Brecht em diversos momentos de sua produção. Ressalto ainda a influência dos formalistas russos, especialmente Víktor Chklovski (1893-1984) e seu

conceito de *Ostranenie* (*остранение*), para a formulação da teoria brechtiana sobre o estranhamento no teatro.

Compreender a ideia de singularização/estranhamento na linguagem tal como pensada por Chklovski em seu texto *Arte como procedimento* (1917) é passo importante na ampliação desse conceito e análise da prática do estranhamento tal como proposta por Brecht em suas produções. Essa etapa é importante também quando buscamos compreender a relação dessa práxis com a teoria e as ideias estéticas marxistas.

O estranhamento se constitui como um procedimento transversal na produção teatral brechtiana, interferindo nos elementos estéticos, nas falas que derrubaram a quarta parede (quebra da ilusão naturalista), ou nas falas que são ditas em terceira pessoa, e em diversos outros elementos que rompem o fluxo dramático.

Essa ideia de fluxo dramático, tal como entendemos ainda hoje, é uma construção que foi se fortalecendo especialmente com a crítica renascentista durante o século XIX. Diversas formas de teatro anteriores como a *Commedia dell'arte*

, a Pantomima e o próprio teatro grego eram estranhados por natureza e tinham características bastante épicas, como a estrutura em episódios e quadros, as falas dirigidas diretamente a plateia e a interrupção da ação realizada. Anatol Rosenfeld em seu livro *O teatro épico* (2010) vai desenvolver essa ideia, partindo da teoria aristotélica dos gêneros para pensar as origens do épico e também do estranhamento no teatro.

Para os fins deste trabalho pretendo discutir o teatro épico de Brecht-Piscator, bem como o estranhamento brechtiano entendendo o caminho anterior dos dois conceitos, mas buscando delimitar e compreender a relação de Brecht com esses pontos específicos. E mais do que recursos pontuais, o estranhamento interfere também nas formas de produção, na organização do trabalho teatral do autor e especialmente no intenso trabalho de construção dramaturgica, cênica e de interpretação.

Sobre a interpretação, Brecht tem diferentes posicionamentos e ideias, como em toda a sua prática, a maioria dessas teorias está em seus escritos de diversos momentos, muitos deles associados às montagens que havia realizado, especialmente de 1918 a 1933, antes do exílio. Em um determinado momento de seus escritos ele vai pensar o estranhamento e o trabalho do ator especialmente frente à empatia com a personagem.

Brecht defende que, diferente do que muitos pensavam, o teatro épico não excluía a possibilidade da emoção e do uso da identificação com os personagens, por outro lado exigia que essa relação e essa necessidade fosse pensada caso a caso. Sendo preferível a criação de um estado dialético de tensão constante entre o identificar-se e o estranhar-se. A interpretação deve ser vista como um processo em constante desenvolvimento, especialmente quando analisamos as experiências descritas por Brecht, que precisam ser consideradas sempre de maneira histórica, desafio este que buscarei atender em todo o trabalho.

Percebendo-se de maneira social, o ator, carregado de sensações, possibilita o sentimento, a expressão e a análise da situação pelo público por diversas vias, sendo possíveis ou necessárias quebras e rupturas na narrativa. Vou desenvolver essas ideias ainda no primeiro capítulo, ao pensar o processo dialético no qual o estranhamento se desenvolve, e as formas pensadas por Brecht para gerar o *V-Effekt*.

No segundo capítulo faço uma análise do cinema como invenção que revoluciona a idade moderna e como arte nova feita para as massas. Parto da ideia de arte na era da sua reprodutibilidade técnica de Benjamin para analisar como a fotografia e o cinema modificaram as formas de percepção e produção da arte, salientando a importância do cinema e de sua narrativa na construção da idade moderna.

No tópico seguinte percorro a história de Chaplin, pensando especialmente sua atuação no teatro de variedades e no *Music Hall* e de como ele se constituiu como artista em seus primeiros anos no teatro e no cinema. Passando em seguida à análise da ressonância do sucesso alcançado pelos filmes do cineasta britânico, e de como o *chaplinismo* influenciou e inspirou diversos artistas no início do século, especialmente Meyerhold na URSS e Brecht na Alemanha.

Sigo então para a relação entre a produção artística de Brecht e Chaplin, tomando como ponto de partida os escritos de Brecht, para refletir sobre como o dramaturgo recebe as produções chaplinianas, examinando especialmente como as ideias de estranhamento e *Gestus* são apresentadas nos filmes exibidos na Alemanha da década de 1920.

Em seguida reflito sobre as influências do trabalho artístico de Chaplin na produção brechtiana, especialmente em como o diretor utiliza referências e ideias desses

filmes em suas peças. As influências de Chaplin na dramaturgia brechtiana são diversas. Irei analisar algumas, são elas: *Em busca do ouro* (1925), e sua influência em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929, especialmente a cena 5) e também em *Mãe Coragem e seus filhos* (1939); *Luzes da cidade* (1931) e sua relação explícita com *Senhor Puntilla e seu criado Matti* (1940). Além da relação entre *The kid* (*O garoto* - 1921) e a peça *O círculo de giz caucasiano* (1944). Multiplicam-se os pontos de contato, porém eles vão além do argumento dramático e interferem no modo de atuação do teatro de Brecht.

No terceiro capítulo, busco uma análise do *Gestus* social enquanto práxis no teatro brechtiano. Buscando citações e exemplos nos escritos teóricos e dramatúrgicos de Brecht, além da relação com os filmes de Chaplin. Pensando especialmente como o *Gestus* vai aparecer no cinema do diretor britânico. Para os fins deste trabalho utilizarei o termo *Gestus*¹ para definir a prática brechtiana que visa mostrar em cena uma determinada relação social, mostrando formas como os homens se relacionam em sociedade ou determinado aspecto contraditório de uma ação ou personagens. Utilizarei gesto quando me referir à gestualidade em geral, como um todo, o movimento ou ação.

Somando-se a este, o entendimento do teatro de variedades, do cabaré e do trabalho de artistas como Karl Valentin (1882-1948) e Frank Wedekind (1864-1918). As conexões entre esses pontos são diversas, e estão ligadas a própria constituição do teatro de Brecht, que busca inspiração nos cantadores da Baviera, nos palhaços de rua e de cabaré e na própria estrutura episódica e recheada de música, dança e números cômicos dos espetáculos que assistia em sua juventude.

E desses encontros, bem como do cinema de Chaplin e das colaborações com outros artistas vai se formando a ideia *Gestus* social como prática teatral. Ele não se refere apenas à gestualidade do ator ou da cena, mas ao conjunto de elementos cênicos, música, cenário, figurino, etc., devendo ser compreendido e pensado no espetáculo de maneira global.

¹ Os livros de Brecht traduzidos para o português utilizam o termo gesto ou *Gestus*, o termo em latim. Utilizam gesto as seguintes publicações: BRECHT, B. Escritos sobre teatro, Tradução de Fiana Pais Brandão, 2005B; BRECHT, B. Diário de Trabalho V.1 e V.2 Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. 2002 e 2005A. Uma publicação que utiliza *Gestus* em sua versão latina é *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

O *Gestus* visa colocar em cena uma característica social e/ou contraditória do personagem, introduzindo a dialética na narrativa, pontos de vista diversos, conflitantes, etc., aparecendo também na dramaturgia. Assim o *Gestus* seria um elemento a ser introduzido no espetáculo, algo que exterioriza ou questiona artística e significativamente a ideia desenvolvida e introduz a contradição. Ele comunica algo que diz sobre ou problematiza o todo, sobre um contexto mais amplo do espetáculo em suas relações com as questões contemporâneas.

Brecht mostra isso em cena e em alguns esforços teóricos. Os dois textos mais importante onde o dramaturgo busca organizar uma teoria para seu teatro épico-dialético são *O Pequeno Organon para o teatro (Kleines Organon für das Theater - 1948)* e *A compra do latão (Der Messingkauf - 1939-1955)*, este último nunca foi terminado. Ambos os textos são tentativas de apresentar uma teoria sobre o teatro épico e as novas ideias que Brecht propunha para seu teatro. Busco reunir esses pontos e lançar mais uma luz a essa prática ainda tão discutida e por vezes pouco compreendida.

O cinema feito por Chaplin interfere diretamente no modo de atuação do teatro de Brecht. Assim, refletir sobre a mímica, a gestualidade e os argumentos cinematográficos chaplinianos, bem como a construção do estranhamento e do *Gestus* na interpretação no teatro épico/dialético é o desafio a que esta pesquisa se propõe.

Esta pesquisa é guiada por algumas questões: O que Brecht entendia por *Gestus* social e estranhamento? Como ele constrói essas ideias em seus escritos teóricos, em sua dramaturgia e em sua prática cênica durante sua vida e em diferentes momentos históricos? Quais as influências do cinema no teatro de Brecht? Como Meyerhold, Eisenstein e Chklovski, em suas produções artísticas e teóricas operaram conceitos que auxiliaram Brecht na formulação do estranhamento e do *Gestus* em seu teatro? Quais as influências das produções de Chaplin nas produções brechtianas? Infelizmente as perguntas sobre Brecht, seus escritos e seu teatro são inúmeras, mas espero que o leitor se contente com apenas estas, pois eu tive que.

No decorrer deste texto utilizo diversos livros, artigos e documentos sobre o autor Bertolt Brecht e felizmente, como era de se esperar, a maior parte deles se encontra em português. Utilizo diversas traduções, como a feita por Fíama Paz Brandão, publicada pela Editora Nova Fronteira, Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo, publicada pela Editora Rocco, além dos textos teatrais que contam com diversos

tradutores como Roberto Schwarz, Ingrid Koudela e outros, publicados pela editora Paz e Terra.

Felizmente, para esta pesquisa, foram fundamentais alguns textos retirados do Arquivo Brecht em Berlim, pão quentinho produzido numa viagem à "padaria" central Brecht em Berlin, conseguidos em minha visita ao mesmo no início de 2016. O Arquivo fica na Chausseestraße 125, na mesma casa em que Brecht e Helene Weigel (1900-1971) viveram em seu retorno a Berlin após a Segunda Guerra, a casa do casal também pode ser visitada. Interessante é que o Arquivo está aos cuidados da *Akademie der Künste*, e no mesmo prédio pode ser encontrado também o Arquivo com as obras de Walter Benjamin, os escritos dos dois amigos estão a um andar de distância.

Para os textos acessados em língua estrangeira, seguirei o seguinte procedimento sobre as traduções de minha lavra, no corpo do texto será realizada a versão em português (não traduzirei os textos em espanhol) e, em seguida as citações originais do inglês e do alemão, serão acrescentadas em notas de rodapé. Os originais em alemão têm as traduções feitas em parceria com a professora Luciana Fernandes do Centro de Línguas da UFG e com assessoria de Florian Hoffmann (o alemão é uma língua um tanto indigesta).

2. O Estranhamento/Distanciamento brechtiano, o *V-Effekt*.

2.1. *Antes dos dilúvios*²

Antes do dilúvio é o nome do livro de 1985, de autoria de Otto Friedrich (1929-1995), que descreve a Berlim dos anos 20. O título expressa bem o momento que a Alemanha e o mundo viviam nos intensos primeiros anos do século XX, vivendo catástrofes que se sucederiam como a Primeira e Segunda Guerras, o stalinismo e o nazismo³.

Esses anos enfrentaram os grandes abalos que o mundo viveria no decorrer daquela que o que historiador Eric Hobsbawm (1917-2012) vai chamar de era dos extremos (1914-1991). As grandes revoluções e intensos conflitos mudariam completamente a forma de ver a história e a vida em um mundo onde as distâncias se encurtavam e as disputas ideológicas se acirravam.

Nesses primeiros anos ocorre o fortalecimento do nacionalismo na Europa, as graves crises econômicas, o grande ensaio da revolução russa em 1905, a vitoriosa revolução de outubro 1917 que termina por derrubar o czarismo e estabelecer o primeiro regime operário, mudando a geopolítica de todo o planeta e reverberando em processos políticos e revolucionários em diversos países do mundo durante todo o século XX.

A Alemanha de Weimar, com Brecht em seu ventre, estava no centro desta crise, vivia um processo pré-revolucionário simultâneo ao russo, saindo derrotada da Primeira Guerra (1914-1918) e conseqüentemente em crise econômica, política, a que se seguiu um intenso processo de organização dos trabalhadores que irá desembocar, paradoxalmente, na noite nazista. Leon Trotsky (1879-1940)⁴, em seu *Está na Alemanha a chave da situação internacional* (1931) vai promover uma análise da situação política mundial, especialmente frente à ameaça fascista e aos processos revolucionários e pré-revolucionários ao redor do globo. Ele profetiza que o resultado da disputa entre nazistas e comunistas determinaria não apenas o futuro da Alemanha,

² FRIEDRICH, 1997.

³ Friedrich coloca a chegada dos nazistas ao poder como o dilúvio que encerra uma era, porém, alguns historiadores divergem e defendem a ideia que a Primeira Guerra em si já seria um grande dilúvio que transforma a maneira como as pessoas vivem e entendem o mundo. De qualquer forma poderíamos estender o conceito, pois a Segunda Grande Guerra, e mesmo a restauração de 1989 são parte das intensas mudanças que insistem em inundar a vida alemã.

⁴ Leon Trotsky foi um intelectual marxista e revolucionário bolchevique, organizador do Exército Vermelho e rival de Stalin na tomada do Partido Comunista após a morte de Lênin.

mas de toda a Europa por vários anos. E assim foi, tendo o destino da Alemanha nos anos 30 influído no infeliz destino da própria URSS nos anos posteriores.

Após a derrota na Primeira Guerra, o regime imperial alemão entra em crise e abre-se o caminho para uma reorganização democrática e funda-se em 1918 a República de Weimar. Período de grande organização artística, política e sindical, e de liberdade de direitos e expressão, que se consolida após o final sangrento da revolução espartaquista, que teve seus líderes Rosa Luxemburgo⁵ (1871-1919) e Karl Liebknecht⁶ (1871-1919) assassinados. A república que abre um intenso processo de insolúveis lutas internas e organização dos trabalhadores, e terminará com a chegada do nazismo ao poder em 1933, pasme-se, pelo voto.

Os anos de Weimar são férteis e trazem experimentos que abrem questionamentos sobre a forma e os conteúdos da arte como um todo. Sob influência de movimentos de “vanguardas” como o futurismo/expressionismo e das novas tecnologias, especialmente o cinema que passa a modificar os modos de produzir, experienciar e entender a arte. São anos dourados, de efervescência cultural e intelectual:

A década não foi tão dourada assim, ou não o foi para todos, posto que marcada por enorme inflação, greves e revoltas, desemprego e falências, enfrentamentos entre nazistas e comunistas. Contudo, nomes e eventos mágicos permaneceram – Marlene Dietrich, Greta Garbo, Josephine Baker, as magníficas produções do “Teatro dos 5.000”, de Max Reinhardt, três companhias de ópera funcionando simultaneamente, [...], as estreias de *Wozzeck* e da *Ópera dos três vinténs* [...] (FRIEDRICH 1997, p. 23).

Brecht participa ativamente deste movimento, juntamente com inúmeros artistas alemães e soviéticos como Frank Wedekind (1864-1918)⁷, Heinrich Mann (1871-1950)⁸ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940)⁹, Thomas Mann (1875-1955)¹⁰, Karl

⁵ Filósofa e economista marxista, polaco-alemã. Tornou-se mundialmente conhecida pela militância revolucionária. Participou da fundação do grupo de tendência marxista do SPD, que viria a se tornar mais tarde o Partido Comunista da Alemanha (KPD). Em 1915, fundou, ao lado de Karl Liebknecht, a Liga Espartaquista.

⁶ Foi um político e dirigente socialista alemão. Filho de Wilhelm Liebknecht e colaborador de Karl Marx e Friedrich Engels, Karl Liebknecht ficou conhecido por ter, junto com Rosa Luxemburgo, fundado a Liga Spartacus, em 1916.

⁷ Foi ator, dramaturgo e romancista alemão, um dos precursores do movimento expressionista, além de cantor de Cabaret, compondo sátiras políticas que influenciaram o estilo dramático e estrutural da obra de Brecht. Sua peça mais conhecida é *O despertar da primavera* (1890/1891)

⁸ Romancista alemão que escreveu trabalhos com forte teor social, além de ensaios literários sobre diversos autores como Goethe, Voltaire, Flaubert, George Sand, Émile Zola, Victor Hugo.

⁹ Ator e encenador russo que trabalhou durante vários anos com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou (TAM), dirigindo a partir de 1905 um estúdio anexo ao TAM, pesquisando o expressionismo e o

Valentin (1882-1948)¹¹, Erwin Piscator (1893-1966)¹², Sergei Eisenstein (1898-1948)¹³ e tantos outros (EWEN 1991, p. 51).

Seguindo as tendências conturbadas do teatro político de Piscator, com quem trabalhou especialmente em seus primeiros anos de teatro, Brecht busca um teatro de aspecto crítico e que pudesse, em diálogo com as novas técnicas, atender as necessidades e anseios dos novos tempos, seus conflitos e crises. Com uma produção intensa nestes primeiros anos, Brecht escreve e encena já dentro da experiência de Weimar, peças como *Baal* (1918) e *Tambores na noite* (1920), por vezes classificadas como expressionistas.

A afinidade das primeiras obras de Brecht às ideias expressionistas são foco de amplos debates e discussões, que geram pouco consenso, como muitas coisas que ele fazia, um autor contraditório, ou dialético. A produção do dramaturgo de Augsburg se inicia no momento histórico em que esse movimento artístico vinha sendo questionado e transformado, dando lugar a outras formas de protestar e provocar os limites do realismo e da obra de arte burguesa.

Paolo Chiarini (1931-2012) em seu *Bertolt Brecht* (1967) vai dedicar todo um capítulo a esta discussão, passando pelas características do movimento expressionista e defendendo, ao contrário de uma série de análises e teorias, que Brecht não teve fase expressionista alguma.

É verdade, não há dúvida, de que Brecht aproveita da técnica dramática expressionista alguns expedientes “de trabalho” e recursos de estilo (a estrutura do conto “por estações”, o uso da iteração, a sintaxe frequentemente elíptica e sumária), além de alguns temas canônicos (p. ex.: o regresso do soldado); mas é também verdade que deles se serve em função estritamente instrumental. Em outras palavras, isso tudo nada mais é que a “cultura” por ele já encontrada quando iniciou sua carreira literária (CHIARINI 1967, p. 14).

construtivismo na cena. É executado em 1940, acusado de trotskismo e formalismo pela ditadura stalinista.

¹⁰ Romancista alemão recebeu o Nobel de Literatura em 1929, principalmente pela obra *Os Buddenbrooks* de 1901. Tal como Brecht se exila em 1933, primeiro na Suíça e depois nos EUA.

¹¹ Comediante, autor e produtor de filmes, localiza sua produção entre o dadaísmo e o expressionismo, exerceu significativa influência sobre a obra de Brecht e foi considerado o Charlie Chaplin alemão.

¹² Erwin Friedrich Maximilian Fischer, diretor e produtor teatral alemão, foi um expoente do teatro épico, juntamente com Brecht, com quem trabalhou em diversas montagens e projetos.

¹³ Foi um dos mais importantes cineastas soviéticos, relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Escreveu diversos textos explicando suas ideias sobre a teoria da montagem no cinema e produziu diversos filmes como *A greve* (1924), *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927).

Chiarini continua sua análise, lembrando que esses elementos não se concentram apenas em duas peças e são utilizadas em diversos momentos da dramaturgia brechtiana, como por exemplo, na cena dos palhaços na *Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929), quando Brecht já completava uma década no teatro. Porém, afirma Chiarini, falta a Brecht certa “carga religiosa que sempre opera, mesmo nos casos de aparente e despreconcebido cinismo, no íntimo dos escritores expressionistas” (CHIARINI 1967, p. 14). Assim, Chiarini defende que Brecht não foi um autor expressionista, mas que se utiliza de técnicas do expressionismo de forma instrumental e nega ao alemão aquela característica que, para o crítico italiano é a mais grave deficiência do movimento, suas abstrações e o sentido de transcendência.

Dessa forma, ele compreende que o contato com os expressionistas, cujas obras inovadoras estavam em todas as partes, foi para Brecht um ponto de partida fundamental para o desenvolvimento de sua dramaturgia e de sua estética, mas não “uma fase” de sua produção, tendo as primeiras obras sido escritas sobre os restos do expressionismo, que já vinha se metamorfoseando e se tornando outra coisa.

Há que se compreender que o expressionismo foi um movimento vário, não homogêneo, com muitos polos artísticos que vão de Munch a Kandinsky, a Modigliani e ate chegando ao nosso figurativo Portinari. O expressionismo, de qualquer forma, não tinha escritórios e não distribuía carteiras de filiação e Brecht nunca pode nele se inscrever, mesmo se quisesse.

Concordo com Chiarini e entendo que por mais que as primeiras obras de Brecht não compreendam uma fase expressionista da produção do dramaturgo, as relações e conexões estabelecidas com esse movimento são importantes para decifrarmos a progressão que a crítica brechtiana vai assumir no decorrer da década de 1920. Mais do que isso, como aquelas obras do tempo da Baviera, vão abrir caminho para textos mais voltados a uma crítica social e política, ideologicamente melhor definidas.

Posto isto, podemos chegar à afirmação de Fernando Peixoto que procura dividir a obra de Brecht, afirma ele: “Depois de escrever *Um Homem é um Homem*, que assinala o início de uma nova fase em sua dramaturgia, Brecht dedica-se ao estudo de *O Capital* de Marx” (PEIXOTO 1979, p. 70).

Frederic Ewen aponta que foi por volta de 1926 que Brecht dedicou-se ao estudo de *O capital* de Marx frequentando cursos na *Karl Marx Arbeiterschule* e participando também dos seminários de Karl Korsch (1886-1961)¹⁴, com quem teve diversas conversas e troca de correspondência sobre economia e política até o fim de sua vida. (Ewen 1991, p. 144). Buscava com isso compreender e experimentar as ideias marxistas que já vinha trabalhando em algumas peças. Não podemos esquecer do fascínio da revolução russa e da importância do partido comunista russo na história da Alemanha deste período.

Em uma nota autobiográfica de 1935, Brecht iria explicar mais detalhadamente como teve contato com a obra de Marx, salientando que mesmo com todo o contato com Piscator, Eisenstein e outros artistas, o dramaturgo ainda se sentia resistente ao marxismo. Até o momento em que decidiu escrever uma peça que teria como pano de fundo a bolsa de Chicago, peça essa que nunca chegou a ser escrita por completo. Durante esse processo, estudou e buscou auxílio de diversos profissionais, economistas, teóricos e corretores da bolsa, mas sem muito sucesso.

Quando já fazia anos que eu era um escritor de renome, nada sabia de política e não tinha visto nenhum livro ou ensaio de Marx ou sobre Marx. Já tinha escrito quatro dramas e uma ópera que eram representados em muitos teatros [...]. Mas continuava sem compreender o ABC da política e tinha tão pouca noção do funcionamento dos assuntos públicos de meu país quanto qualquer simples camponês de um vilarejo deserto. [...] Nem mesmo os grandes filmes de Eisenstein que exerceram em mim uma tremenda influência, e as primeiras apresentações teatrais de Piscator pelas quais minha admiração não era menor, me levaram ao estudo do marxismo. [...] Então, fui ajudado por uma espécie de acidente de trabalho. Para uma determinada peça teatral precisava da Bolsa de Trigo de Chicago como pano de fundo. [...] O planejado drama não foi escrito. Em vez disso, comecei a ler Marx e só então o li. Só a partir daí, minhas experiências práticas dispersas e minhas impressões passaram a ter vida real (BRECHT 1995 [1935], p. 159).

A ideia de Peixoto e Ewen de que a obra de Brecht se transforma em marxista após *Um homem é um homem* (1924) praticamente dez anos antes, se deve especialmente ao fato da peça se apresentar de maneira bastante materialista¹⁵ ao mostrar como um homem alienado é conduzido e moldado para se torna o homem que aquele grupo precisava. A história mostra como Galy Gay, pacato e simples, é

¹⁴ Filósofo alemão ligado à filosofia marxista, juntamente com nomes como Antonio Gramsci e Georg Lukács, foi também biógrafo de Marx.

¹⁵ Na filosofia marxista, o materialismo dialético (ou materialismo histórico) é uma forma de materialismo, estabelecida por Karl Marx e Friedrich Engels, que, introduzindo o processo dialético na matéria, admite, ao fim dos processos quantitativos, mudanças qualitativas ou de natureza, e daí a existência de uma consciência, que é produto da matéria e de suas relações com o meio e com o contexto em que está inserido.

destituído de sua identidade, perde-se e se transforma em um soldado, sendo absorvido pelo sistema. Ele fala não só da construção social do homem, mas como a sociedade molda os homens e produz alienação, pela perda da consciência.

Um homem é um homem é uma das primeiras obras onde questões filosóficas como “O que faz do homem um homem?” são exploradas e desenvolvidas de maneira tão direta. Seguindo por um viés materialista e um entendimento do mundo como determinado pelo meio e pela ação do homem sobre esse meio e sobre outros homens. Porém, esse processo estava apenas em seus movimentos iniciais, sendo progressivamente intensificado em peças como *A ópera dos três vinténs* (1928) e *Mahagonny* (1929).

O estudo do marxismo por Brecht vai modificar de diversas formas suas produções, porém, não acredito que esse processo tenha tido um marco tão bem definido. Mais do que à leitura do *Capital*, Brecht deve muito aos experimentos realizados junto a Piscator, a quem atribui em diversos escritos, o direcionamento de sua arte para a política e para a crítica social. Do encontro entre Brecht e Piscator surge o teatro épico, suas técnicas e especialmente seu uso como ferramenta para reflexão e transformação social.

Embora Piscator nunca tivesse escrito uma peça, e mal uma cena, o homem de Augsburg considerou-o mesmo assim o único dramaturgo capaz com exceção dele próprio. Então não provou, assim disse que é possível fazer peças montando cenas e esboços de outros, inspirando-os e completando-as com documentos e prestações cênicas? A teoria em si do teatro não-aristotélico e a elaboração do efeito V devemo-las ao homem de Augsburg, mas muito disto foi também utilizado por Piscator, e de maneira inteiramente autônoma e original. Mas o mérito principal de Piscator é ter orientado o teatro para a política, sem esta orientação o teatro do homem de Augsburg seria impensável (BRECHT 1999, p. 71).

Assim, do encontro desses dois homens de teatro surge algo novo na cena teatral, uma transformação que integrava a inquietação política, o impulso revolucionário e o desejo de algo que se diferenciasse da estética naturalista e realista burguesa (algumas dessas ideias já presentes, mesmo que em germe, nos experimentos dos artistas expressionistas).

O teatro de Piscator vai remontar e dar uma dinâmica nova ao palco, trazendo a máquina para a cena, dando movimento e utilizando a tecnologia em prol do espetáculo. Nesse ponto, o encenador responde à crescente modernização/mecanização do

cotidiano, com a invasão das cidades por invenções como o telegrafo, a luz elétrica, o trem e o próprio cinema, tal como analisaremos no início do segundo capítulo.

Leo Kerz (1912-1976)¹⁶ escreve em 1968 o artigo *Brecht and Piscator*, no qual analisa a relação Brecht-Piscator, especialmente os avanços desenvolvidos na estética teatral durante os experimentos realizados no período de Weimar. Ressalta o fato de que foi Piscator o primeiro a utilizar o filme em cena de maneira a contribuir para construção da narrativa e mais do que isso utiliza-lo com um documento em uma proposta política. O palco se abria em possibilidades e tornava possível a transformação do espetáculo em plenária para a discussão e reflexão da sociedade.

No artigo ele vai salientar a importância de se entender o teatro de Piscator para bem encenar Brecht, defendendo a ideia de que não seria possível colocar uma peça brechtiana em cena sem conhecer essas ideias. O palco para Piscator precisava de mobilidade, um lugar onde era possível comentar e comunicar, um fórum, pronto a abordar todo o tipo de questões políticas.

Kerz salienta que após a Segunda Guerra, de volta a Berlin, Brecht reassume o *Theater am Schiffbauerdamm* como sede do *Berliner Ensemble*¹⁷ subsidiado pelo estado, o que fazia com que ele tivesse cuidado em abordar determinados temas que pudessem de alguma forma constranger as autoridades. Por outro lado, Piscator manteve-se raivoso e artisticamente causando furor e desagradando pessoas em ambos os lados do muro¹⁸ (KERZ 1968, p. 365).

Essas inovações, porém, com o passar o tempo vão se perdendo de seu propósito político e passam a ser utilizados de maneira meramente formal, sendo esquecido todo o processo que leva ao seu desenvolvimento e mesmo os objetivos de seus desenvolvedores. Esse fenômeno é percebido nos EUA não só por Kerz, mas pelo próprio Brecht, que vai escrever uma nota de 1942 em seu diário de trabalho:

¹⁶ Produtor cênico, cenógrafo e iluminador alemão. Em 1933 foi com a família para os EUA fugindo do nazismo. Lá desenvolve trabalhos na Broadway e também em Hollywood. Atua como colaborador de Piscator em montagens como *The Deputy* (1963).

¹⁷ Berliner Ensemble é uma companhia de teatro alemã fundada pelo dramaturgo Bertolt Brecht e por sua mulher, a atriz Helene Weigel, em janeiro de 1949, situada atualmente em Berlim no *Theater am Schiffbauerdamm*.

¹⁸ Piscator felt strongly that the theater was a forum that could and should deal with questions that were politically tabu. Brecht, after the second world war, in East Berlin, couldn't afford to embarrass the authorities which subsidized his theater. Piscator remained angry and his theatre's artistic sparks caused just as much political furor, often among those who refused to see his shows on both sides of the wall (KERZ 1968, p. 364).

Eisler tinha razão de lembrar como era perigoso quando púnhamos em circulação inovações puramente técnicas, desligadas de qualquer função social. O postulado era então música instigante. Você pode ouvir música instigante no rádio daqui 100 vezes por dia, coros estimulando a compra de coca cola (Brecht 2005A, p. 101).

Tanto o Efeito V, quanto as inovações estéticas promovidas por Piscator tem necessariamente que se ligar a um conteúdo político e ideologicamente definido, pois fora desse contexto toda a técnica se esvazia e perde sentido. Essa é uma crítica feita ainda hoje por muitos teóricos e estudiosos, que alertam para o perigo de perder de vista o propósito para o qual todas essas formas de arte foram criadas. O capital tem a capacidade de se adaptar rapidamente e absorver os movimentos políticos e sociais em seu favor, gerando lucro e transformando em produto todo tipo de ideia.

De volta ao encontro Brecht-Piscator, dessa parceria surgem o teatro épico, tal como o entendemos na contemporaneidade. Este termo foi utilizado pela primeira vez por Piscator em 1924, quando ele buscava sistematizar suas experiências narrativas no teatro, especialmente pelo uso de títulos, projeções e filmes, desenvolvendo o que ele chamou de *Drama Épico*, como um *drama documentário* (PISCATOR 1968, p.78).

Com isso o diretor pretendia colocar em cena acontecimentos, retratados de maneira histórica e documental, o que permitia que o público visse o teatro como tribuna. O cinema esta assim na constituição dos primeiros espetáculos experimentados por Brecht, sendo em si ponto central na constituição da estética brechtiana. O filme é fundamento desse teatro narrativo, que se propõe a ser plenária, “*soviète*”.

Ewen descreve o contexto em que o termo, teatro épico, teria sido utilizado pela primeira vez, quando Piscator foi convidado pelo *Volksbühne* para dirigir o espetáculo *Fahnen* (Bandeiras):

E pela primeira vez anunciava-se programaticamente como drama “épico”. Esse termo foi usado para descrever uma nova forma teatral, na qual a ação principal da peça era interrompida por recursos narrativos e explicativos, como a projeção de filmes, discursos e palavras dirigidas à plateia. Os filmes retratavam líderes operários, magnatas das finanças, funcionários da polícia etc. Títulos projetados intermitentemente de cada lado do palco mostravam textos explicativos ou outras informações entre as cenas (EWEN 1991, p. 133).

Em diversos momentos o teatro político de Piscator-Brecht dialoga com o cinema deste período, ressaltando dois deles. Primeiro se aproxima em questão de técnica, o cinema passa a fazer parte e integrar o teatro como uma nova forma de contar partes da história ou de construir o sentido necessário ao espetáculo, como podemos ver em

diversos espetáculos de ambos os diretores: *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1929), uma parceria de Brecht com Kurt Weill (1900-1950)¹⁹ e *Apesar de Tudo* de (1925) de Piscator, são apenas dois exemplos do uso de projeções, pequenos filmes e títulos²⁰.

Mais do que isso o cinema passa a influenciar a forma de construção e elaboração narrativa do teatro. Se o drama no teatro não conseguia mais comportar as crises e necessidades desse tempo de revoluções, no cinema a forma de narrar já nascia experimental e questionadora sobre seus próprios limites. Se o cinema é épico, o teatro épico tem muito do encontro do drama teatral com o cinema²¹.

A estrutura fragmentada do espetáculo de Piscator e Brecht, bem como o uso de títulos e a *literalização* do palco²² são influências do cinema. Estes processos são fundamentais na construção de um filme, especialmente quando pensamos as técnicas de corte e montagem cinematográfica.

Eisenstein em seus filmes vai trabalhar a montagem de maneira simbólica, elaborando essa técnica na construção do significado. Porém, todo filme é feito em partes, por vezes muito pequenas que só produzem sentido quando colocadas em um todo, por meio do processo de colagem. O próprio Chaplin em um relato, do início de sua carreira nas telas, vai falar de sua surpresa em descobrir como cinema era construído em pequenas partes:

Depois de ter sido apresentado a dois ou três atores comecei a me interessar pelo que ali se fazia. Havia três montagens, lado a lado uma das outras, e três companhias de comédia trabalhavam nesses cenários. Era como estar vendo alguma coisa na Feira Mundial. Numa das montagens, Mabel Normand batia furiosamente numa porta, gritando: “Deixe-me entrar!” Depois a câmera parava de trabalhar. Era só isso o que se filmava na ocasião. Foi uma revelação para mim, que ainda não tinha a menor ideia de que o cinema fosse feito aos pedacinhos como um jogo de armar (CHAPLIN 2015, p. 175).

Um segundo ponto de aproximação é a utilização do cinema como ferramenta política de propaganda e voltada à conscientização das massas, um elemento educativo

¹⁹Compositor alemão, autor de numerosas canções e parceiro de Brecht em diversas produções como *Ópera dos três vinténs* (1928) e *Os sete pecados do pequeno burguês* (1933).

²⁰ Outros exemplos onde a projeção ou o filme são sugestões da dramaturgia brechtiana são: *Um homem é um Homem* (1926); *A mãe* (1931); *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941); dentre outros.

²¹ Citação de orientação realizada em agosto de 2015.

²² O termo *literalização* é utilizado por Walter Benjamin (1892-1940) no artigo *Que é teatro épico – um estudo sobre Brecht* (BENJAMIN 1987, p. 78), para pensar como o texto e a literatura ganham espaço e destaque na construção da narrativa no teatro épico, por meio de cartazes, placas, faixas, títulos e das projeções de textos e imagens.

para a formação de um novo proletariado pós-revolução de 1917. Trotsky vai discorrer sobre isso no capítulo V – A vodka, a igreja e o cinema, no livro *Questões do modo de vida – A época do “militantismo cultural” e suas tarefas* de 1923:

O desejo de distração, de entretenimento, de diversão e de riso, é um desejo legítimo da natureza humana. Podemos e devemos proporcionar-lhe satisfações cada vez mais artísticas e, ao mesmo tempo, devemos fazer do divertimento um instrumento de educação coletiva, sem constrangimentos e dirigismo inoportunos. Atualmente, neste domínio, o cinema representa um meio que ultrapassa de longe todos os outros. Essa surpreendente invenção penetrou na vida humana com uma rapidez jamais vista no passado. [...] A paixão pelo cinema é ditada pelo desejo de diversão, de ver qualquer coisa de novo, de desconhecido, de rir e até de chorar, não acerca das infelicidades próprias, mas das de outrem. Todas essas exigências o cinema satisfaz de forma mais direta, mais espetacular, mais imaginativa e mais viva, sem que nada se exija do espectador, nem mesmo a cultura mais elementar. Daí esta reconhecida atração do espectador pelo cinema, fonte inesgotável de impressões e de sensações. Tal é o ponto de partida, e não só o ponto de partida, mas o domínio imenso a partir do qual se poderá desenvolver a educação socialista (TROTSKY 1923, p. 1).

Da mesma forma que o cinema, o teatro da Europa seguindo uma tendência que surge na Rússia ao longo do século XIX e volta-se para as massas buscando um teatro chamado popular. Camargo em seu livro *O mundo é um moinho* (2009), aponta: “na Rússia que apareceu a ideia moderna de teatro por e para o povo. Ao longo do século XIX, de Gogol a Gorki, a ‘*intelligentsia*’²³ se esforçou para atrair os populares [...] não somente a assistir o espetáculo, mas a tomar parte nele” (CAMARGO 2009, p. 65).

Da mesma forma essa ideia chega à Alemanha de Bismark²⁴ se desenvolvendo junto à socialdemocracia e repercutindo nos primeiros anos do século XX, até a ascensão dos nazistas ao poder. Muitos foram os diretores que assumiram para si essa ideia e buscaram trazer as massas para dentro dos palcos e simultaneamente levar os espetáculos para o meio das massas.

Brecht trabalhou por diversas vezes suas peças didáticas nos corais operários que se multiplicavam na Alemanha. No Brasil tivemos, na segunda metade do século, Boal, que com seu Teatro do Oprimido, busca a completa desconstrução da cena, indo além das peças didáticas brechtianas e trazendo o público para cena de uma maneira a

²³ O termo *intelligentsia* ou *intelligentzia* usualmente refere-se a uma categoria ou grupo de pessoas envolvidas em trabalho intelectual complexo e criativo direcionado ao desenvolvimento e disseminação da cultura, abrangendo trabalhadores intelectuais.

²⁴ Otto von Bismarck (1815-1898), o chanceler de ferro, foi o estadista mais importante da Alemanha do século XIX. Coube a ele lançar as bases do Segundo Império, ou 2º Reich (1871-1918), que levou os países germânicos a conhecer pela primeira vez na sua história a existência de um Estado nacional único.

transformar toda a dramaturgia e modificar o seu final, agindo dramaticamente contra suas próprias opressões cotidianas.

Com a invenção do cinema no final do século XIX, ocorre uma revolução na ideia de arte popular, quando artistas e produtores percebem que o alcance do cinema é mais amplo que o do teatro ou de qualquer outra arte presencial. Como forma de entretenimento e comércio a sétima arte alcança êxito e forte acesso às massas em pouco tempo. A nova forma da arte que o cinema traz provoca uma revolução em todas as artes quando pensamos as vanguardas, a estrutura narrativa e as discussões sobre conteúdo e forma na produção artística.

Brecht, assim como Piscator, buscava promover e experimentar essas novas maneiras de se fazer teatro, pensando ideias como entretenimento, popular e teatro crítico reflexivo, entendendo a sociedade por meio de suas contradições. (BRECHT 2005B, p. 127-135). Buscava um teatro de problematização dialética, em que se apresentassem teses buscando representações que permitissem análises alternativas e múltiplos pontos de vista, o que Brecht vai chamar em 1940 de a *fixação do não – porém*:

No palco, durante todas as passagens essenciais, o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando; isto é, deve interpretar de uma maneira que ele mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação faça com que sejam pressentidas outras possibilidades e que ele só está representando uma das variantes possíveis. [...]. Naquilo que ele faz deve estar compreendido o que ele não faz. Desta maneira todas as sentenças e os gestos assumem o significado de decisões, a pessoa permanece sob controle e é testada. A expressão técnica para este procedimento é chamada de: *fixação do não – porém* (BRECHT 1967, p. 162).

Ao pensar a *fixação do não – porém*, Brecht vai buscar um procedimento dialético na construção de sua dramaturgia e na interpretação de suas peças. O público deveria ser apresentado a ideias que seriam contraposta, negadas ou colocadas como opções, fugindo de verdades absolutas e respostas únicas. Assim seria possível à audiência refletir e pensar sobre os acontecimentos não tendo respostas simples, sem heróis ou vilões, ou maniqueísmo que pudessem induzir determinadas respostas.

Cabe aqui uma pequena explicação, sobre a dialética negativista proposta por Hegel²⁵ (1770 –1831) em sua *Fenomenologia do Espírito* de 1807 e analisado por Marx

²⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel foi um filósofo alemão. É considerado um dos mais importantes e influentes filósofos da história. Pode ser incluído naquilo que se chamou de Idealismo Alemão, uma

em Crítica da filosofia dialética e geral de Hegel, terceiro dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844* ([1932] 2007). Dentro desse sistema, Dialética é um processo de assimilação crítica, por meio do qual a ideia evolui e é aperfeiçoada em três estágios: Entendimento, quando o conceito é explorado de maneira clara a produzir sentido diferente dos demais - individualização. Razão, parte propriamente dialética, onde os elementos levantados são questionados e contrapostos, razão dialética ou negativa (procura-se negar o conceito em questão, por meio de suas falhas). Especulação, momento em que o conceito é superado e por meio da tensão gerada, um novo patamar, superior, é alcançado, ampliando o entendimento anterior. Na última etapa se dá a negação da negação, onde o conceito anteriormente descartado é reformulado e passa compor a nova fase da ideia, ampliado e agora mais coerente (INWOOD 1997).

Assim, aquilo que é narrado no teatro brechtiano, suas tramas e construções cênicas seriam constantes processos de tencionar a história, a fim de colocá-la em análise, para mostrar os mecanismos geradores, exigindo pensamento e formulação crítica. Com uma prática influenciada por esses pressupostos, Brecht vai experimentar formas de executar essa reflexão, por meio de processos e técnicas em seus espetáculos como um todo.

2.2. O estranhamento brechtiano

Uma das técnicas²⁶ utilizadas por Brecht foi o *Verfremdungseffekt* (*V-Effekt*), traduzido para o português como efeito de estranhamento ou efeito de distanciamento²⁷. Sobre essa tradução Ingrid Koudela esclarece em seu *Léxico da pedagogia do teatro* (2015), que é preferível optar pela palavra estranhamento, porque ela guarda o núcleo *fremd* – estranho/estrangeiro. Porém o termo alemão é de tradução problemática, não só para o português, sendo inicialmente traduzido para o inglês por John Willett (1917-

espécie de movimento filosófico marcado por intensas discussões filosóficas entre pensadores de cultura alemã (Prússia) do final do século XVIII e início do XIX.

²⁶ O Efeito-V será pensado aqui como uma técnica, um procedimento e também como um conceito. Tal como o Prof. Sérgio de Carvalho salientou durante o meu exame de qualificação, ele é isso tudo e muito mais e é fundamental deixar claro que ele é um efeito e apenas se efetiva e encontra sua função em um espaço entre o palco e a plateia, o estranhamento é relacional, dialético e se apresenta na prática.

²⁷ Utilizam distanciamento como tradução ao termo *Verfremdungseffekt* obras como: BRECHT 1967; ASLAN 1974; PEIXOTO 1974; BORNHEIM 1992; BRECHT 2002; BRECHT 2005A; BRECHT 2005B; BONFITTO 2013; BOAL 2013; PAVIS 2015; *dentre outros*. Utilizam estranhamento como tradução ao mesmo termo as obras: EWEN 1991; KOUDELA 1992; JAMESON 2013; KOUDELA E ALMEIDA 2015;

2002) como *alienation effect*, posteriormente substituído por *Distancing effect* e atualmente por *estrangement effect*. Isso se deve em parte a pouca utilização do termo no próprio alemão, sendo utilizado antes de Brecht poucas vezes:

O termo aparece pela primeira vez em uma publicação alemã no relato *Neues Leben* de Bertholt Auerbach (1842) de acordo com o dicionário *Grimmsches Wörterbuch*. Nesse romance, os pais se sentem estranhados, feridos, por não compreenderem a conversação de seus filhos em francês (Bloch, 1968: 81-90). O termo não teve uma utilização mais ampla até sua retomada por Brecht, que o aplica tanto na forma substantiva como verbal para caracterizar um determinado procedimento de seu teatro (KOUDELA E ALMEIDA 2015, p 69).

O *Dicionário do Teatro* (2015) escrito pelo francês Patrice Pavis no verbete Distanciamento apresenta uma definição a partir da ideia de *priem ostranenija*, procedimento de estranhamento/singularização, formulado no contexto do formalismo russo, do qual falarei mais a frente. E chama atenção ainda para o caráter político desse efeito:

Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica (*Verfremdung* remete a *Entfremdung*, alienação social: cf. BLOCH, 1973). O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte (PAVIS 2015, p. 106).

Tanto na definição dada por Pavis quanto na apresentada por Koudela, os autores utilizam como referência um livro escrito pelo filósofo marxista alemão Ernst Bloch²⁸ (1885-1977) publicado pela Suhrkamp Verlag em 1962, chamado *Verfremdungen*. Desse livro um capítulo, traduzido para o inglês: *Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement*, vai discutir a aproximação entre os dois termos alemães e especialmente a relação entre a alienação marxista e o conceito de estranhamento proposto por Brecht.

No texto, Bloch, tal como Koudela, apresenta a origem do termo *Verfremdung* na língua alemã e sua história até a utilização por Brecht. Reafirmando o caráter de estranheza e de como a partícula *fremd*, liga o estranhamento aplicado nas artes à ideia de trabalho ou ação estranhada na filosofia, com o *Entfremdung*, um dos termos utilizados por Marx em seus *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. A palavra significaria perder-se em alguma coisa, ou perder alguma coisa que é sua, originalmente utilizado nos negócios. Em outro contexto, pode significar que uma relação está fria, ou

²⁸ Um dos principais filósofos marxistas alemães do século XX escreveu durante sua vida, longos 92 anos, sobre os mais diversos assuntos, mas especialmente sobre utopia, pelo qual hoje é conhecido.

distante, que as pessoas estão alienadas umas das outras. Palavra alemã antiga, que aos poucos foi desaparecendo e é recuperada nos escritos de Hegel, Feuerbach e conseqüente em Marx. Sobre o termo *Entfremdung* explica Bloch:

Hegel usa o termo para significar a externalização da *Ideia* dentro da natureza, e também para se referir a externalização do homem em seu trabalho (sendo o segundo no sentido de uma troca benéfica). Feuerbach, no entanto, adiciona uma conotação claramente negativa – que a alienação do homem é a alienação de seu próprio ser. Um homem que se consome no trabalho manual pode também sentir-se autoafirmado nesse trabalho, mas se todos os seus valores antropológicamente adequados são deslocados, se perdem, hipostasiados em um Além - um céu – então, de acordo com Feuerbach, o homem assim alienado de si mesmo é apenas empobrecido. Marx adota esse significado de alienação, mas substitui o conceito de céu pela exploração. Assim, de um homem forçado a vender a si mesmo, apenas o trabalhador despossuído resta²⁹ (BLOCH 2011, p. 1, tradução minha).

O conceito de alienação a que Bloch faz referência é o desenvolvido por Marx, herdeiro do conceito hegeliano e que tem como intermediário Feuerbach, em um caminho que vai do idealismo alemão ao materialismo. Hegel constrói seu sistema a partir da *Ideia Absoluta*, que seria a origem e de onde todas as coisas derivam. Nessa estrutura a alienação é o processo pelo qual a *Ideia* se materializa no mundo, tomando forma primeiro nas obras do espírito e em seguida na realidade material.

Hegel chamava de alienação, o processo pelo qual a *Ideia Absoluta* se fazia Ser-Outra na natureza e se realizava dialeticamente nas obras do espírito (Religião, filosofia, moral, direito e Estado). Para Hegel, alienação significa objetificação e enriquecimento (GORENDER, J., 2007, p. XII).

O *Dicionário Hegel* de Michael Inwood propõe um esquema que busca explicar como o sistema hegeliano entende o processo de alienação, pelo o qual o mundo ideal se objetifica e chega ao mundo concreto.

IDEIA ABSOLUTA → OBRAS DO ESPÍRITO → REALIDADE MATERIAL
(INWOOD, 1997).

Em *A Ideologia Alemã* Marx e Engels atribuem a David Friedrich Strauss (1808-1874) o início do processo de decomposição do sistema hegeliano, mas é a partir da

²⁹ Hegel uses it to signify the externalization of Idea into Nature, and also to refer to man's externalization into his work (the latter in the sense of a beneficial exchange). Feuerbach, however, adds a clearly negative connotation – that of man's alienation from his very self. A man who expends himself in manual labor may still feel self-affirmed in that labor, but if all of his anthropologically proper values are displaced, got rid of, lost, hypostatized, into a Beyond - a Haven - them, according to Feuerbach, the man thus alienated from himself is only impoverished. Marx adopted this meaning of alienation but replaced the concept of Heaven with the Exploitation. Thus, of a man forced to sell himself, only the dispossessed worker remains.

crítica a Feuerbach (1804-1972) que eles fundamentam seu posicionamento. Feuerbach criticara a visão idealista religiosa de Hegel, defendendo a submissão do homem a natureza material e não mais a uma ideia superior da qual ele seria dependente. Sua crítica incidia fortemente contra o fenômeno religioso e sua característica ilusória (MARX E ENGELS, 2007).

Assim Marx, unindo Hegel e Feuerbach, supera ambos, iniciando uma nova fase da filosofia materialista e formulando dialeticamente um novo conceito de alienação que tem como base e fundamento o trabalho. Essa ideia é desenvolvida nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844* e em *A Ideologia Alemã*, que parte da ideia básica de que o trabalho humano produz o mundo e conseqüentemente produz também a alienação.

Tal como analisa István Mészáros³⁰ (1930 - 2017) em seu *A teoria da alienação em Marx* (2016) a introdução da ideia de “trabalho alienado” é a chave para a virada na teoria hegeliana e a resolução da questão idealista, unindo teoria e prática. Com o desenvolvimento dessa ideia o sistema marxista se integra passando a uma abrangência que permitiu sua estruturação e ampla análise da sociedade e aplicação a diferentes áreas do conhecimento.

Para Marx, em contraste, a questão da “transcendência” – começando com as formulações mais antigas de sua perspectiva filosófica – era inseparável do programa que se propunha a alcançar a “unidade de teoria e prática”. Antes dos *Manuscritos de 1844*, contudo, esse princípio manteve-se um tanto abstrato, pois Marx não conseguiu identificar o “ponto arquimédico” por meio do qual seria possível traduzir o programa em realidade. A introdução do conceito de “trabalho alienado” no pensamento de Marx mudou tudo isso de modo fundamental. Como veremos, no momento em que o problema da transcendência foi concretizado – nos *Manuscritos de 1844* – como a negação e suplantação da “autoalienação do trabalho”, nasce o sistema de Marx (MÉSZÁROS 2016, p. 23).

O trabalho tal qual o conhecemos é uma atividade naturalmente humana, porém pervertida e deturpada pela exploração do homem pelo homem e pela materialização dessa exploração em duas estruturas, a propriedade privada e a divisão do trabalho. O homem produz o mundo, mas este não lhe pertence.

³⁰ István Mészáros (Budapeste, 1930) é um filósofo húngaro e está entre os mais importantes intelectuais marxistas da atualidade. Professor emérito da Universidade de Sussex, na Inglaterra, onde ensinou filosofia por quinze anos. Entre suas obras mais importantes estão: *Para além do Capital* (Boitempo, 2005), *Atualidade histórica da ofensiva socialista: Uma alternativa radical ao sistema parlamentar* (Boitempo, 2010), dentre outros.

O fenômeno da alienação para Marx é analisado na perspectiva da economia política, e parte destes dois pressupostos históricos básicos. Para Marx esses dois elementos são a mesma coisa, aspectos de uma mesma situação: “divisão do trabalho e propriedade privada são expressões idênticas, na primeira se anuncia, em relação a atividade, aquilo que na segunda é enunciado em relação ao produto dessa atividade” (MARX E ENGELS, 2007, p. 27).

Com a propriedade privada, segundo Marx e Engels, a sociedade se divide em dois grupos distintos, o de proprietários que possuem tudo que é produzido pela humanidade e o de trabalhadores que produzem mas não se apropriam do que produzem. Ocorre também outra cisão, entre aqueles que produzem o mundo material e o mundo ideológico, alguns homens trabalham e outros pensam (direito esse que não é dado a todos, ainda hoje).

A apropriação da terra e dos bens para uns e não para o todo gera dessa forma uma rachadura em três instâncias da sociedade, primeiro se divide o mundo entre possuidores e despossuídos, em seguida divide-se o mundo entre aqueles que trabalham e os que pensam e, por último, ocorre uma quebra no próprio indivíduo, onde se separa a razão da emoção, como um uma dicotomia corpo e mente e mais uma vez a questão entre teoria e prática.

Nos *Manuscritos de 1844*, Marx vai desenvolver a ideia do trabalho alienado e formular quatro aspectos da alienação. Essa obra, promove uma síntese de todo o sistema marxista, o que tal como salienta Mézáros é uma grande mérito dos escritos, porém, é um ponto que dificulta o entendimento dos conceitos e que fez com que os manuscritos fossem por muito tempo subestimados e atribuídos a um jovem Marx com uma teoria ainda em desenvolvimento.

Quatro são os pontos levantados por Marx:

- O trabalhador se aliena no produto de seu trabalho:

A execução do trabalho é simultaneamente sua objetificação. A execução do trabalho aparece na esfera da Economia Política como uma perversão do trabalhador, a objetificação como uma perda e uma servidão ante o objeto, e a apropriação como alienação. (MARX 2007)

- Sendo o produto do trabalho alienado é também a ação que o produz. O trabalhador se aliena na ação que realiza:

O produto é, de fato, apenas a síntese da atividade, da produção. Consequentemente, se o produto do trabalho é alienação, a própria produção deve ser alienação ativa – a alienação da atividade e a atividade da alienação. A alienação do objeto do trabalho simplesmente resume a alienação da própria atividade do trabalho (MARX 2007).

- Alienado de sua produção e em sua atividade o homem se aliena da natureza enquanto espécie e gênero humano, acontece por meio do trabalho alienado uma cisão entre a vida individual e a vida na espécie que pode ser caracterizada de maneira objetiva pela dicotomia entre o público e o privado:

Tal como o trabalho alienado: 1) Aliena a natureza do homem e 2) Aliena o homem de si mesmo, de sua própria função ativa, de sua atividade vital, assim também o aliena da espécie. Ele transforma a *vida da espécie* em uma forma de vida individual. Em primeiro lugar, ele aliena a vida da espécie e a vida individual, e posteriormente transforma a segunda uma abstração, em finalidade da primeira, também em sua forma alienada (MARX 2007).

Este terceiro ponto apresenta ainda a perda da sensibilidade, do que nos faz humanos e não máquinas. Neste ponto o trabalhador passa a perder sua essência e aquilo que o faz de fato humano. Quando Marx compara a produção humana com a animal, ele se fundamenta especialmente no pressuposto de que os animais também produzem, porém esta é uma produção restrita ao necessário, enquanto o homem produz universalmente e mais do que isso produz a si e a todo o mundo, sem uma necessidade ou imposição natural ou fisiológica. Em sua produção o homem se coloca por inteiro, inclusive em sua subjetividade e sensibilidade estética.

Os animais só constroem de acordo com os padrões e necessidades da espécie a que pertencem, enquanto o homem sabe produzir de acordo com os padrões de todas as espécies e como aplicar o padrão adequado ao objeto. Assim, o homem constrói também em conformidade com as leis do belo (MARX 2007).

Assim, alienação é, em perspectiva marxista, uma ideia negativa onde o homem se perde em seu trabalho, se colocando física, psíquica e emocionalmente no objeto que produz e não podendo usufruir do mesmo. O estranhamento pelo contrário busca tirar o trabalhador desse estado de perda de si mesmo, buscando meios que possibilitem o estranhar – olhar como não sendo natural – a exploração do trabalho do homem por outro homem, além de outras contradições presente em nossa sociedade.

Sobre essa questão de alienação e estranhamento, o livro *A dialética do trabalho* (2013), organizado pelo professor Ricardo Antunes (1953 -), traz uma tradução para a parte final do primeiro manuscrito econômico-filosófico 1844 de Marx,

onde ele apresenta a ideia de trabalho estranhado, em detrimento da ideia de trabalho alienado:

Nesta tradução optamos por chamar de alienação (ou exteriorização) a palavra alemã *Entäusserung*, e de estranhamento a palavra *Entfremdung*. Somente a segunda tem o sentido forte e negativo atribuído em geral ao termo *alienação* ao passo que exteriorização significa atividade, objetivação, e é ineliminável do contexto histórico do fazer-se homem do homem, o que Marx deixa claro ao indicar o estranhamento como forma específica de exteriorização humana, especialmente sob o domínio do trabalho assalariado sob o capitalismo (ANTUNES 2013, p. 139).

Apesar dos conflitos de tradução, entre a ideia marxista de alienação/trabalho estranhado e a concepção brechtiana de estranhamento existe um grande deslocamento, porém é inegável que os dois se comunicam e se conectam em diversos momentos. Brecht não se propõe a fazer uma teoria de análise socioeconômica do trabalho e dos meios de produção, mas propõe que o seu teatro auxilie na reflexão do mundo e da sociedade. O estranhamento assim não seria uma teoria de encenação ou um conjunto de técnicas, mas sim um processo que permeia toda a produção artística, sendo contínuo não apenas na montagem, mas em toda a prática teatral.

Dessa forma é preciso que a dialética esteja não apenas no palco, ou no produto que se constrói, mas em toda a organização social em torno do trabalho. Esse desafio é, em diversos momentos, maior que o de construir espetáculos que proponham a reflexão crítica na plateia, pois exige uma reflexão sobre as condições materiais que permeiam a produção como a valorização do trabalho dos artistas envolvidos, as relações de valor, preço, salário e lucro. Este é o momento em que a teoria deve buscar se provar na prática cotidiana.

Brecht discute o *V-effekt* em diversos escritos teóricos, como o artigo *O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses* de 1936-1937, *Uma nova técnica de representação* de 1940, ou o *Pequeno organon para o teatro* de 1948. E da mesma forma muitos autores realizaram a análise do estranhamento: ASLAN 1974; PEIXOTO 1974; EWEN 1991; BORNHEIM 1992; CAMARGO 2010; COSTA 2010; ROSENFELD 2010; BONFITTO 2013; JAMESON 2013; KOUDELA E ALMEIDA 2015; dentre outros.

Já em 1920 em uma nota, traduzida para o espanhol por Jorge Hacker, Brecht escreve sobre como seriam seus espetáculos se chagasse a ter um teatro, ainda tendo como base suas primeiras obras *Baal* (1918) e *Tambores na Noite* (1918-1920):

“Si llego a tener un teatro en mis garras...”

Si llego a tener un teatro en mis garras contrataré a dos payasos. Saldrán en el entreacto y harán de público. Intercambiarán opiniones sobre la obra que están viendo y sobre los espectadores. Apostarán sobre el desenlace. Todos los sábados se harán parodias en el teatro. El éxito de la semana será el tema (aunque se trate de *Hamlet* o de *Fausto*). En las tragedias, los cambios escenográficos se harán a escenario abierto. Los payasos cruzarán el escenario y darán las ordenes: ¡Atención! Ahora viene el desastre, sí. ¡A ver, bajen las luces! ¡Más sombrío! [...] Ahora viene una escena importante. ¡Van a llorar y todo! [...] Los payasos hacen comentarios sobre los protagonistas como si se tratara de seres de carne y hueso. Relatan nimiedades sobre ellos, cuentan anécdotas, hacen chistes. De David dicen: “Se leva muy poco” y de Baal em las últimas escenas: “Está enamorado de ese reñoso”. De esta manera, las cosas que están sobre el escenario vuelven a adquirir realidade. ¡Qué diablos! Es necesario criticas las *cosas*, la trama, las palabras, los gestos, no la realización.

1º de setiembre de 1920 (BRECHT 1973, p. 63).

Durante a década de 1920, Brecht experimenta em seus espetáculos a ideia de estranhamento, como pode ser visto em *Um homem é um homem* (1926), *A ópera dos três vinténs* (1928) e também em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929). Nos três espetáculos o dramaturgo busca criar o estranhamento de diversas formas, por meio tanto da dramaturgia, quanto das opções realizadas durante a montagem, como ele vai apresentar em seus escritos:

No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só por meio dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados (BRECHT 2005B, p. 84).

É importante entender que o processo de reflexão teórica que Brecht realiza sobre suas obras também exigiu um distanciamento temporal. Ele realiza diversas montagens e experimentações cênicas na Alemanha da República de Weimar, influenciado por todo um círculo de amigos, artista e intelectuais. Esse é o período de formação do teatro épico/dialético³¹, porém Brecht só vai sistematizar essa prática de maneira teórica no período do exílio 1933-1947. No período que ainda se encontra na Alemanha o autor escreve muitas notas de montagem para os espetáculos, além de notas e escritos de seus diários de trabalho, a maioria ainda não traduzida para o português.

Quando estreia o espetáculo *Um Homem é um Homem* (*Mann ist Mann*) simultaneamente em Düsseldorf e Darmstadt em 1926, o diretor se utiliza de efeitos que proporcionavam por meio da teatralidade o estranhamento na plateia. Nesta montagem,

³¹ Brecht vai chamar o seu teatro de várias coisas, entre elas Teatro Épico, chama ainda de teatro didático (1928-1934), com suas *Lehrstücke* e depois Teatro Dialético (1930), modificando a nomenclatura conforme a necessidade e a estruturação de seu teatro no decorrer de sua prática (BRECHT 2005, p.63; PEIXOTO 1979, p.74).

Brecht utiliza próteses como pernas de pau, estofamentos e estruturas de madeira em todo o corpo, para mostrar como o homem pode ser construído, física, social e psicologicamente. A ideia dos adereços e cenários é causar a estranheza e proporcionar um efeito teatral que comunique sobre a ideia central da obra que é questionar: que faz um homem? (PEIXOTO 1979, p.70).



Figura 1: Apresentação do espetáculo, *Mann ist Mann* em Düsseldorf sob a direção de Bertolt Brecht em 1926³².

Em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928/1929) Brecht utiliza títulos projetados ou em letreiros antes de cada cena, esses títulos antecipam toda a ação que será apresentada a seguir e promovem comentários sobre o quadro que será mostrado. Comentários como o da penúltima cena:

19

Execução e morte de Paul Ackermann, muitos espectadores, sem dúvida, não gostarão de assistir à execução de Paul Ackermann, que agora se segue. Mas achamos que também eles não pagariam a dívida dele. Tão grande é o respeito ao dinheiro hoje em dia (BRECHT 1988, v.3, p. 156).

O tema foi longamente discutido em vários escritos de Brecht como nos dois volumes (traduções disponíveis em português) do *Diário de trabalho* (anotações de 1938 a 1947), *Teatro dialético* (1967) e o *Estudos sobre teatro*³³ ([1963] 2005). Esses escritos são compilações de artigos, notas e produções teóricas onde o autor vai discutir sua experiência prática, diretamente ligada ao seu contexto de produção. Visão que se modifica com tempo e com as montagens que realiza.

³² O segundo ator na foto a cima é Peter Lorre, que trabalhou com Brecht nesta produção e no musical Happy End. O ator é o protagonista do filme expressionista *M – o vampiro de Düsseldorf*, um exemplo interessante da proximidade entre os artistas do período, tanto no sentido de produção, quanto no compartilhamento de ideias.

³³ *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1963 and 1964.

Em alguns momentos o diretor alemão se preocupou em sistematizar esta técnica de maneira geral pensando em toda a estrutura do acontecimento teatral: no trabalho do ator, nos elementos estéticos e dramáticos e até mesmo no público. O excerto abaixo foi retirado de um texto sobre a Ópera de Pequim³⁴, escrito por Brecht entre 1936 e 1937 e busca apresentar as técnicas, explicar seus objetivos e a função social das construções estéticas que utiliza em cena.

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de **algo efetivamente espantoso**. Numa arte com essas características, o cotidiano passa para além do campo da evidência (BRECHT 2005B, p. 77, grifos meus).

Em 1940 Brecht escreve um ensaio que foi traduzido para o português, por Klaus Schell, como *Uma nova técnica de representação*³⁵, o mesmo artigo foi traduzido para o espanhol como: *Breve descripción de una nueva técnica de arte dramático que produce un efecto de distanciamiento*. Nesse texto o dramaturgo busca analisar o efeito de estranhamento e sistematizar o caminho para alcançá-lo no espetáculo teatral: “A finalidade da técnica do efeito de distanciamiento era fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados. Os meios usados eram artísticos” (BRECHT 1967, p. 160).

O processo de estranhamento necessitaria do ator um esforço no sentido de construir um personagem, que se desconstrói a todo momento, um personagem mostrado em suas contradições em suas possibilidades de atuação. Se opondo a forma tomada pelo drama burguês e contra as experiências de realismo socialista³⁶ e naturalismo, ele propõe um novo conteúdo e uma nova forma. Em texto de 1940, Brecht explica que “[...] existe outra forma de hacer teatro. Es la forma en la cual el mundo que se representa no es una simples expresión de deseos, en la cual se representa al mundo como debería ser, sino como es. Se trata de la forma realista de hacer teatro” (BRECHT 1976, V. 1, p. 168).

³⁴ “Verfremdungseffekt in der Chinesischen Schauspielkunst 1936/1937. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Este ensaio foi provocado por um espetáculo da companhia do ator chinês Mei Lan-fang que Brecht assistiu em Moscou, em 1935, juntamente com Tairov, Eisenstein e outros; deve ter sido escrito porém, depois de sua visita a New York, pouco depois [...]” (BRECHT 1967, p. 104)

³⁵ *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt.*

³⁶ O realismo socialista foi uma política de Estado para a estética, em todos os campos de aplicação da forma, desde a literatura até o design de produto, incluindo todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas (pintura, arquitetura, design, escultura, música, cinema, teatro, etc.). Vigente na URSS no período de 1930 a 1960, ligado ao regime de orientação stalinista.

Promove-se por meio do estranhamento uma *historicização* do teatro, para que o público possa estar atento ao processo gerador e as condições materiais que provocaram a realidade em que se encontram. Visão essa muito ligada a perspectiva marxista de leitura e interpretação da história. Assim, o cotidiano da mãe, do operário, do estudante e de outros, ganha status de acontecimento histórico.

Así como la empatía convierte el acontecimiento especial en un hecho cotidiano, así el efecto de distanciamiento transforma lo cotidiano en algo especial. Los sucesos más comunes pierden su monotonía al ser presentados como algo muy especial. El espectador ya no huye del presente para refugiarse en la historia; el presente se convierte en historia (BRECHT 1976, p. 205).

O estranhamento surge de uma perspectiva histórica, abordando contexto e personagem de maneira a facilitar uma análise externa do contexto gerador da situação. Ele coloca o espectador em um lugar privilegiado de observador, podendo olhar e tomar suas próprias conclusões sobre o tema. Não se pretende dar respostas a debates, mas sim suscita-los. De maneira que o público possa compreender o que está sendo dito sem a ilusão ou a hipnose causada pela empatia, amplamente criticada por Brecht, especialmente a do teatro aristotélico e do teatro stanislavskiano.

É importante perceber que ao falar de teatro aristotélico Brecht está problematizando o teatro de seu tempo, montagens realistas de Ibsen, Antoine, Brahm, Hauptman e outros dramaturgos, especialmente no período que corresponde à existência da República de Weimar (1919-1933). “El teatro de Ibsen, Antoine, Brahm, Hauptmann fue considerado político. Sin embargo, en estos casos, el cambio de funciones del teatro no era radical, porque esta gente no cuestionaba las bases de la sociedad” (BRECHT 1973, p.185).

Brecht fala mais de seus contemporâneos do que do teatro grego descrito por Aristóteles em sua *Poética*, que em nenhum momento reivindica um teatro de cunho naturalista como a rigidez atribuída pelos franceses às unidades de ação, tempo e espaço pode dar a entender³⁷. Bornheim chama atenção ainda para qual Aristóteles chega a Brecht:

[...] a fim de clarear nosso campo de trabalho, inicio com uma interrogação em nada ociosa: o que entende Brecht por Aristóteles? E como há ler e ler, convém até perguntar: ele realmente leu a *Poética*? [...] Afinal, nosso poeta nunca se comportou como um teórico puro; sua argúcia intelectual, verdadeiramente singular, ligava-se sempre, e de imediato, às coisas práticas

³⁷ Citação de orientação realizada em agosto de 2015.

de seu empenho teatral. É essa prática que acaba funcionando em sua cabeça – prática que exhibe o Aristóteles presente nos palcos alemães a partir da interpretação de Lessing e de suas subsequentes metamorfoses: era a prática aristotélica alemã que Brecht via em cena (BORNHEIM 1992, p. 213).

Na obra *Dramaturgia de Hamburgo* ([1873] 2004) Gotthold Ephraim Lessing³⁸ (1729-1781) busca em diversas críticas um inventário e uma análise dos espetáculos levados ao palco do recém-inaugurado Teatro Nacional de Hamburgo no período de maio de 1767 a abril de 1768. Nesses escritos podem ser encontradas pistas do que seria uma estética lessingniana e também de como o autor alemão compreendia a estética aristotélica.

Segundo Paolo Chiarini, que prefacia a edição espanhola da obra, o “aristotelismo de Lessing não é algo escolástico e parado no movimento da história, mas pelo contrário um verificar-se contínuo e dinâmico” (CHIARINI *apud* LESSING 2004, p. 45)³⁹. Chiarini chama atenção ainda para o interesse de Lessing pelo caráter épico/narrativo empregado nas tragédias de Eurípedes, pensando já no século XVIII um Aristóteles que não perseguia uma pureza entre os gêneros literários.

Aquí podemos seguir, genéticamente – diria – en toda su riqueza dialéctica, el proceso de construcción del pensamiento crítico lessingniano. El examen concreto de una serie de textos [...] de Eurípides, da lugar a un discurso de compromiso más general que “prueba” y confirma un juicio estético aristotélico (Eurípides, “el más trágico de los trágicos”) que ya no se encuentra en un “catálogo” de valores – según el canon de tipo alejandrino -, sino en el ámbito más concreto de un oficio determinado. Como reflejo nace casi inadvertida, pero mucho más punzante y aguda, ya que surge del material artístico concreto y complejo, la polémica contra la concepción angosta e ineludible de la retórica, para un uso más dúctil y elástico de la poética de los géneros literarios, con las implicaciones añadidas acerca de las relaciones que unen la épica y la dramática, aún hoy en discusión (con alusión explícita justo a este pasaje de Lessing), en referencia a la teoría brechtiana del “teatro épico” (CHIARINI *apud* LESSING 2004, p. 46).

Assim, se já em Lessing existe a desconstrução da ideia de pureza entre os gêneros literários discutidos na poética, a questão para um teatro não-aristotélico seria outra. As diferenças entre a forma dramática e a forma épica proposta por Brecht, especialmente na famosa tabela de 1930 no texto *Notas sobre Mahagonny* (BRECHT

³⁸ Lessing foi um poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado um dos maiores representantes do Iluminismo, suas peças e seus escritos teóricos exerceram uma influência decisiva no desenvolvimento da Literatura Alemã moderna, da qual é considerado fundador.

³⁹ Desde esta perspectiva, la fórmula “Aristóteles = principios de la geometría euclidiana” adquiere su auténtica y ‘polémica’ fisonomía, que es la de una fórmula de tendencia que hace del **aristotelismo de Lessing no algo escolástico y parado en el movimiento de la historia, sino por el contrario, un verificarse continuo y dinámico** – en el análisis puntual de un texto o de un conjunto de problemas – del instrumento crítico particular. El aristotelismo de Lessing es, por tanto, “activo” y “creador” en primer lugar, justo allí donde, sin embargo, su observación atenta tendría que ser especialmente salvaguardada; es decir, en algunas formulaciones muy generales (CHIARINI *apud* LESSING 2004, p. 45, tradução minha).

1967, p. 54), seria não uma revolta contra a teoria dos gêneros literários aristotélica, mas uma tentativa de resolver uma questão um pouco mais complexa para o teatro político do início do século XX, a questão da empatia.

Esta nesse ponto a discussão central proposta pelo dramaturgo em seu teatro não-aristotélico: como trabalhar a empatia em cena, buscando especialmente combater o que ele vai chamar de “empatia sugestiva”. “O ator de hoje não consegue imaginar a obtenção de efeitos sem empatia, nem efeitos sem sugestão. Empatia sem sugestão é também praticada hoje na comédia. Requer que um artista seja eficaz sem sugestão” (BRECHT 2005, p. 157). Nesta perspectiva, Brecht vai pensar a dramaturgia e a encenação buscando formas de despertar o interesse da plateia, chamar a atenção para determinado objeto ou questão, sem necessariamente induzi-lo a este ou aquele sentimento.

Da mesma forma, Brecht em nenhum momento exclui a empatia de seu teatro, entendendo que ela pode ser utilizada em momentos específicos, como vai explicar na citação a baixo:

Por um lado, o ato de *empatia* ocorre em conjunção com elementos racionais; por outro lado, o efeito-d⁴⁰ pode ser usado de maneira puramente emocional. Stanislavsky utiliza longas análises para chegar à empatia, e nos quadros de panorama das feiras anuais (“Nero contemplando o incêndio de Roma”; “O fuzilamento do anarquista Ferrer”; “O terremoto de Lisboa”) o efeito-d é puro sentimento. No teatro aristotélico a empatia é também intelectual, e o teatro não-aristotélico emprega a crítica emocional (BRECHT 2002, p.137).

Como podemos ver na citação do *Diário de trabalho*, essa transformação parcial da consciência do ator não quer dizer uma interpretação plenamente racional, mecânica ou com menos emoção. Assim a ideia de que o teatro épico brechtiano propõe uma oposição excludente entre razão e emoção se mostra um erro, haja visto que Brecht nunca se opôs a utilização da emoção como ferramenta da crítica política. Camargo em seu artigo *E que nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o tratado védico Natyasastra* (2010) vai problematizar essa oposição:

Não há como falar de razão e emoção sem citar Brecht. O diretor teatral é um dos principais proponentes do teatro político no século XX, seguindo as veias turbulentas de Meyerhold e Piscator. E, discutir o teatro político é, antes de qualquer coisa, falar de emoção em seu embate com a razão. Infelizmente, muitos propagandistas desse teatro caíram na armadilha que deturpou elementos dessa prática teatral: o antagonismo excludente entre a razão e a

⁴⁰ *Verfremdungseffekt* geralmente é abreviado como *V-Effekt*, quando o termo é traduzido como efeito de distanciamento ele passa a ser abreviado como efeito-d.

emoção. Esse entendimento levou algumas proposituras a suprimir (ou tentar) a possibilidade de sentimento no teatro, no ator, no público ou na personagem. (CAMARGO 2010, p.1)

Chamo atenção ainda para uma questão importante, a identificação presente em todo processo de estranhamento, uma relação dialética em que só se pode estranhar ou distanciar, aquilo que passou por um “colocar-se no lugar”⁴¹. As canções e os diálogos de *Mãe Coragem e Seus Filhos* (1939) só causam um efeito analítico na plateia, porque de diversas formas falam de uma realidade que é também das pessoas que estão na audiência, causando-lhe um reconhecimento, uma identificação.

Aqui se coloca um paradoxo, para distanciar é preciso se aproximar ou se perceber próximo, isso não ocorre em um único ponto do espetáculo, mas é uma construção que se dá no decorrer da narrativa. Em *Mãe Coragem* existe a todo momento elementos que geram a identificação, por meio da construção de um cotidiano de guerra pelo qual todos os cidadãos não só da Europa passaram, além de uma mãe que trabalha por sua sobrevivência e pela dos filhos nesses tempos de conflito. E em diversos momentos rompe-se com essa identificação, o que promoveria uma reflexão da vida, por meio dos diálogos, dos títulos e das músicas.

Em uma nota de 1938 publica em seu *Diário de Trabalho*, Brecht discorre sobre a possibilidade de ter em um mesmo espetáculo a empatia e o estranhamento. O autor parecia não desejar a indução da plateia a certa empatia, porém, reconhecia em diversos momentos que a possibilidade da empatia público-personagem, pode possibilitar a observação do acontecimento por outro ponto de vista.

Em nenhuma dessas considerações deve ser esquecido que o teatro *não-aristotélico* é por enquanto *uma* forma de teatro; serve só a determinados objetivos sociais e não tem aspirações usurpatórias em relação ao teatro em geral. Eu mesmo posso empregar o teatro não-aristotélico ao lado do aristotélico em algumas produções. Ao montar digamos *Santa Joana dos Matadouros* hoje pode ser vantajoso induzir (permitir, do ponto de vista de hoje) a empatia ocasional com Joana, já que a personagem passa por um processo de compreensão, de modo que o espectador empatizante pode observar as partes principais dos acontecimentos desse ponto de vista (BRECHT 2002, p. 157).

Dessa forma é um processo um pouco mais complexo que simplesmente apresentar os fatos de maneira distanciada, é preciso estar no limiar entre a emoção e a razão promovendo sempre quebras e rupturas que permitam a consciência. Romper com

⁴¹ Citação de orientação realizada em Outubro de 2015.

a narrativa, quebrar a identificação promove o estranhamento e o *Gestus*, outro ponto central da teoria brechtiana do qual falarei mais adiante.

2.3. Chklovski, Brecht e as origens do estranhamento

O conceito original, de onde Brecht busca fundamentação para sua técnica de estranhamento é o *Ostranenie* (*оcтpаненне*) e vem de Viktór Chklovski⁴² (1893-1984) importante nome do formalismo russo, que em seus estudos, propõe que a poesia subverta a linguagem e proponha uma multiplicidade de significados que gerem um desequilíbrio e uma reflexão sobre os discursos outros que podem ser encontrados no texto. Além disso, esse estranhamento visa um aprendizado, por meio de um processo dialético, onde o leitor/espectador se questione, pense e se surpreenda com as possibilidades de leitura e interpretação da obra. Como explica o crítico literário brasileiro Ivan Teixeira, em seu texto sobre o formalismo russo:

Assim, a principal função da arte seria restaurar a intensidade do conhecimento, promovendo a virgindade dos contatos e o encanto da descoberta. Neste sentido, o artista deve criar situações inéditas e imprevistas, em busca da restauração do ato de conhecer. Numa palavra, a finalidade da arte é gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a **singularização** da estrutura que o artista oferece à contemplação (TEIXEIRA 1998, p. 37, grifos meus).

No artigo *A arte como procedimento* de 1917, Chklovski vai pensar a literatura em seu papel de produzir imagens, partindo da ideia de que a arte é pensar por imagens e das proposições de Aleksandr Potebnia⁴³ (1835 - 1891). Nessa reflexão ele vai entender que não basta a criação de imagens, a arte deveria antes de tudo se constituir como processo de singularização e estranhamento, visando desconstruir os automatismos e o engessamento que o cotidiano provoca em nos.

Se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático; os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falaram pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar essa sensação com a que sente fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco (CHKLOVSKI 2010, p. 43).

⁴² Vitor Chklovski foi um crítico literário, escritor e cenógrafo russo, fundador da OPOYAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética) de São Petesburgo, um dos principais nomes do formalismo russo.

⁴³ Oleksander Opanasovich Potebnia foi um linguista, folclorista e literato da Ucrânia, membro-correspondente da Imperial Academia Russa de Ciências que influenciou fortemente o simbolismo russo.

Quando propõe a ideia de singularização do contato e das imagens o autor vai analisar a obra de Leon Tolstoi⁴⁴ (1828-1910) e como o romancista promove a singularização do mundo em suas obras, processo esse que gera espanto e faz vir à tona o absurdo de questões que são tão naturalizadas. Como quando o autor descreve a reação de um cavalo ao descobrir a ideia de propriedade privada e mais do que isso descobrir que ele mesmo é uma propriedade. Ou em outro escrito Tolstoi singulariza o chicotear de um condenado:

O procedimento de singularização em L. Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto pelo seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez. [...] No artigo “Que vergonha”, L. N. Tolstoi singulariza assim a noção de chicote: “Pôr a nu as pessoas que violaram a lei, faze-las tombar e bater nelas com varas no traseiro” algumas linhas depois “chicotear as nádegas despidas”. Esta passagem está acompanhada de uma nota: “E por que particularmente este meio tolo e selvagem de fazer mal em lugar de outro: por exemplo, picar os ombros ou outro lugar qualquer do corpo com agulhas, apertar as mãos ou os pés em tornos, ou ainda qualquer coisa desse tipo”. Que me perdoem este exemplo pesado, mas é característico dos meios empregados por Tolstoi para **alcançar a consciência**. O chicote habitual é singularizado por sua descrição e pela proposição de **mudar a forma sem mudar a essência** (CHKLOVSKI 2010, p. 46, grifos meus).

Assim o procedimento de singularização seria o ato de tornar espantoso o comum, reestabelecendo o desejo pelo desconhecido que existe em todas as coisas, tornando aquela imagem única novamente. Seria assim reestabelecido o encanto de conhecer, como um convite a olhar o conhecido pelos olhos de outro, por um novo ponto de vista, com uma nova perspectiva, ou simplesmente olhar novamente com atenção e sem os automatismos cotidianos. O autor fala ainda de alcançar a consciência por meio da mudança da forma e preservar da essência, estranhar o comum, permitindo visualizar nele o que há de novo e surpreendente.

Agora, após ter esclarecido o caráter desse procedimento, tentemos determinar aproximadamente os limites de sua aplicação. Pessoalmente, penso que quase sempre que há imagem, há singularização. Em outras palavras a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebnia pode ser formulado assim: a imagem não é predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento (CHKLOVSKI 2010, p. 50).

Com esse referencial podemos entender o que Brecht pretendia com o seu estranhamento e o seu teatro épico, provocar esse contato com a realidade de maneira nova e surpreendente que permita repensar a história e o nosso próprio contexto,

⁴⁴ Lev Nikolayevich Tolstoi foi um dos grandes mestres da literatura russa do século XIX, escreveu obras emblemáticas como *Guerra e Paz* (1865-1869) e *Anna Karenina* (1875-1877).

gerando o conhecimento e permitindo alcançar essa reflexão e esse olhar para a vida, ou seja, alcançar uma nova consciência.

Esse pensamento tem muito da visão marxista de arte que se propaga na Rússia pós-revolucionária, que vai repercutir dos escritos dos formalistas à prática brechtiana. Camargo ao investigar as origens do teatro social, vai destacar um trecho de uma carta pessoal escrita em 1885 por Engels à atriz Minna Kautsky⁴⁵, comentando o romance *Os Velhos e Os Novos (Die Alten und Die Neuen)* (CAMARGO 2009, p. 21).

[...] é sempre mau que o poeta se entusiasme demasiado pelo próprio herói e parece-me que, em certa medida, a amiga caiu nesse capricho [...] Não sou, de forma nenhuma, adversário da poesia de tendência como tal. Ésquilo, o pai da tragédia, e o pai da comédia, Aristófanos, foram ambos, de forma muito vigorosa, poetas de tendência como tal [...] bem como Dante e Cervantes [...] Julgo, porém, que a tendência deve derivar da própria situação e ação, sem ser explicitamente formulada. O poeta não tem que dar já pronta ao leitor a solução histórica futura dos conflitos sociais que descreve [...] mas dissipar a ilusão dominante, e instigar dúvida a validade eterna ao que existe, sem oferecer uma solução direta do problema por si mesmo... (ENGELS *apud* CAMARGO 2009, p. 21).

Ao comentar sobre a arte de tendência, uma forma de arte engajada e ligada a discussão de questões referentes aos problemas da sociedade e as mudanças sociais, o grande parceiro e muitas vezes “patrocinador” de Marx vai pensar dois pontos que me chamam muita atenção. O primeiro deles é a ideia de que grandes nomes da literatura mundial de diversos tempos promovem debates e problematizam questões sociais em suas obras, construindo a seus modos artes políticas e sociais.

O segundo ponto é também o mais importante, uma recomendação de que a arte deve buscar uma contínua situação de dialética incompleta, onde o leitor/espectador deve ser convidado a desvendar as relações e os conflitos sociais que ali se apresentam. O texto literário ou o espetáculo devem ser o desvelar de uma ilusão, momento em que uma estrutura é colocada em questão para que as pessoas possam decifrar, não apenas a obra, mas a sociedade. Engels antecipa e direciona o que Chklovski e seus companheiros vão empreender na Rússia e que também Brecht e Piscator vão buscar na renovação do seu teatro.

Assim, deve-se criar formas e mecanismo que possibilitem a problematização do tema apresentado e a quebra da ilusão dramática e literária que geram conforto e acomodação. Era preciso romper com a narrativa e criar perguntas e processos a serem

⁴⁵ Famosa atriz e romancista do período que se dedicava a escrever sobre as mulheres trabalhadoras.

completados pelo receptor da arte, que agora deve assumir seu papel como receptor ativo e produtor de significados e construções.

Brecht em seus estudos e em seu teatro vai pensar a necessidade de distanciar o espetáculo de tendências naturalistas que visavam promover uma reprodução fotográfica da realidade, pois essas representações eram frágeis e rasas quando o público, buscando uma análise mais crítica, olhava mais de perto, como ele vai comentar no trecho de *La compra do bronze (Der Messingkauf)*⁴⁶: “Quiero decir que se trata de una diferencia de matices en la ilusión de hallarse frente a la realidad, y considero más fructífera sacrificar esa ilusión a cambio de una representación que nos brinde más de la realidad misma” (BRECHT 1976, p. 118).

Nessa busca pela realidade como objeto de análise no teatro, chegamos à ideia de Benjamin (1987) sobre o teatro épico como um teatro que se distancia de uma tendência naturalista por romper com a ilusão buscando o estranhamento e a singularização do conhecimento em cena e se distanciando ainda mais de um teatro clássico, voltado ao texto dramático. O filósofo defende a ideia de o teatro de seu tempo, com Brecht especialmente, tornando-se um teatro gestual, que privilegia a representação e materialização das ideias e das relações sociais por meio da gestualidade e da linguagem *Gestus*. É necessário agora delimitar e definir esse importante conceito, tal como entendido e pensado na prática e na teoria de Brecht, a ideia de *Gestus Social*.

⁴⁶ *Dialoge aus dem Messingkauf* é um texto teórico incompleto escrito por Brecht a partir dos anos 1940 até o fim de sua vida, como uma forma de sistematização de grande parte de sua teoria em forma de diálogos, como os escritos filosóficos gregos (especialmente os platônicos). O texto não está publicado em português e a versão que utilizo foi publicada em Buenos Aires no conjunto dos *Escritos sobre Teatro*.

3. Fotografia e cinema – O épico no drama

3.1. O cinema e o Século XX

Durante a década de 1880 diversos inventores e cientistas se dedicaram a desenvolver a técnica de capturar imagens e reproduzi-las em sequência dando a ilusão de movimento. Baseado nos experimentos de Thomas Edson⁴⁷ (1847 -1931) e outros cientistas que desenvolveram equipamento para captura e projeção de imagens. O marco mais aceito como início do cinema de fato foram as exposições feitas pelos Irmãos Lumière⁴⁸ em 1895, primeiro para grupos fechados e depois para o público aberto.

A invenção que começou com fins científicos e filmes de até 60 segundos como *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *A chegada do trem à Estação Ciotat*, logo foi utilizada para entretenimento e ganhou o gosto popular com filmes que traziam histórias curtas, com truques de mágica e efeitos especiais. Porém, a revolução que essa invenção provocou nos últimos anos do Séc. XIX e início do Séc. XX vai além do surgimento de uma nova forma de arte, se ligando diretamente ao desenvolvimento da própria modernidade e das mudanças que o mundo vivia neste período de transição.

Walter Benjamin⁴⁹ (1892-1940) analisa esse processo com base em dois pressupostos o movimento de massas e as mudanças no processo de recepção e percepção da arte. No artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* escrito entre 1935 e 1936, o filósofo alemão procura pensar as mudanças pelas quais o mundo vinha passando, especialmente com o acelerado processo de industrialização e mecanização. Com base em um pressuposto marxista ele vai pensar como a fotografia e o cinema, modificaram o modo de produzir e apreciar arte.

Logo no início de seu artigo, Benjamin ressalta que a arte em sua essência sempre foi reprodutível, sejam essas reproduções enquanto cópia, falsificação ou

⁴⁷ Thomas Alva Edison foi um empresário americano que patenteou e financiou o desenvolvimento de muitos dispositivos importantes de grande interesse industrial. Registrou 2.332 patentes entre elas o fonógrafo e o cinematógrafo, a primeira câmera cinematográfica bem-sucedida, com o equipamento para mostrar os filmes que fazia.

⁴⁸ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862 - 1954) e Louis Jean Lumière (1864 - 1948), os irmãos Lumière, herdeiros de uma fábrica de filmes fotográficos e reconhecidos como inventores do cinematógrafo (cinématographe), sendo frequentemente referidos como os pais do cinema.

⁴⁹ Walter Benedix Schönflies Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Importante pensador do início do século foi associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica alemã. Amigo de Brecht tem escritos fundamentais para o entendimento da arte e das novas técnicas de produção, buscando uma abordagem crítica do marxismo alemão.

técnica. Porém, com a invenção da fotografia, do cinema e depois do cinema sonoro a reprodução alcançou tal qualidade técnica que se tornou parte do processo de produção de uma nova forma de arte, não sendo mais uma possibilidade ou uma parte secundária, mas essencial na criação da obra.

Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodutibilidade técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN 1987, p. 167).

Leva um tempo até que a fotografia ganhe status de arte, porém sua criação abriu uma infinidade de possibilidades na captura de imagens das mais diversas e que com o tempo e o aperfeiçoamento da técnica e do olhar passaram a constituir obras de grande valor estético. Benjamin vai pensar essa questão a partir de dois pontos: a autenticidade e a aura da arte. A ausência de um aqui e agora da arte faz com a obra não se ligue a uma tradição específica com uma territorialidade e uma temporalidade determinada, a obra agora se emancipa no tempo e no espaço.

A reprodutibilidade técnica está ligada a alguns fenômenos do mundo moderno, um deles é a mecanização da vida cotidiana, com uma série de revoluções tecnológicas como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telegrafo, o telefone e outros dispositivos. Todo esse aparato modifica o ritmo e a forma como as pessoas consomem e produzem culturalmente, como vai ressaltar Miriam Bratu Hansen, em seu artigo *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer⁵⁰ (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade* publicado no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*: “Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo [...] uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz [...] de sensações e estilos” (HANSEN 2004, p. 406).

Seguindo suas formulações por caminhos materialistas Benjamin analisa como essas mudanças, bem como a revolução nas formas de produção e consumo modificam como as pessoas se comportam e se relacionam além de modificar as formas de percepção. Aqui o filósofo vai pensar o movimento das massas salientando uma modificação básica não apenas na forma de apreciar arte, mas também na forma de produzi-la.

⁵⁰ Siegfried Kracauer (Frankfurt 1889 – Nova Iorque 1966) foi um escritor, jornalista, sociólogo crítico cultural e teórico do cinema, muitas vezes associado à teoria crítica frankfurtiana.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN 1987, p. 169).

Quando a obra de arte estava ligada aos parâmetros de autenticidade, com um lugar e um tempo únicos, a produção e a apreciação tinham um escala artesanal. Nas artes plásticas, os quadros eram produzidos como peças singulares, destinadas a um proprietário determinado e para apreciação individual ou para poucas pessoas, processo muitas vezes associado ao ritual e a magia. Nesse ponto, Benjamin vai pensar manifestações artísticas desde as pinturas rupestres à arte como representação do divino e do sagrado em diversos períodos, processo esse que intensifica não só a questão da aura e da autenticidade, mas também do estrição do acesso a essas obras.

Com a chegada da fotografia e da reprodutibilidade técnica a arte passa a se projetar cada vez mais para as massas, crescendo sua capacidade de exposição a medida em que se emancipa do processo ritual. Ao se libertar do aspecto mágico a arte abre caminho para uma nova ligação, passando a “fundar-se agora em outra práxis: a política”.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN 1987, p. 174).

Aqui as ideias de Benjamin se aproximam das de Trotsky em seu artigo *Questões do modo de vida* de 1923. Ambos os autores pensam o cinema como uma ferramenta a serviço da revolução, em contextos diferentes, o primeiro pensando a Alemanha pré-revolucionária e o segundo a Rússia pós-revolução de 1917. O cinema seria uma forma de informar e instigar as massas, buscando sua organização e mobilização em direção ao levante do proletariado. Já na ideia trotskista o cinema é uma forma de educar as massas, com caráter didático, voltado à educação da população em um estágio de transição para uma nova forma de organização social.

Este pensamento se multiplica e faz eco em diversos outros autores de orientação marxista do início do século, por exemplo o próprio Kracauer:

O fato de que esses espetáculos transmitem a milhares de olhos e ouvidos, de modo preciso e sem disfarces, a desordem da sociedade – é justamente isso que lhes dará condições de evocar e manter desperta aquela tensão que necessariamente precede a inevitável mudança [*Umschlag*] (HANSEN 2004, p. 422).

Vale ressaltar que nenhum desses pensadores ignora a utilização do cinema a serviço do capital, sendo explorado pela indústria cultural, representando muitas vezes uma distração alienante. Já na primeira versão do texto sobre a reprodutibilidade técnica Benjamin analisava o interesse capitalista no desenvolvimento do cinema como produto para exploração comercial, especialmente com o desenvolvimento dos filmes sonoros e falados. Mas o filósofo defende e aceita a ideia de que o cinema seria uma forma de conscientização que levaria as massas em direção ao proletariado revolucionário.

Nessa perspectiva, é inegável o caráter coletivo do filme e como ele nasce como uma expressão para e pelas massas. Assim, o cinema, que já nasce emancipado do caráter mágico e ritual da arte, surge também como uma arte voltada para a exposição.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar por um quadro, não pode mais pagar por um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN 1987, p. 172).

Hansen ressaltava ainda a não homogeneidade das massas atingidas pelo cinema, fato esse não abordado na análise feita por Benjamin: “a mistura, real e sem precedentes, de classes sociais – e de gêneros e gerações – que já fora observado nas plateias de cinema (notadamente pela socióloga Emilie Altenloh em dissertação de 1914)” (HANSEN 2004, p. 428).

Em mais um paralelo com o processo de produção industrial, Benjamin vai analisar a produção do cinema em dois aspectos a montagem e a interpretação frente às câmeras. O processo de montagem é essencial na produção cinematográfica, sendo este o ponto em que a obra de arte se efetiva. Hansen ressaltava com isso o caráter fordista-taylorista de organização e produção industrial no cinema, a arte de uma era técnica já nasce adaptada à forma de produção moderna.

O segundo ponto é a modificação do papel humano na produção do filme, o ator que tinha papel central no teatro, se relacionando e interpretando diretamente para o público agora passa a representar frente a um aparelho e um grupo de especialistas

(diretor, produtor, engenheiro de som, roteiristas, etc). Essa atuação, porém, acontece condicionada a técnica de montagem, permitindo a busca pela perfectibilidade.

Durante o processo de montagem, com o material produzido frente à câmera, diretor e montador podem fazer e refazer a estrutura do filme quantas vezes forem necessárias, utilizando esta ou aquela tomada, até alcançar o objetivo desejado. Um exemplo disso são as produções de Chaplin, como cita o próprio Benjamin: “Para produzir A opinião pública com duração de 3000 metros, Chaplin filmou 125000 metros. O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte” (BENJAMIN 1987, p. 175).

Nesse ponto, o filósofo salienta ainda que o ator de cinema no estúdio resiste ao mecânico, sustentando-se como algo humano frente a todo o processo industrializado. Benjamin coloca o ator como um herói, um representante do público, que se revolta e se liberta da mecanização utilizando o aparelho a serviço de sua humanidade, de sua inadequação a uma lógica produtiva.

Nesse contexto, Chaplin surge como uma figura exemplar, por ser o pioneiro na análise cinematográfica da tecnologia da linha de montagem, uma demonstração “gestual” da descontinuidade perceptiva: “Ele faz um recorte do movimento expressivo do corpo humano em uma sequência de fugazes tensionamentos dos nervos (enervações)”, um procedimento que “impõe a lei das imagens cinematográficas sobre a lei do sistema motor humano” (HANSEN 2004, p. 418).



Figura 2: Um dos vários cartazes de divulgação do filme *tempos modernos* e uma das cenas mais icônicas do filme, *Carlitos com a alavanca*.

Hansen explica assim a análise que Benjamin faz da sequência de cenas criadas por Chaplin para o filme *Tempos Modernos* (*Modern Times* - 1936), da qual falarei mais adiante, pensando a gestualidade e o *Gestus* em perspectiva brechtiana. Porém, é importante ressaltar como a obra de Chaplin se constituiu como um marco histórico,

sendo utilizado não só por Benjamin, mas por diversos outros pensadores para ilustrar e compreender o processo de formação do século XX e da própria modernidade. Pensando nisso, percorrerei a história de Chaplin, pensando sua trajetória e sua construção artística.

3.2. Charlie Chaplin

A vida de Chaplin é contada em diversos livros e documentários, porém, tomarei como referência duas biografias que contam a trajetória do cineasta de Londres até o fim de sua vida na Suíça. Em *My autobiography* (Minha vida) publicada em 1964 o ator conta a própria história e o caminho que percorreu durante sua carreira. Já em *Chaplin: Uma biografia definitiva* (Chaplin: His Life & Art) lançada em 1985, pelo crítico de cinema David Robinson, conta com um extenso levantamento de documentos e dados que auxiliam no entendimento da vida do artista.

Para os fins deste trabalho buscarei um breve relato da vida de Chaplin me atentando a alguns pontos específicos, como a experiência prévia do ator com o teatro e especialmente a evolução de sua produção cinematográfica. Acredito que esses pontos sejam relevantes para conectar a formação do ator e seu desenvolvimento técnico ao objeto dessa pesquisa - o Gestus brechtiano e como Brecht analisa as comédias do britânico para pensar a interpretação em seu teatro épico.

Charles Spencer Chaplin nasceu em 16 de Abril de 1889 no subúrbio de Londres. Seus pais eram artistas de music-hall, o pai Charles Spencer Chaplin Sr. (1863-1901) era ator e cantor e a mãe Hannah Chaplin (1865-1928) cantora e atriz. Segundo Robinson (2012) não há evidências do porquê o casal se interessou pelo teatro, mesmo sem relação anterior com a arte, porém ele ressalta que “aquele era o início da grande era do teatro de variedades na Grã-Bretanha [...] Londres se vangloriava de ter 36 teatros de variedades de classes diversas em 1886” (ROBINSON 2012, p. 10) fato este que despertava em muitas pessoas um desejo pelo mundo do entretenimento, além de conferir-lhes um status social.

O casamento de Hannah e Chaplin, porém, não dura muito e entra em crise, momento em que a mulher volta a viver com a mãe e depois só com os dois filhos Charles e Sydney Chaplin (1885 –1965) seu meio irmão mais velho. Na relação dos pais

com o meio artístico esta a essência do artista que Chaplin irá se tornar. Desde muito pequeno acompanhava a mãe aos teatros em que ela se apresentava, geralmente em papéis pequenos. O menino assistindo as apresentações dos bastidores, brincando sempre de imita-la, cantando as canções que ouvia no teatro. Até que a Sra. Chaplin começou a ter problemas com sua voz, o que fez com suas oportunidades no teatro diminuíssem até ela não conseguir mais encontrar trabalhos.

Chaplin em sua autobiografia fala sobre essa fase e especialmente sobre sua primeira apresentação no teatro, em torno de 1894, então com cinco anos substituindo a mãe:

Foi devido às falhas da voz de minha mãe que, na idade de cinco anos, apareci pela primeira vez num palco. [...] Lembro-me de que estava de pé nos bastidores quando a voz de mamãe falhou, reduzindo-se a um mero sussurro. O público começou a rir, a cantar em falsete e a miar como gatos. [...] Mas o barulho aumentou tanto que mamãe se viu obrigada a sair de cena; chegou aos bastidores agitadaíssima, pôs-se a discutir com o empresário; e o homem que me vira representar para os amigos de mamãe sugeriu que me pusesse em cena no lugar dela. Naquela confusão toda recordo-me do homem a me levar pela mão e, depois de algumas palavras de explicação ao público deixar-me sozinho no palco. Sob a luz dos refletores e diante das caras da plateia envolta em fumaça, comecei a cantar, acompanhado pela orquestra [...]. No meio da cançoneta uma chuva de moedas desabou sobre o palco. Imediatamente parei e disse que primeiro iria apanhar o dinheiro – cantava o resto da cantiga depois. Grandes gargalhadas. [...] Sentia-me completamente à vontade. (CHAPLIN 2015, p. 39)

Apesar de descrever a cena com graça e leveza as falhas na voz de sua mãe levaram a uma terrível crise durante a infância de Chaplin. Sem emprego ela passa a costurar para sustentar a si e aos filhos, com a ajuda de uma pensão não muito segura proveniente do Sr. Chaplin. A situação se agrava quando a mãe dos garotos começa a ter problemas de saúde, especialmente ligados a saúde mental devido aos desgastes físicos, psicológicos e à subnutrição em diversos momentos.

Neste período a mãe de Chaplin passa por diversas internações, períodos nos quais os garotos são mandados a abrigos e orfanatos. O fato é que entre idas e vindas de sanatórios e hospitais psiquiátricos a Sra. Chaplin nunca chegou a se recuperar de fato. Isso fez com que os dois jovens aprendessem desde muito novos a cuidar um do outro e tentar sobreviver por conta própria. Chaplin chega a morar um tempo com o pai que já tinha constituído outra família, período esse igualmente conturbado, devido aos embates com a madrasta e o alcoolismo do pai.

Em um desses períodos, quando a mãe de Chaplin havia voltado para casa, o Sr. Chaplin sugeriu que o pequeno Charles trabalhasse em uma companhia artística chamada os Oito Rapazes do Lancashire (*Eight Lancashire Lads*). A ideia era que o menino que já tinha demonstrado gosto pelo meio artístico e talento poderia auxiliar a mãe nas despesas da casa.

Era uma companhia de sapateado que se apresentava em music-halls por diversas cidades. Durante essa temporada Chaplin conheceu diversos artistas, cujas apresentações ocorriam nos mesmos locais em que os Oito Rapazes se apresentavam. O grupo também era contratado para trabalhar com outros artistas, como nas proximidades do Natal de 1900, quando representaram gatos e cachorros em uma pantomima da Borracheira no London Hippodrome.

Nesse teatro se apresentavam espetáculos que combinavam circo e variedades. Na Borracheira Chaplin trabalhou com Marceline (1873-1927), um palhaço “francês” que a época fez grande sucesso em Londres. O garoto conheceu nesse período diversos artistas como Zarmo, um vagamundo malabarista e os Irmãos Griffith, trapezistas cômicos. Desses artistas Chaplin provavelmente aprendeu muito. Ao contar sua história ele vai dando pistas de como se construiu como artista, o trabalho mímico, gestual e as ideias para seduzir a plateia e fazer rir, são lições que ele aprende muito jovem.

A autobiografia que escreve aos 75 anos com certeza se estabelece como uma obra muito bem escrita, por vezes nos levando a duvidar da veracidade ou da fidelidade do relato. O que vale a pena por sua poesia e sua narrativa que desperta interesse e curiosidade. Uma das passagens que mais me chama atenção é talvez como ele descreve as origens de seu estilo tragicômico em um episódio de sua infância:

Guardo lembrança de um incidente nesse período. No fim da nossa rua havia um açougue e pela porta passavam os carneiros que iam a caminho do abatedouro. Lembro-me que um fugiu e desceu a rua, para divertimento dos transeuntes. Alguns destes tentavam apanhar o bicho e levavam grandes tombos. Eu ria, porque os saltos rápidos do animal e seu pânico me pareciam cômicos. Mas quando afinal ele foi apanhado e levado para o açougue, apercebi-me da realidade trágica e corri para casa, a chorar e a gritar para mamãe: “Vão matar o cordeiro! Vão matar o cordeiro!” Aquela áspera tarde de primavera, aquela caçada cômica, ficaram-me dias inteiros no espírito; e penso às vezes se aquele episódio não estabeleceu uma espécie de premissa para os meus futuros filmes – a combinação do trágico e do cômico (CHAPLIN 2015, p. 63).

A experiência com os Oito Rapazes do Lancashire segundo Robinson (2012) durou de dezembro de 1898 a dezembro de 1900, aquele foi o prelúdio do que

seria a carreira de Chaplin no Music Hall. Quando ele interrompeu suas participações com o grupo sua carreira teve um hiato de quase três anos, o que fez com que ele retornasse aos palcos apenas em julho de 1903. Durante esse período ele não perdeu de vista o desejo de ser ator, enquanto realizava pequenos trabalhos para se sustentar. Ele trabalhou como vendedor de jornais, tipógrafo, fabricante de brinquedos, soprador de vidros, recepcionista de médico e outras ocupações rápidas.

Fazia visitas esporádicas à Agência Teatral de Blackmore em busca de papéis e oportunidades, até ser chamado para interpretar o personagem Billy na nova turnê de Sherlock Holmes que dura até fevereiro de 1906. Chaplin passou por diversas outras companhias e espetáculos de variedades como o Casey's Circus e também atuando em pequenos números cômicos.

Robinson (2012) ao analisar os espetáculos de pantomima em Londres no período em que Chaplin inicia sua carreira, lembra que esses números são herdeiros de uma tradição muito popular e que sua construção foi estimulada por diversas leis que restringiam o uso de textos falados em espetáculos de variedades durante o século XVIII. Já no final do século XIX e início do século XX as pantomimas ocupam os grandes teatros e fazem sucesso entre o público. Nesse período começa a crescer e ganhar espaço no cenário britânico a Companhia de Fred Karno (1866-1941), Speechless Comedians, como herdeira dessa tradição de mímica e mise-en-scène.

Karno inicia sua carreira com números solos e pequenas esquetes com três atores, o que o motivou a criar seus próprios esquetes e uma companhia para representá-los. “Durante um curto período, foi obrigado a abandonar o show business e ganhar a vida como vidraceiro (ele alegava que usava um garoto para quebrar as janelas – ideia que reapareceria no filme de Chaplin – O garoto)” (ROBINSON 2012, p. 75). Com bêbados, vidraceiros, policiais e diversos outros tipos cômicos o empreendimento de Karno foi crescendo. Em 1906 havia 10 companhias em excursão pela Grã-Bretanha e EUA.

Chaplin que estava desempregado com o fim da turnê com o Casey's Circus, consegue um teste na Companhia de Karno por intermédio de seu irmão Sydney e é contratado em 1908. Foi com a companhia de Fred Karno que Chaplin sentiu pela primeira vez o gosto do sucesso, se tornando em pouco tempo um fenômeno nos palcos. Ele trabalhou para Karno por 5 anos (1908-1913), neste período interpreta diversas

quadros de sucesso como O jogo de futebol (The football match) e Pássaros chilreantes (Mumming birds), no segundo interpretando o papel que pertenceu anteriormente a Sydney, ambos com igual sucesso. “Eu tinha dezenove anos e já era um ator cômico de sucesso, na Companhia Karno [...]” (CHAPLIN 2015, p. 130).

Com essa repercussão positiva, a trupe que Chaplin integrava passou a viajar, primeiro para a França e depois para os EUA. Durante sua primeira turnê pela América, Chaplin se encantou pelo país e pelas oportunidades que se apresentavam para um jovem como ele. Retornou com a Companhia para Londres, porém estava determinado a voltar. “Não fiquei contrariado ao deixar os Estados Unidos porque já havia firmado o propósito de voltar. Como ou quando, eu ainda não sabia” (CHAPLIN 2015, p. 164).

Até que em Outubro de 1912 a Companhia embarca para uma nova turnê nos EUA. Chaplin se sentia estranho em Londres e a notícia da viagem foi um alívio. Parte para a América e dessa vez sem a intenção de retornar. A temporada de apresentações dura 13 meses, com poucos dias de folgas, dias esses aproveitados por Chaplin para viajar só. Em Outubro de 1913, um telegrama muda definitivamente a carreira e a vida de Chaplin:

Quando cheguei a Filadélfia apareci no teatro. Havia um telegrama endereçado ao sr. Reeves e aconteceu estar eu presente quando foi aberto. “Quem sabe se isso não diz respeito a você?”, perguntou ele. Dizia o telegrama: “Há um homem chamado Chaffin ou coisa parecida em sua companhia interrogação se há que ele se comunique com Kessel e Bauman no Edifício Longacre na Broadway n. 24” (CHAPLIN 2012, p. 170).

O Edifício Langacre ficava no centro e tinha diversos escritórios de advocacia, o que fez o Senhor Chaffin se lembrar que tinha um tia que vivia nos Estados Unidos e que ela poderia ter morrido e deixa-lhe uma herança. Ao chegar ao escritório qual não foi seu desapontamento em saber que não havia testamento ou fortuna alguma e que Kassel e Bauman não eram advogados, mas produtores de filmes. “O sr. Charles Kessel, que era um dos proprietários da Keystone Comedy Film Company, disse-me que o sr. Mack Sennett me vira representando o papel de bêbado no American Music Hall [...]” (CHAPLIN 2012, p. 171).

Chaplin que havia considerado algumas vezes fazer cinema, transformando em filmes as comédias que interpretavam na Companhia de Karno, nunca havia se levado a sério nesse propósito, considerando que não entendia nada de cinema. Dos filmes produzidos pela Keystone tinha visto vários, porém os considerava “uma crua mistura de grosseria e trambolhões”. Porém, considerava essa uma boa oportunidade para obter publicidade e projetar seu trabalho de ator a um nível internacional, após um ano de trabalho com Sennett voltaria aos palcos conhecido do público e com plateias garantidas. Além disso, a proposta era de um salário de US\$ 150,00 por semana (o dobro do valor pago por Karno), valor este que Chaplin não aceitou, fazendo um charme e conseguindo um aumento para US\$ 175,00 nos últimos 9 meses de contrato.

Assim, no início de 1914, Chaplin começa a trabalhar nos estúdios da Keystone em Los Angeles. Seu contrato era de aparição em três filmes por semana, a velocidade de produção era grande, se produzindo um filme novo a cada três dias e por vezes as filmagens duravam apenas um dia ou dois. O método de produção de Mark Sennett era bastante intuitivo:

“Não temos uma história escrita. Tomamos uma ideia e seguimos a sequência natural dos acontecimentos até que tudo termine numa perseguição, sendo essa correria a essência da nossa comédia”. Seu método era edificante, mas eu odiava as correrias. Isso desperdiçava a personalidade de um artista. Por pouco que soubesse acerca do cinema, sabia que nada supera ou transcende uma personalidade (CHAPLIN 2012, p. 175).

A forma de produção empregada na Keystone desagradava Chaplin desde o início, mesmo em suas primeiras experiências diante da câmera ele sentia falta do tempo de preparação, do amadurecimento do personagem e das gags. Tempo esse que vinha por meio não só da preparação, mas também da repetição e especialmente no contato com o público, procedimento esse com o qual havia se habituado, especialmente no trabalho com a Companhia de Karno. Esse tempo de produção vai ser um dos principais anseios profissionais de Chaplin pelos próximos anos em que trabalhou no cinema, tempo para refinar e aperfeiçoar suas obras ao máximo.

Por outro lado, o método de produção da Keystone inspirou Chaplin de uma maneira impressionante. A liberdade de criação que a estratégia improvisacional de Sennett deu ao ator fez com que as mais diversas ideias fervilhassem durante as

gravações, um exercício de criatividade extremamente caro ao jovem ator. “Criar filmes por esse processo era excitante. [...] Nos filmes havia muito mais liberdade. Eles me deram, por isso, uma sensação de aventura” (CHAPLIN 2012, p.189).

O primeiro filme do qual Chaplin participou foi *Making a living* (*Carlitos repórter*), um filme de um rolo, com 15 minutos de duração. Apesar do nome em português, o personagem interpretado por ele ainda não tinha nada a ver com Carlitos. Representava um repórter oportunista que disputava uma vaga de emprego com outro homem e lhe rouba um rolo de filmes com imagens de um acidente. Mesmo com a correria característica dos filmes da Keystone, essa película, dirigida por Henry Lehrman (que também atua no filme), tinha um roteiro bastante elaborado para os padrões do estúdio. Mesmo assim nem o filme, nem o personagem agradaram a Chaplin, que teve a maioria de suas improvisações e fragmentos cômicos cortados na hora da edição.



Figura 3: Sequência de cenas do filme *Making a living* (1914).

O segundo filme foi *Mabel's strange predicament* (*Carlitos no hotel*), para essa produção Chaplin queria tentar algo diferente e descreve assim o nascimento de seu maior personagem:

Eu não tinha a menor ideia da caracterização que iria usar. Mas não tinha gostado da que apresentara como repórter. Contudo, a caminho do guarda-roupas, pensei em usar umas calças bem largas, estilo balão, sapatos enormes, um casaquinho bem apertado e um chapéu-coco pequenino, além de uma bengalinha. Queria que tudo estivesse em contradição [...]. Não tinha nenhuma ideia, igualmente, sobre a psicologia do personagem. Mas, no momento em que assim me vesti, as roupas e a caracterização me fizeram compreender a espécie de pessoa que era. Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido. Estava totalmente definido. Quando cheguei em frente a Mack, entrei no personagem, andando em passos

rápidos, girando a bengalinha diante dele. Incidentes e ideias cômicas vinham em tropel à minha mente (CHAPLIN 2012, p. 178).

É fato que The Tramp, Carlitos no Brasil, havia nascido ali. Porém, o longe do personagem ter sido concebido pronto e seu amadurecimento levou alguns anos e diversos filmes, não sendo apenas uma questão de gestualidade ou corpo. O crescendo psicológico do pequeno vagabundo passou por um refinamento e um maior cuidado nos roteiros especialmente por meios de conflitos e contrastes que vão além das roupas do personagem.

Com o novo personagem Chaplin iniciou as gravações do seu primeiro filme como o vagabundo, porém Sennett recebeu a notícia de que próximo aos estúdios estava acontecendo uma corrida de rua com crianças e resolveu mandar uma equipe para filmar o evento, sempre com alguns incidentes cômicos. Dessa forma é produzido *Kid auto races at Venice* (*Corrida de automóveis para garotos*), que é um filme bastante simples onde Carlitos insiste em aparecer diante da câmera que faz a cobertura do evento, não há um roteiro propriamente dito, apenas uma provocação cênica que gera tombos, pontapés e diversas gags.



Figura 4: Sequência de cenas do filme *Kid auto races at Venice* (1914).

Ao todo Chaplin participou de 35 curtas-metragens durante o seu ano de contrato com a Keystone, dos quais atua também como roteirista e diretor em 20 deles. As comédias produzidas ali apesar da simplicidade foram os momentos de maior aprendizado e formação para o jovem ator, então com 25 anos. Esses filmes correram o mundo e fizeram o nome de Chaplin figurar entre os mais conhecidos artistas daqueles anos.

A Keystone me ensinou muitas coisas e eu ensinei muitas coisas à Keystone. Naqueles dias, pouco se sabia sobre a técnica, a arte de representar ou o movimento que,

eu introduzi nos seus filmes, levando-os do teatro, onde adquirira experiência. Pouco se conhecia também sobre a mímica natural. Bloqueando a cena, o diretor às vezes colocava três ou quatro atores em linha, voltados para a câmara e, com largos gestos, um deles dava a entender, em pantomima, “Eu-quero-casar-com-sua-filha”, apontando primeiro para si mesmo, depois para o anel em seu dedo e, em seguida, para a moça. Essa mímica era grosseira, sem sutileza alguma e, por isso, eu me destaquei pelo contraste. Nesses primeiros filmes, eu sabia que levava muitas vantagens [...]. Creio que foi o mais excitante período de minha carreira. Eu estava, na verdade, no pórtico de alguma coisa maravilhosa (CHAPLIN 2012, p. 188).

Próximo ao fim do contrato da Keystone, Chaplin experimentava mais uma vez os frutos de seu sucesso, sendo reconhecido e tendo confiança para exigir um gordo aumento pela renovação de seu contrato, proposta essa que foi rejeitada por Sennett. A aproximação do fim do ano e o não aparecimento de nenhum contrato não abalou a confiança do jovem ator que foi procurado pelo representante da Companhia Essanay que depois de algumas semanas de negociação resolveu pagar o Chaplin mais do que ele pedia inicialmente.

Apesar do bom salário o período que trabalhou para a Essanay foi bem conturbado. Mesmo com contratemplos o diretor produziu em 1915 um total de 12 filmes. Apesar de ainda estar muito ligado ao estilo de comédia produzido na Keystone, o tempo e a liberdade que havia conquistado na Essanay, fez com que Chaplin investisse em dois aspectos que se tornariam marcas de seus filmes, o romantismo e a melancolia. É certo que ele já havia experimentado certa dualidade em sua comédia e sua possibilidade de emocionar ao fazer rir. Porém, em *The Tramp* e *The Bank* ele experimenta o final triste, recurso esse que aparece em diversos filmes, inclusive longas como *O Circo* (1928).



Figura 5: Na cena final de *O Circo* (1928) onde Carlitos vê tanto a mulher que amava quanto o circo indo embora e ele fica só.

Mais uma vez Chaplin terminava um ano de contrato e a Essanay se recusou a aceitar sua proposta financeira o que levou ao fim de seu contrato. Com uma valorização cada vez maior de seu trabalho e o aumento dos valores em seus contratos, fecha acordo com a Mutual Corporation para a produção de 12 comédias em duas partes. Produziu nesse período filmes como *The Rick* (*Sobre rodas* - 1916) e *The immigrant* (*O imigrante* - 1917). Neste último, aparece mesmo que de maneira latente, um elemento que vai ser tornar uma parte importante dos grandes filmes produzidos por Chaplin, a crítica política e social.

Com mais tempo para a entrega dos filmes e acumulando agora a função de produtor, os processos naqueles 16 meses de contrato transcorreram com uma tranquilidade que o diretor ainda não havia experimentado nos anos anteriores. Ao final do contrato, cumprindo todas as exigências e com uma crescente fortuna, experimenta um período de prosperidade e paz: “O período em que cumpri o meu contrato com a Mutual foi, a meu ver, o período mais feliz de minha carreira” (CHAPLIN 2012, p. 228).

Após esse tempo, por intermédio mais uma vez do irmão Sydney, Chaplin consegue seu primeiro contrato milionário com a First National. Nesse contrato ele produz filmes emblemáticos de sua carreira como *A Dog's life* (*Uma vida de cachorro* -

1918), *Shoulders Arms* (*Carlitos nas trincheiras* ou *Ombro Armas* - 1918), *The Kid* (*O Garoto* - 1920) e *The Pilgrim* (*Pastor de almas* - 1923).

Durante este contrato Chaplin e outros artistas se sentiram ameaçados por uma tentativa de fusão entre alguns estúdios e distribuidores, que visavam monopolizar e controlar as produções que vinham sendo realizadas. Resolveram então formar uma companhia própria, para que pudessem controlar todos os aspectos de suas obras, desde a produção e os cortes até a distribuição e os lucros, surge assim a United Artists Corporation. Porém, Chaplin tinha ainda que finalizar seu contrato, o que se mostrou um transtorno.

Até que em 1923, Chaplin lança seu primeiro filme pela nova companhia *A woman of Paris* (*Casamento ou luxo* - 1923), momento em que amarga também seu primeiro fracasso. O cineasta pela primeira vez produz e dirige um filme em que não atua como ator. Apesar de ótimos comentários da crítica especializada e dos anúncios e avisos sobre a não participação de Carlitos, a película decepcionou ao público e conseguiu uma das piores bilheterias da história do artista.

Após esse fracasso, Chaplin percebeu que precisava fazer um novo filme e que dessa vez agradasse e atendesse as demandas do público, para isso ele teria que produzir uma comédia e que tivesse Carlitos como personagem principal. Daí surge a ideia de *The Gold Rush* (*Em busca do ouro* - 1925), filme que rendeu ao estúdio grandes lucros, os primeiros até então, o que resolveu as reclamações que o diretor vinha recebendo de seus sócios, devido a demora em produzir e se dedicar exclusivamente ao novo empreendimento.

Chaplin produziu na United Artists nove longas-metragens que se tornaram clássicos, mudando a história do cinema e a sua própria história. Segundo a autobiografia de Chaplin são eles: *A woman of Paris* (*Casamento ou luxo* - 1923), *The gold rush* (*Em busca do ouro* - 1925), *The circus* (*O circo* - 1928), *City Lights* (*Luzes da cidade* - 1931), *Modern Times* (*Tempos modernos* - 1936), *The Great Dictator* (*O grande ditador* - 1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Limelight* (*Luzes da ribalta* - 1953) e *The King in New York* (*Um rei em Nova Iorque* - 1957).

Nesses filmes ele se utiliza de todos os recursos que já havia desenvolvido em sua carreira e começa a desenvolver histórias mais complexas, com a comédia, a

emoção e o romantismo que lhe eram típicos. Foi nesse período que aconteceu uma revolução na tecnologia de produção cinematográfica, a passagem do cinema mudo ao cinema sonoro e depois para o cinema falado. Chaplin se encontrou no meio de todo esse processo e seus filmes buscaram atender as demandas do público.

Nessa progressão três filmes se destacam: *City lights* foi o primeiro filme sonoro produzido por Chaplin, nele existe uma sincronia entre os sons de veículos, multidão e outros com as cenas, porém ainda sem falas. Já em *Modern Times* o diretor se rende e produz seu primeiro filme falado, porém ainda timidamente, pouco texto falado, a manutenção de letreiros e na primeira vez em 22 anos de carreira em que o público ouve a voz de Carlitos foi em uma música que nada dizia, *Titine – Non-sense Song*. Já em *The Great Dictator* as falas são integradas a todo o filme e ao final Chaplin produz um discurso que marcou época e ecoou como uma mensagem de esperança para todo o mundo.

Aos que me podem ouvir eu digo: "Não desesperéis!" A desgraça que tem caído sobre nós não é mais do que o produto da cobiça em agonia... da amargura de homens que temem o avanço do progresso humano. Os homens que odeiam desaparecerão, os ditadores sucumbem e o poder que do povo arrebatarem há de retornar ao povo. E assim, enquanto morrem homens, a liberdade nunca perecerá (CHAPLIN, O Grande Ditador, 1940).

Apesar de ter utilizado em seus longas diversos recursos e ideias cômicas que já haviam funcionado em seus curtas, Chaplin criou histórias que conseguiam ir do cômico ao trágico e do romântico ao triste, possibilitando uma amplitude de sentimentos e uma complexidade para seus enredos, complexidade que estava em primeira instância em seu personagem o Vagabundo.

Chaplin passa a fazer diversas críticas políticas em seus filmes, mesmo já tendo utilizado a pobreza como tema e ridicularizando autoridades em diversas produções, suas opiniões vão tomando cada vez mais um caráter social e sendo entendidas por muitos como reflexos de um pensamento de esquerda. Em *Tempos Modernos* ele critica a industrialização e as relações de trabalho e consumo na sociedade capitalista. Indo mais além, em *O grande Ditador* ele realiza um filme antifascista, fazendo comédia com a megalomania nazista e com a própria figura de Hitler.



Figura 6: Cenas do filme *O Grande Ditador* (1940).

Com isso ele começa a fazer inimigos poderosos. Fato marcante e que ele coloca como início de seus problemas com o governo americano ocorreu quando realizou um discurso em Los Angeles, atendendo a um pedido para a substituição do embaixador americano em Moscou. Os EUA que já viviam a tensão da entrada eminente na Segunda Guerra e um crescente sentimento anticomunista, nos anos seguintes passou a vigiar de perto as ações e produções do Sr. Chaplin.

Tudo isso se agravou ainda mais com o lançamento de *Monsieur Verdoux* (1947), um filme anticapitalista que recebeu duras críticas e foi boicotado na América depondo contra seu produtor, que tinha cada vez mais do que se explicar. Com o crescimento do Macartismo o FBI e as autoridades americanas passaram a buscar formas de expulsar Chaplin do país.

Ao terminar a produção de *Limelight*, Chaplin decide passar férias com a família na Europa, toma todas as providências, organiza seus negócios e com alguma dificuldade consegue as necessárias autorizações para sair e retornar ao país após seis meses de viagem. Logo que o navio deixa o porto de Nova York, Chaplin recebe a bordo a notícia de que seu visto de retorno havia sido revogado. Estava então banido dos EUA após 40 anos. Retornando apenas em 1972 para receber o Oscar especial pelo conjunto de sua obra.

Chaplin continuou suas produções durante seu “exílio” europeu, porém seus filmes ganharam pouca atenção do público e ele continuava a ser boicotado nos EUA. Todavia, sua genialidade já havia se tornado um marco na história do cinema mundial e suas produções influenciaram diversos produtores não só nas telas como nos palcos. Morreu em 1977 com 88 anos, em um episódio digno seus roteiros, como escreve Sérgio Augusto no prefácio a autobiografia do cineasta:

Charlie Chaplin permaneceu fiel ao seu estilo até o final. Sua morte teve lances melodramáticos (era noite de Natal quando deu seu último suspiro) e cômicos (seu cadáver foi raptado do túmulo), despertando mais atenção que seu derradeiro filme *A condessa de Hong Kong*, apedrejado pela crítica e desprezado pelo público em 1966. Quem lamentou que o mundo ficaria mais triste sem ele cometeu apenas mais um clichê de obituário. No Natal de 1977, Chaplin era apenas um recluso senil de 88 anos, que vivia como um Creso no interior da Suíça. Um espectro do adorável vagabundo de calças sanfonadas, chapéu-coco, bengala de junco e coração de manteiga, cujo prestígio nenhum outro mito cinematográfico conseguiu igualar (AUGUSTO in CHAPLIN, 2012 p. 13).

3.3. Do teatro ao cinema e de volta: Chaplinismo e o teatro de vanguarda russo.

Chaplin se tornou um fenômeno no mundo inteiro, seus filmes fizeram sucesso nos mais diversos países e o Vagabundo passou a ocupar não só as telas, mas o imaginário popular. Nesse momento surge o movimento denominado Chaplinismo, uma onda que ia desde a comercialização dos mais diversos produtos com as imagens de Carlitos, até concursos de imitação, espetáculos e filmes curtos com artistas que criaram suas formas de interpretar o vagabundo.

Segunda uma lenda relatada no documentário francês *O Nascimento de Carlitos* (*La naissance de Charlot* - 2013) em uma dessas competições de imitadores o próprio Chaplin se apresentou e acabou ficando em terceiro lugar. Mais relevante do que a veracidade ou não desse acontecimento é a ideia de que a popularidade do ator e de seu personagem crescia a cada novo filme, tornando o Vagabundo um ícone do Séc. XX.

Também no teatro o personagem e o trabalho artístico de Chaplin chamou atenção de diversos artistas e produtores, um deles claro foi Brecht na Alemanha, porém vale ressaltar também as ideias de Meyerhold e como o encenador russo pensou os filmes e a corporeidade de Carlitos, exaltando suas produções como um modelo a ser seguido pelo teatro e pelo cinema na Rússia pós-revolucionária.

Em 1936, Meyerhold ministra uma palestra denominada *Chaplin e o chaplinismo*, publicada originalmente na revista *A arte do cinema* (*Isksstvo Kino*). Nesse artigo ele vai pensar a arte de Chaplin, a evolução de sua linguagem e de seu personagem, sempre em paralelo com suas próprias produções e com os filmes de Eisenstein. Por meio dessa análise ele busca mostrar o realismo chapliniano como uma alternativa ao realismo socialista, política institucional na URSS depois de 1930.

Ao pensar o percurso de trabalho de Chaplin, Meyerhold mostra como o artista britânico começa suas produções no cinema de maneira pouco elaborada na comédia pastelão, afirmando que esses filmes não alcançam nem o nível do humor. Com o tempo e a elaboração, porém, os filmes vão ganhando ritmo e certa musicalidade, são os casos de *Carlitos no teatro* (*A night in the show* – 1915) e *Os amores de Carmen* (*A burlesque on "Carmen"* – 1916): “cualquiera que las haya visto habrá podido apreciar el rápido progreso de la obra de Chaplin” (MEYERHOLD 1998, p. 336).

A habilidade mímica e gestual Chaplin, porém, se manteve como antes, perfeita. Porém, agora essa técnica que o ator trazia de sua experiência no *Music Hall*, agora estaria a serviço da realidade e das histórias que ele queria contar em seus filmes: “Sus excentricidades comenzaron a fundarse en un cuidadoso estudio de la realidad, que determinaba el carater de su trabajo y era el corazon de su técnica interpretativa [...]” (MEYERHOLD 1998, p. 336).

En “La quimera del oro”, Chaplin cambió de semblante, convirtiéndose en persona importante, mereciendo un lugar entre Balzac, Dickens y Dostoyevski. Entró em su época de oro, como pintor de grandes telas. Son “El circo” y después com los “Los tempos modernos”, Chaplin adquirió su estilo actual... (MEYERHOLD 1998, p. 337).

A obra de Chaplin é analisa de maneira panorâmica no escrito de Meyerhold, porém com muita precisão. O objetivo do diretor russo era mostrar como os filmes do cineasta britânico encontram um caminho ascendente que os levam ao hall de grandes gênios das artes de todos os tempos. Chaplin aperfeiçoa suas obras de maneira produzir filmes que se estabelecem como inspiração e como símbolo de quão profundo o cinema pode chegar no entendimento da sociedade e do ser humano. E continua Meyerhold:

“El teatro se originó en las plazas de los mercados”, escribió Pushkin⁵¹, “satisfaciendo el propósito de diversion popular. Como los niños, la gente pide una acción absorbente. La ejecución de las pasiones, las revelaciones del corazón humano son siempre nuevas para la gente, siempre absorbentes, nobles y elevadas. El teatro ha empezado a dominar las pasiones y las almas de los hombres”. ¿De dónde procede la máscara de Chaplin? De la calle (MEYERHOLD 1998, p. 337).

Meyerhold vai analisar a máscara, entendendo essa máscara de maneira ampliada e pensando todo o corpo do ator, não apenas na busca de um tipo físico, mas

⁵¹ Alexander Pushkin (1799 - 1837) foi um poeta russo, considerado por muitos como real fundador da moderna novela russa. Foi pioneiro no uso do discurso vernacular em seus poemas e peças teatrais, criando um estilo de narrativa que misturava drama, romance e sátira associada com a literatura russa, influenciando fortemente desde então os escritores russos seguintes. É citado por Meyerhold diversas vezes durante essa conferência.

em coerência com a obra e a realidade, se ligando diretamente a um contexto social e político que perpassa a performance como um todo. “No merece la pena buscar ‘sólo una máscara’ (8). Se debe buscar la máscara particular que más se acerque a aquellos para quienes se hace la película...” (MEYERHOLD 1998, p. 338). Nessa mesma página em uma nota de rodapé o organizador da versão espanhola do texto esclarece o uso da palavra máscara:

“(8) Frevralski aclara “que el uso de la palabra ‘máscara’, típica de Meyerhold, no significa estereotipo, sino una caracterización constante y realista, relacionada estrechamente con la personalidad del actor” Entre el concepto de “máscara” meyerholdiano y el “Gestus” brechtiano, existe una relación evidente, aunque el segundo posea una apoyatura teórica mayor” (MEYERHOLD 1998, p. 338)

Assim, Meyerhold vai construindo seu argumento para sustentar um realismo chapliniano, forma essa não estaria fixada apenas em uma representação da realidade tal como ela é, mas que seria uma imagem que valorizasse o que é realmente importante e aquilo que constitui os vários níveis dessa realidade. E o mais importante, sem abrir mão da poesia, a lírica que daria a essa representação do mundo cores adequadas ao lugar de arte que ocuparia.

Assim, tal como Eisenstein em sua teoria da montagem de atrações, Chaplin produz filmes complexos, que tem diversos níveis de entendimento da realidade, sempre com poesia e leveza. Traz assim um retrato do mundo tal como ele precisa ser representado, mostrando as opressões e permitindo que o público construa significados e participe ativamente do filme e confiando no poder de associação do público.

Assim Meyerhold vai conduzindo sua fala, mostrando a importância de ver a realidade e retrata-la não com fidelidade naturalista, mas com arte, ritmo e beleza. Esse procedimento pode parecer caricatural, porém, por meio dele é possível apresentar o grotesco que existe em nosso mundo, “la monstruosidad del mundo que él [Chaplin] desenmascara mediante la caricatura, su ferocidade, su explotación del hombre por el hombre, su régimen policíaco y todos los deleites de una atmosfera capitalista” (MEYERHOLD 1998, p. 341).

A conferência proferida por Meyerhold é inevitavelmente um manifesto em defesa de sua arte e sua liberdade de criação, considerando o fechamento e intensificação do regime totalitário de Stalin na URSS. A resistência do encenador em

aceita o realismo socialista está claramente expressa no texto, mostrando que a padronização da arte limita e mata (literalmente) o artista.

¿Qué caracteriza al realismo socialista en la pantalla? ¿Qué artes debemos dominar, qué necesitamos para crearlo? Responderé mediante una digresión. La característica más importante de Chaplin es la de que crea, en primer lugar, como poeta. Segundo, crea con un sentido social, una actitud que permanece constante a través de toda su obra. Chaplin siempre toma el partido de los oprimidos. El poeta se revela en él porque a cada momento de carcajada, de horror y piedad en sus películas, reconocemos la apoteosis del arte realista. Así se consigue el realismo socialista, explotando todos los medios posibles de belleza juntamente con todos los atributos del realismo. ¿Podremos llamarlo calidad lírica? (MEYERHOLD 1998, p. 341)

Meyerhold é executado pelo regime stalinista em fevereiro de 1940.

Béatrice Picon-Vallin em seu artigo *O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas* ressalta que em um período pós 1917, devido a reorganização econômica, o cinema russo teve problemas para conseguir películas e aparelhos. Nesse período “o teatro de vanguarda ocupa o lugar do cinema que os filmes abandonaram, como se o cinema, por um instante fosse feito no teatro” (PICON-VALLIN 2012, p. 122).

Nesse processo, Meyerhold utilizou as técnicas de montagem cinematográfica em diversos espetáculos, além de trabalhar a teatralidade e corporeidade em seus laboratórios e experimentos cênicos. Esse trânsito livre entre teatro e cinema na Rússia foi extremamente frutífero, desenvolvendo ambas as artes em direção a uma estética voltada aos objetivos da revolução.

Existe, portanto, uma constante interação entre um teatro em marcha que busca leis próprias a sua arte, impelindo-o até seu limite, e um cinema que recusa o teatro a fim de multiplicar as experiências e formar atores para uso pessoal. Nesse vasto processo interativo em cujo centro se encontra a questão da formação e do trabalho do ator, existe um modelo comum a todas as vanguardas, sejam elas teatrais, cinematográficas, ou plásticas: é Chaplin, articulação importante do discurso sobre essas artes (PICON-VALLIN 2012, p. 122).

Dessa forma, Chaplin vai se tornando um marco e um modelo para a interpretação e o trabalho do ator no cinema e no teatro de vanguarda russo. Encenadores, atores e alunos de teatro passam a se dedicar à análise do corpo e da intenção presente em todo o trabalho do artista britânico. Ele se apresenta, em um contexto revolucionário, como uma alternativa ao teatro psicológico, ainda muito

associado ao Teatro de Artes de Moscou e a Stanislavski⁵², e ainda muito arreigado ao drama burguês. A vanguarda teatral buscava um novo modelo de interpretação, mais voltado à mecânica e a materialidade do corpo, indo de encontro às ideias construtivistas e à biomecânica.

Para [Nikolaï] Foregger, “o trabalho do ator é o mecanismo cujas qualidades são a exatidão e a concisão”. Encontra em Chaplin a aplicação ideal dessa fórmula. Escreve: “Chaplin sempre é preciso, ignora o gesto decorativo, o gesto pelo gesto; em seu trabalho, a direção e a finalidade são sempre claras”. A atuação é material, ele só reage a objetos. A emoção nua é aqui impensável. Não se pode falar dos “olhos”, do “perfil”, é todo o corpo, o mecanismo inteiro que trabalha (PICON-VALLIN 2012, p. 126).

Assim, tal como Meyerhold, os trabalhadores do teatro naquele período passaram a buscar na gestualidade de Chaplin, um norte para um teatro popular, operário e que fosse capaz de representar os ideais da revolução. Não lhes interessava uma interpretação voltada à face, aos micro movimentos, mas uma utilização do corpo como um todo, integrado, produzindo imagens e signos que colocassem em cena não mais um ambiente pequeno-burguês, mas que representasse toda uma coletividade.

Ainda segundo Picon-Vallin (2012) em 1922, uma série de artigos sobre Chaplin, foram publicados na revista *Kino-fot*⁵³, eles salientavam e marcavam alguns pontos relevantes a respeito do trabalho do ator britânico. São eles: mecânica do corpo, materialidade do jogo, consideração do espectador, simplicidade, máquina, lógica não cotidiana e construção do sujeito novo, verossímil, mas no qual cada movimento conduz a um resultado inesperado.

Nessa perspectiva, o trabalho de Chaplin, vai de encontro a diversos anseios e ideias de cunho materialista. A relação com o outro e com os objetos passa a ser o impulso da criação e do trabalho realizado em cena, buscando precisão e nitidez. O gesto torna-se algo essencial, simples e consciente.

Outro ponto fundamental dessa análise é a relação com a máquina, o corpo passa a ser entendido como mecanismo, voltado a um comportamento lógico e racional, como

⁵² É importante ressaltar que Stanislavski e o TAM também buscaram se adequar aos objetivos da revolução pós 1917, em uma vertente psicológica e realista, mas também com experimentos expressionista e com a ópera.

⁵³ Revista semanal construtivista, consagrada ao cinema e à fotografia. Figuram como colaboradores, o cineasta Dziga Vertov (Białystok, 1896 – Moscou, 1954), o diretor teatral e coreógrafo Nikolaï Foregger (Kiev 1892 – Moscou 1939), o cineasta Lev Kulechov (Tambov 1899 – Moscou 1970), o artista plástico Alexander Rodtchenko (São Petersburgo 1891 – Moscou 1956), entre outros.

vai explicar Kulechov: “Com a base de cálculos precisos e de trabalhos experimentais, estudamos atualmente o corpo humano como mecanismo, não somente porque de um ponto de vista estéticos amamos a máquina, mas porque o corpo humano é efetivamente um mecanismo” (PICON-VALLIN 2012, p. 127).

Os artistas russos compartilham do entusiasmo de Brecht pelo corpo e pela interpretação de Chaplin, e mais que isso, buscavam nele caminhos e direções para uma arte nova que seja capaz de se comunicar com um público novo, de um século repleto de mudanças e em constante ebulição. Nessa perspectiva, Chaplin é pensado como um corpo trabalhador em cena, tanto como ator quanto em seu vagabundo. Não apenas um modelo, mas uma mostra de que é possível uma nova forma de interpretação que parta do gesto simples e da materialidade presente na cena.

Dado como exemplo para as massas para a reconstrução que ele propõe do gesto cotidiano [...].Encontra-se no cruzamento exato de duas culturas: uma cultura cômica, a do teatro de feira, do teatro popular, do circo, e uma cultura mecanizada. O “Chaplinismo” dá a fórmula de um funcionamento preciso e rápido de um corpo vigoroso e acrobático, com o gesto concentrado, não descritivo, mas funcional. [...] um corpo consciente e sempre no trabalho, que reage as suas relações com os parceiros e os objetos-parceiros. A identificação do homem novo com Chaplin, ao mesmo tempo homem simples, clown e homem engajado, homem qualificado, circunscreve a utopia produtivista num ser acessível e humorístico, tornando o ator um profissional, e não uma estrela sedutora, misteriosa ou dominadora (PICON-VALLIN 2012, p. 128).

Chaplin passa a figurar como um ícone para o teatro de vanguarda do século XX, aquele que poderia representar as mudanças e a sociedade em uma era tecnológica. Além de símbolo de uma modernidade ainda em construção, sua popularidade passou a inspirar experimentos e o desenvolvimento de uma arte engajada. O interesse desses artistas está em uma forma que seja adequada ao novo conteúdo que se deseja por em cena, que seja capaz de mostrar no palco e na tela às contradições e os anseios das massas, seja na Rússia ou na Alemanha.

3.4. Chaplin em Brecht.

Brecht cita filmes e analisa a interpretação de Chaplin em diversos momentos de sua produção: BRECHT 1995, p. 124, p. 127; BRECHT 2002, p. 33; BRECHT 2005A, p. 249, p. 263, p. 291. Buscarei aqui um levantamento dos trechos mais expressivos, bem como algumas análises e comentários de autores que se dedicaram a pensar a relação

entre os dois artistas e especialmente como o dramaturgo alemão vai receber e ser influenciado pela obra do cineasta britânico.

Paul Flaig em seu artigo *Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism* (2010) ressalta que dentre os artistas influenciados por Chaplin, Brecht é singular em dois sentidos, o primeiro é que Chaplin foi “uma referência contínua, fonte de influência e professor desde os primeiros anos da década de 1920 até seus últimos textos”⁵⁴ (FLAIG 2010, p. 2). O segundo ponto é que para Brecht, Carlitos não foi apenas um repositório de esperança e ponto de articulação para as massas mudas, mas foi usado como uma forma de produzir conhecimento social e mostrar a hierarquização da sociedade, em seus pontos risíveis e passíveis de reorientação.

Durante a Primeira Guerra diversos bloqueios e restrições à circulação de produtos americanos na Alemanha, o que fez com que mesmo após o fim do conflito fosse difícil a comercialização dessa produção. Por isso, foi apenas em 1921 que os filmes de Chaplin ganharam permissão para serem exibidos no país de Brecht, e foi nesse ano em que o dramaturgo assistiu ao curta-metragem do período da Keystone, *The face on the barroom floor* (Pintor apaixonado/Carlitos pintor - 1914). O fato é registrado no diário de trabalho do dramaturgo em 29 de outubro. Esse é o primeiro relato que o dramaturgo faz sobre o cinema de Chaplin.

Depois vejo um curta-metragem de Charlie Chaplin. O título é “Álcool e Amor” [Carlitos pintor - 1914], é o filme mais comovente que já vi no cinema, e é bem simples. Trata-se de um pinto que entra em uma taberna, bebe e “como vocês foram muito amáveis comigo” conta para essas pessoas a história de sua ruína, que é a história de uma moça que o troca por um ricoço gordo. Ele torna a vê-la, já bêbado e totalmente esfarrapado, e “o ideal foi conspurcado”, ela está gorda e tem filhos; então ele coloca o chapéu torto na cabeça e retrocede para a penumbra, cambaleando como se tivesse levado uma porrada na cabeça, totalmente enviesado, meu Deus, como que derrubado pelo vento, quase não pode andar. E o narrador vai ficando cada vez mais bêbado e sua necessidade comunicação casa vez mais forte e ardente; ele pede “um pedaço de giz com o qual vocês esfregam a ponta dos tacos de bilhar” e desenha no chão o retrato de sua amada, mas só consegue fazer círculos. Ele sai dando voltas em torno do desenho, briga com todos, é expulso e continua pintando o asfalto, sempre círculos, então é puxado para dentro da taberna e lá dentro continua desenhando, depois expulsa todos os outros que enfiam as cabeças na janela, enquanto ele continua desenhando no chão, e o final é: de repente, com um grito terrível, quando ia desenhando um

⁵⁴ Among those modernist artists and intellectuals who revered Charlie Chaplin, Bertolt Brecht is singular in two ways. First, Chaplin was not momentarily celebrated at one point in Brecht’s career, but was, as many Brecht scholars have noted, a continual reference, source of influence and teacher from the early twenties right up to his very last texts. [...] Second, in contrast to the intellectual response among Brecht’s German contemporaries [...] (FLAIG 2010, p. 2, tradução minha).

cacho primoroso na amada, ele cai sobre o retrato, bêbado... morto... (ivre... mort...) (BRECHT 1995, p. 124).

O relato de Brecht é preciso, o filme é o 22º filme de Chaplin na Keystone, com duração de 14 minutos e é baseado em um poema de mesmo nome, no inglês *The face on the barroom floor* escrito pelo poeta americano John Henry Titus em 1872. O poema é escrito em forma de balada e conta a mesma história do filme, um artista que perde seu amor para outro homem, vai até um bar, bebe, conta sua história e tenta desenhar o rosto da amada no chão, quando cai morto.

Flaig (2010) argumenta que a proibição de entrada da produção americana na Alemanha durante a primeira guerra, fez com que os filmes de Chaplin chegassem com um atraso de 7 anos. Mais do que isso, os filmes de diversas fases da produção do britânico, de *Keystone* até *The First National*, chegaram juntos, sendo “vistos simultaneamente, sem nenhum desenvolvimento aparente do vagabundo ou de sua comédia⁵⁵” (FLAIG 2010, p. 3). Isso fez com que a leitura dos filmes de Carlitos, feita por Brecht, levasse em conta e se apoiasse tanto nos curtas produzidos nos primeiros anos, quanto nos filmes da década de 1920, quando o cineasta ganhou mais autonomia e passou a investir no romantismo em detrimento do estilo pastelão (*Slapstick comedy*).



Figura 7: Sequência de 4 imagens retiradas do filme *The face on the barroom floor* (1914).

Descrito o filme, Brecht inicia uma análise da figura de Chaplin, pensando sua interpretação e seu corpo como Carlitos. Seu relato e suas observações estão muito próximas às feitas pelos artistas russos, na *Kino-fot* em 1922. A simplicidade e o gesto cotidiano chamam atenção do dramaturgo, como uma forma narrativa pautada no corpo, com gesto claro e essencial.

⁵⁵ But in Brecht's case, [...] Chaplin's films were viewed simultaneously, without any apparent development in the Tramp's persona or comedy (FLAIG 2010, p. 3, tradução minha).

O rosto de Chaplin está sempre imóvel, como que de cera, imobilidade essa só violada por um único tremor mímico, bem simples, forte, penoso. Um rosto de palhaço com um bigode grosso, cabelos de artista e truques de palhaço: ele suja seu colete, senta-se sobre a paleta, tropeça em sua dor, acentua no retrato justamente as linhas do traseiro. Mas é o mais comovente que há, é arte pura. As crianças e adultos riem do infeliz, ela sabe: essas risadas contínuas na sala fazem parte do filme, que é de uma seriedade mortal e de uma objetividade e tristeza assustadoras. O filme ganha efetividade graças a crueldade da plateia (BRECHT 1995, p. 124).

Brecht ressalta a contradição existente no filme, considerando que ele conta uma história cheia de melancolia e de certa tristeza, porém as gags e o corpo do personagem fazem com as pessoas riam. Os truques e a forma como o personagem reage às adversidades de sua história divertem a plateia de uma maneira que impressiona o dramaturgo, talvez pela crueldade do público, mas mais do que isso pela forma que o filme é construído contando com essa crueldade. Esse procedimento demonstra não apenas um conhecimento dos espectadores, mas um entendimento do gênero humano como um todo.

O que me leva a uma das primeiras citações com as quais tive contato ao iniciar essa pesquisa. Encontrei-a primeira em inglês e depois tive acesso ao original em alemão. Um texto escrito entre 1935 e 1936 nos primeiros anos do exílio, provavelmente em Paris.

O modo gestual de atuação deve muito ao filme mudo, elementos que foram por ele reintroduzidos na arte da atuação. Chaplin, outrora palhaço [ex-palhaço], não tendo a Tradição do teatro e aproximou novamente a representação do comportamento humano (BRECHT 2005C, p. 166, tradução nossa)⁵⁶.

Brecht da mesma forma que Meyerhold elogia Chaplin como um artista capaz de colocar em cena a realidade, mesmo não tendo a “Tradição” dramática popular no início do século XX, muito associado ao naturalismo do *Volksbühne* e ao realismo, que se tornaria política de estado na URSS. Chaplin tinha sim uma longa passagem pelo teatro e em seus anos de *Music Hall* teve contato com as diversas tradições teatrais, trazendo muito dessa experiência para as telas especialmente em sua forma de atuação e na construção de seus argumentos e roteiros.

Nesse texto Brecht vai pensar a interpretação e a constituição de seu teatro como um drama não-aristotélico, antimetafísico e materialista, refletindo mais uma vez sobre

⁵⁶ Die gestische Spielweise verdankt viel dem stummen Film, Elemente davon wurden in die Schauspielkunst wieder hereingenommen. Chaplin, der frühere Clown, hatte nicht die Tradition des Theater und ging neu na die Gestaltung menschlichen Verhaltens heran.

a empatia e como uma criação psicológica de personagem pode ser interessante ou não ao teatro épico-dialético. Chaplin é nesse momento o exemplo de uma interpretação em que o comportamento humano é evidenciado em todas suas características contraditórias. Por meio da simplicidade dos gestos e das construções de seus filmes, ele foi capaz de apresentar o ser humano em suas mais diversas e extremas condições, como veremos ao analisar alguns filmes nas páginas seguintes.

Durante os anos seguintes, Brecht continuou assistindo e escrevendo comentários sobre os filmes de Chaplin. Uma nota incompleta, publicada na versão alemã dos trabalhos completos de Brecht, registra suas impressões ao assistir o filme *The Gold Rush* (*A corrida do ouro* - 1925) em março de 1926. Ele fica mais uma vez encantado com o filme, comentando sobre essa performance em diversos escritos. Em um relato incompleto intitulado *Menos Segurança!* (*Weniger Sicherheit!*), ele apresenta sua admiração pelo que foi feito no filme e como aquilo é algo novo e só possível pela genialidade de Chaplin.

Eu não considero que o que é feito neste filme, o teatro não possa fazer hoje, porque é incapaz de fazê-lo. Eu creio que isso nunca foi feito em lugar nenhum, nem no teatro, nem no vaudeville, nem pode ser feito no cinema onde não esteja Charlie Chaplin. Este artista é um documento que já mostra sua força e abrangência história nos dias atuais⁵⁷ (BRECHT 2005C, V. 6, p. 135, tradução nossa).

Chaplin aqui é elevado ao nível de documento histórico, responsável por apresentar ao mundo seu tempo. A fotografia da realidade que transcende seu tempo e atravessa a história contando uma história do cotidiano, salientando aquilo que é importante, as contradições. Algo novo que só era possível graças ao trabalho minucioso do cineasta.

Porém, um dos mais importantes comentários sobre o filme, está em uma série de apontamentos sobre o *V-Effekt*, onde ele identifica e cita como exemplo de estranhamento a cena onde Chaplin cozinha e come uma bota: “Efeito-V em Chaplin: A comida da bota (com boas maneiras, removendo o prego como um osso de galinha, o

⁵⁷ Ich stehe nicht auf dem Standpunkt, dass das, was in diesem Film gemacht wird, das Theater heute nicht machen kann, weil es dazu unfähig ist. Ich glaube, dass es nirgends, weder im Theater noch im Varieté, noch im Film gemacht werden kann, wo nicht Charlie Chaplin ist. Dieser Künstler ist ein Dokument, das heute schon durch die Kraft historischer Ereignisse wirkt (BRECHT 2005, V. 6, p. 135, tradução nossa).

dedo indicador afastados)⁵⁸”. O interesse de Brecht reside no *Gestus* apresentado por Chaplin, ele em um momento de pobreza extrema, onde passa fome, tem como último recurso cozinhar a bota e come-la. Porém, o personagem faz isso como um aristocrata, com boas maneiras e se comportando como se comesse um peru de ação de graças. A ação é perfeita, me chama atenção a brincadeira que ele faz com Big Jim, ao pegar um prego torto e propor uma disputa tal como se faria com um osso de frango.

A repetição de uma ação cotidiana fora de seu contexto, faz com que esse gesto se esvazie de sentido, sua razão de existir. Assim dois procedimentos se efetuam, o primeiro é o estranhamento, quando a ação provoca um distanciamento por sua lógica não convencional e conseqüentemente provoca o riso. O segundo procedimento é o *Gestus*, quando a ação passa a mostrar um elemento social relevante, nesse caso a inutilidade das boas maneiras a mesa, bem como todo um modo de vida burguês. Ao utilizar essa postura educada, Chaplin evidencia mais do que um hábito uma contradição entre sua posição de pobretão faminto e seus modos polidos. Esse contraste é a imagem de uma hierarquia social, mostrando não só um extrato da sociedade capitalista, mas também seu caráter absurdo.

Em outro momento de suas anotações datadas entre 1926 e 1927, Brecht analisa as artes e especialmente o teatro que era produzido nas grandes cidades. Comentando sobre o crescimento das cidades, cita uma fotografia que viu de Nova Iorque, mais especificamente da Broadway e fala sobre aquilo que se produz como entretenimento, concluindo com a seguinte sentença: “A única arte que estas cidades produziram como diversão: os filmes de Charlie Chaplin e o jazz. Sendo o Jazz o único teatro que eu vejo”⁵⁹ (BRECHT 2005C, V. 6, p. 188, tradução nossa).

⁵⁸ V-Effekte bei Chaplin: Das Essen des Stiefels (mit Eßsitten, den Nagel entfernend wie einen Hühnerknochen, den Zeigefinger weggespreizt) (Bertolt-Brecht-Archiv 327/37, Berlin, consulta em 2016, tradução nossa).

⁵⁹ Das einzige, was diese Städte bisher als Kunst produzierten, war Spass: die Filme Charlie Chaplins und den Jazz. Davon ist der Jazz das einzige Theater, das ich erblicke (BRECHT 2005, V. 6, p. 188, tradução nossa).



Figura 8: Cena do filme *The Gold Rush* (1925) onde Carlitos e Big Jim dividem uma bota cozida. Ao lado, gravura do livro Bertolt Brecht para principiantes (Toss 2006, p. 33).

Além de assistir a diversos filmes e comenta-los em seus diários, Brecht conhece e se encontra com Chaplin diversas vezes durante o seu exílio nos EUA. Os relatos desses encontros marcam desde cumprimentos sociais a conversas sobre trabalho, onde os artistas compartilham opiniões e ideias sobre projetos futuros. Chaplin cita um desses encontros em sua autobiografia:

Em casa de Hanns Eisler costumávamos encontrar Bertolt Brecht, homem de aspecto decididamente vigoroso, cabelos à escovinha e, ao que me lembro, sempre de charuto na boca. Meses depois, mostrei-lhe o roteiro de *Monsieur Verdoux*. Folheou-lhe as páginas e disse apenas:
-Oh, você escreve os seus textos à moda chinesa (CHAPLIN 2012, p. 499).

O fato é igualmente narrado por Brecht em seu *Diário de trabalho* no dia 04/03/1945. O dramaturgo fala sobre uma imitação que Chaplin realiza durante a reunião, exaltando que o britânico já realizava imitações e truques como aquele aos 8 anos. Fala ainda do roteiro para o próximo filme, que contaria a história de um barba-azul, falando com certo pesar sobre o fim do amado Vagabundo dos filmes clássicos:

Chaplin pretende abandonar o Carlitos dos filmes clássicos. Não se coloca só a questão de Carlitos ter de falar agora que todos os filmes são falados. Carlitos era mudo em todos os sentidos. O *lumpenproletário* se torna vítima do New Deal. *The New Deal take care of him* (BRECHT 2005A, p. 263).

3.5 Influências de Chaplin na dramaturgia brechtiana.

The Gold Rush impressionou tanto a Brecht que ele utilizou em sua dramaturgia diversas referências diretas ou indiretas ao filme. Cito dois exemplos: os lenhadores que

vem do Alasca em busca de um lugar para gastar seu dinheiro em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928/1929) e a menção de Mãe Coragem em cozinhar um cinto para alimentar aos soldados que passavam fome durante a guerra em *Mãe Coragem e seus filhos* (1939).

Outros filmes de Chaplin influenciaram a produção dramatúrgica de Brecht, o exemplo mais claro disso é talvez o filme *City Lights* (*Luzes da cidade* - 1931) que inspirou a ideia central da peça *Senhor Puntila e seu criado Matti* (1940). Ambos contam a história de um homem muito rico que enquanto bêbado é amigo e ajuda de diversas maneiras um pobretão - no filme Chaplin e na peça Matti.

Outro ponto de contato é ainda o filme *The kid* (*O garoto* - 1921) e a peça *O círculo de giz caucasiano* (1944), na relação entre Chaplin e o garoto que é abandonado no beco. Situação muito similar ao filho do imperador que é abandonado pela mãe salvo pela criada na peça de Brecht. Aqui há um segundo ponto de contato entre o filme e a peça, a figura do herói por acidente ou do anti-herói que se encontra no lugar certo na hora certa e tem de resolver a crise instituída.

No filme *O garoto*, uma mãe pobre e sem condições de cuidar de seu filho decide deixá-lo dentro de um carro pertencente a uma família rica. Porém, antes que a família encontre a criança, o carro é roubado, sem que os ladrões percebam a presença do bebê e ao se darem conta da presença dele, o deixam em um beco e fogem com o carro.

Mais tarde naquela manhã, o vagabundo vem caminhando pelo beco, no meio de um monte de lixo que é jogado pelas janelas dos prédios em volta, juntando inclusive sobre a cabeça de Carlitos. Mais a frente ele vê a criança que chora e olha para cima, como que se questionando se ele também teria sido jogado de uma janela. Ao ver a criança procura pela mãe, momento em que vê uma mulher passando com um carrinho de bebê, tenta deixar o bebê no carrinho da senhora dizendo: “Desculpe senhora, você deixou cair algo”. A mulher diz não conhecer a criança.



Figura 9: Imagens do filme The Kid, mais especificamente do momento em o vagabundo encontra o bebê.

O vagabundo pega o recém-nascido de volta e pensa em abandoná-la onde o encontrou, nesse momento vem passando um guarda que o reprime. Carlitos tenta ainda uma última vez entregar a criança a um homem que vinha passando na rua, o homem porém deixa o bebê no mesmo carrinho de antes, a mulher logo reconhece o pequeno e ao ver o vagabundo passando lhe devolve o menino. Não querendo abandonar a criança a sua própria sorte, Carlitos desiste e decide ficar com a criança. Cuida dela por 5 anos, tempo em que se afeiçoa tanto ao menino que luta com todas as forças para ficar com ele, quando as autoridades querem levar seu “filho” para uma instituição. Após reencontro do filho com a mãe o pequeno vagabundo fica só, até o momento em que um oficial o encontra e o leva até uma casa rica, onde ele reencontra a mulher e o pequenino que o abraça com força, fim da película.



Figura 10: Momento do filme The Kid em que Carlitos impede que a criança seja levada pela justiça.

Algo similar acontece, a ação se inicia no palácio do governador que vive ali com sua mulher e filho até o momento de uma traição, acontecimento que obriga a família a fugir. Porém, a esposa não abre mão de seus vestidos, insistindo em levar todos, com a intensificação do ataque a mãe tem de decidir entre fugir ou salvar o filho, abandonando a criança. Nesse instante uma criada tenta de todas as maneiras salvar a criança e devolve-la a mãe, mas não conseguindo foge com o bebê.

Nos dias que se seguem continua tentando devolver o menino, sem sucesso, até que se passam alguns anos e o afeto entre os dois cresce, sendo ele como que um filho para ela. Porém, a traição é revertida e o poder e as riquezas restituído aos governadores, como o governador já estava morto as posses passam a seu filho e herdeiro. A mãe inicia então intensa busca pela criança que lhe garantiria o poder, quando encontra o menino com Grusche, que se recusa em devolvê-la.

As duas então vão a Azdak, um beerrão feito juiz por força das circunstâncias. Por mais imoral e antiético que o juiz se apresente, naquele momento ele determina que se faça um círculo de giz no chão (gesto muito parecido com os círculos feitos pelo pintor bêbado no final do curta *The face on the barroom floor*) e a criança seja colocada no centro, cada mulher deveria segura-lo por um braço e puxar com força, quem conseguir tirar o menino do círculo, ficaria com sua guarda. Procedimento aprovado pela mãe e rejeitado por Grusche, que deixa o menino ser puxado sem apresentar nenhuma resistência. Vendo isso Azdak determina que a guarda da criança seja dada a antiga criada, porém sem nenhum direito ao dinheiro e que a mãe vá embora de mão vazias.

Nas duas obras o mesmo procedimento se efetua, nem Carlitos nem Grusche queriam a criança, porém eles eram os únicos que poderiam ficar com elas e são abrigados a isso. Da mesma forma, o Juiz Azdak sendo imoral e corrupto era o único que poderia julgar com justiça o caso da criança. Assim se descontrói a ideia de um herói, alguém com uma consciência superior que está apto para fazer o que é certo e necessário naquele momento. Por outro lado, aparece o ser humano comum, contraditório, covarde, que não deseja fazer o que é certo, mas que é impelido pela força das circunstâncias a essa condição, o homem é construído é condicionado pelo meio.

Essa condição é um princípio recorrente dos personagens brechtianos, que na maioria das vezes se mostram egoístas, desejando se salvarem antes de mais nada. É o caso de Mãe Coragem, Pelagea Wlassowa de *A mãe* (1931), Teresa Carrar de *Os fuzis da Senhora Carras* (1937), o Galileu de *Vida de Galileu* (1943), e muitos outros. Da mesma forma Carlitos apresenta o mesmo comportamento em diversos filmes, por exemplo, em *The Pilgrim* (*O Pastor de Almas* – 1923).

Todos eles querem comer e sobreviver antes de tudo, porém são colocados em lugares onde só eles poderiam resolver a crise, não por sua moral elevada, mas por força

dos acontecimento, por um entendimento da necessidade e algumas vezes pelo desenvolvimento de uma consciência em detrimento das crises e das situações que se apresentam durante sua vida.

4. *Gestus* Social: A construção do *Gestus* na obra de Brecht.

4.1. Definições

Como explicado na introdução, utilizarei a palavra *Gestus* em sua grafia latina para designar a prática cênica utilizada em diversos espetáculos de Brecht e também pensada em suas obras teóricas, sempre se ligando ao que era posto em cena. O *Gestus* é associado à gestualidade, ação física ou conjunto de elementos que presentificam e mostram em cena relações sociais específicas dos personagens, das cenas ou do espetáculo, trazendo informações que auxiliem no entendimento político e na análise reflexiva da história apresentada ao público.

Essa unidade imagética se produz na relação entre os personagens retratados na obra e pode ser a materialização de algo implícito, uma informação contraditória ou ainda uma quebra na estrutura narrativa auxiliando na criação do estranhamento e revelando processos de opressão e ou exploração que ganham destaque e produzem uma singularização daquilo que é tomado por natural ou cotidiano (KOUDELA E ALMEIDA 2015, p. 90).

Dessa forma, o *Gestus* é um elemento fundamental na concepção cênica de Brecht, ele surge como um recurso e um procedimento cênico. E como explica Brecht, ele é associado a um complexo expressivo e se ligando diretamente a alguns pontos e influências da prática brechtiana, o estranhamento, o espetáculo de variedades, o cabaré, as influências da prática do comico Karl Valentin (1882-1948), as ideias expressionistas, os experimentos no período da República de Weimar e as ideias de montagem na construção e direção do espetáculo épico/dialético, inspiradas no cinema. Esses elementos são a base para a criação e delimitação do *Gestus*.

Como ponto de partida para a reflexão acerca do *Gestus* retomo as ideias de Walter Benjamin em seu ensaio *Que é o teatro épico*, escrito em 1931, vai pensar esse teatro brechtiano como gestual, como um novo teatro voltado à representação de teses e na utilização do palco como tribuna, para uma análise científica da sociedade em que vivemos.

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. [...] em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto (BENJAMIN 1987, p. 80).

Nessa perspectiva, o teatro épico se edifica sobre o gesto, visando com isso um procedimento dialético de criação e reflexão. Benjamin pensa ainda o caráter socrático desse teatro, onde se busca o assombro, essa forma de interesse original que visa a produção de um novo conhecimento por meio do espanto da descoberta e da contraposição de ideias.

No teatro épico a gestualidade não reforça ou ilustra o sentido da cena, mas apresenta as características sociais do personagem que precisam ser mostradas. Mais do que isso ela vem trazer uma nova informação ou se contrapor as ideias colocadas, estabelecendo uma tensão dialética, colocando informações em conflito (tese e antítese) que buscam promover a reflexão e a criação de uma nova ideia (síntese). O *Gestus* no teatro brechtiano vai trazer um contraponto.

É preciso entender melhor como o dramaturgo define e delimita o *Gestus Social* e como esse conceito foi modificado com o tempo e a necessidade, evoluindo ao longo das análises teóricas e práticas do autor. Segundo Luiz Carlos Maciel⁶⁰ (1938-) o primeiro lugar onde Brecht fala em *Gestus* foi no artigo *Notas sobre “Mahagonny”*:

Anmerkungen zur Oper aufstieg und fall der Stadt Mahagonny 1930. Tradução de Aldomar Conrado. É o primeiro trabalho teórico de Brecht que ele formula extensa e detalhadamente, sua ideia de um “teatro épico”, com a famosa tábua comparativa entre teatro dramático e o teatro épico que se tornou citação quase obrigatória dos posteriores comentários sobre o assunto. Pela primeira vez também, Brecht emprega um de seus conceitos prediletos: o de *Gestus*, para designar a unidade de exteriorização artística e significativa de uma ideia (MACIEL in BRECHT 1967, p. 54).

Carl Weber⁶¹ (1925-2016) irá discordar da ideia de Maciel em um artigo denominado *Brecht’s concept of Gestus and the American performance tradition*, onde ele coloca que Brecht utiliza o termo *Gestus* pela primeira vez em uma publicação de 1920,

⁶⁰ Escritor, jornalista e roteirista brasileiro é o responsável pela organização do livro *Teatro Dialético* de 1967 com diversas traduções de textos teóricos de Brecht, sempre trazendo notas sobre a história e o momento em que o texto foi originalmente escrito.

⁶¹ Carl Weber foi um diretor de teatro e professor na Universidade de Stanford desde 1984. Foi assistente de direção de Brecht e dramaturgo e ator do Berliner Ensemble em 1952. Após a morte de Brecht em 1956, Weber permaneceu como diretor da companhia.

porém esse primeiro uso do termo vai significar apenas um elemento gestual, não tendo a formulação que vai produzir após 1929.

O termo “*Gestus*” apareceu pela primeira vez nos escritos de Brecht em uma crítica teatral, escrita por ele em 1920 para um jornal local de Augsburg, ele usa esse termo simplesmente para significar a gestualidade do corpo como oposição para o texto falado. Esse não foi até 1929, dez peças e várias produções dirigidas depois, que Brecht começa a utilizar *Gestus* e *Gestik* no sentido que fez o conceito um dos pilares de seu paradigma para um novo teatro, Teatro Épico (WEBER 2000, p. 41, tradução minha)⁶².

A referida crítica teatral não possui tradução para a nossa língua, estando publicada apenas na edição alemã das obras completas de Brecht pela editora Suhrkamp. Porém Weber concorda com Maciel na ideia de que o texto *Notas sobre Mahagonny* é o primeiro momento em que Brecht sistematiza a ideia de *Gestus* de fato, tal como vai entender em seus escritos de maturidade. Ideia essa que já vinha sendo gestada desde o início da produção prática, durante as experiências teatrais na República de Weimar.

Nas notas sobre a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1928-1929) o autor problematiza a ópera e sua estrutura, buscando uma nova forma de espetáculo que atendesse a demanda de reflexão que os novos tempos exigiam, sem perder a sua principal função, divertir e causar o prazer. Nesse contexto escreve Brecht:

A noção de ópera condiciona todos os elementos de *Mahagonny*. Alguma coisa de absurda, de irreal e fútil, introduzida judiciosamente, tinha um duplo efeito: colocar-se em evidência e anular-se.² [...]

²Esta limitação estrita não nos impediu de introduzir elementos didáticos diretamente consumíveis e de tudo estruturar do ponto de vista do *Gestus*. O olho que relaciona tudo ao *Gestus* é a moral. Daí a pintura de costumes, mas de caráter subjetivo.

“Bebamos ainda um copo
Para casa não vamos não
Bebamos pois mais um copo
E vamos à recreação.” (BRECHT 1967, p. 58)

O *Gestus* aqui é compreendido como um elemento didático que funciona no sentido de transmitir uma ideia de caráter social ao espectador. Na maioria das vezes o *Gestus* apresenta uma ideia contraditória que auxilia o que a teoria do estranhamento vai chamar de *fixação do não-porém* (BRECHT 1967, p. 162). Este é o processo pelo qual o espetáculo por meio de sua construção e do trabalho do ator, faz transparecer uma

⁶² The term “*Gestus*” appeared first in Brecht’s writings in a theatre review he wrote in 1920 for a local Augsburg newspaper; he used it then merely to signify body gesture as opposed to the spoken word. It was not until 1929, ten plays and several productions he directed later, that Brecht began to use *Gestus* and *Gestik* in the sense which the concept one of the pillars of his paradigm for the new theatre, “Epic theatre”.

segunda opção a ação representada, evitando que ela seja entendida como única saída para um determinado problema, como já explicado no primeiro capítulo, na página 27.

Os *Gestus* possuem um caráter de ruptura, tal como as notas de rodapé em um texto, eles são construídos e posicionados no espetáculo, como comentários que trazem uma explicação ou um conflito. Eles podem mostrar, esclarecer e explicitar um tipo de conduta ou relação social, revelando algo que está implícito, contido no personagem de maneira sutil, ou como de fato as coisas são em um processo cotidiano, como a exploração dos trabalhadores no sistema capitalista, ou a tomada do poder por um grupo ou partido.

Brecht vai encontrar exemplos desse procedimento em diversas obras, não apenas de sua autoria ou período, mas em diversos momentos da história do teatro mundial como em *Rei Lear* (1605) e *Hamlet* (1599-1601) de William Shakespeare⁶³ (1564-1616):

Quando Rei Lear (1º ato, 1ª cena), dividindo o seu reino entre as filhas, rasga um mapa do país, o ato de divisão se torna distanciado. A atenção não fica dirigida somente sobre o reino, porém, ao usar o reino tão nitidamente como uma propriedade particular ele esclarece um pouco a base ideológica da família feudal (BRECHT 1967, p. 172).

Nesse exemplo o *Gestus* materializa a ideia que já estava sendo desenvolvida, colocada com clareza a relação de poder e propriedade estabelecida. O rei não é apenas o governante daquelas terras, ele é o dono, senhor feudal, podendo usá-las como bem entender.

Outro exemplo dado pelo próprio Brecht é Na peça *Terror e miséria no terceiro Reich* (1935-1938), a peça é uma montagem em 24 cenas (originalmente 27) representativas da vida durante a ditadura nazista. Segundo uma nota escrita em 1938, durante seu exílio na Dinamarca, Brecht descreve a peça como “[...] uma tabela de

⁶³ O inglês William Shakespeare foi ator, diretor e um dos maiores dramaturgos da história do teatro mundial, responsável por obras como *Macbeth* (1603-1607), *Romeu e Julieta* (1591-1595) e diversas outras. A relação entre Brecht e Shakespeare é discutida em diversos textos pelo próprio Brecht que escreve *Estúdio de la primeira escena de “Coriolano” de Shakespeare* em 1953 e promove uma análise do teatro elisabetano em um dos mais importantes textos teóricos de Brecht *La compra de bronce*, ambos traduzidos para o espanhol nos *Escritos sobre Teatro* (1970).

gestos, o gesto de manter a boca fechada, o gesto de olhar em volta, o gesto do medo súbito, etc. O padrão de gestos numa ditadura” (BRECHT 2005A, p. 13).

Nos quadros de *Terror e miséria* personagens cotidianos passam por situações simples que gritam o absurdo de um regime totalitário. São *Gestus*, pois apresentam a maneira como os indivíduos dessa sociedade se relacionam socialmente. Cada diálogo, cada olhar, cada silêncio, denuncia as atrocidades e a barbárie da ditadura nazista.

E continua Brecht: “Ora, o teatro épico pode mostrar que tanto o intérieurs quando os elementos naturalistas estão dentro do seu raio de ação, que eles não tem importância decisiva [...] (BRECHT 2005A, p. 13). Em *Terror e miséria* Brecht mostra que o teatro épico pode se valer de uma estética e de uma interpretação naturalista, apresentando o interior das casas e as crises e os conflitos das pessoas que ali vivem. Porém, diferente do que é feito no teatro burguês, os indivíduos não são vistos isoladamente e suas emoções e reações estão ligadas a um contexto social e político coletivo.

A construção dramaturgica das cenas constrói um ambiente de tensão, uma paisagem do cotidiano durante uma ditadura. A gestualidade é simples, mas apresenta tal como os *tableaux mouvants*, quadros vivos, suspensões de um momento histórico. São fotografias que permitem uma análise detalhada do comportamento humano, das relações sociais entre os membros de uma sociedade sob o regime nazista. São homens, mulheres, empregadas, operários, agentes da SA, crianças, todos sob suspeita e com medo de serem levados, serem executados. Os *Gestus* são ações globais que buscam evidenciar as relações humanas e sociais.

Então afirma Brecht sobre os *Gestus* em *Terror e miséria*: “Os gestos supracitados não devem ser executados de tal modo que a plateia sinta vontade de parar a cena. A empatia deve ser rigorosamente controlada” (BRECHT 2005A, p. 13). Aqui o dramaturgo apresenta um ponto muito importante de sua prática, existem diversos níveis de estranhamento e os *Gestus* podem despertar ou não a empatia. Em *Terror e miséria* há uma sugestão direta de controle da empatia, a plateia deveria sentir aquilo que está sendo mostrado, porém deveria manter-se em seu lugar, em um sentimento de impotência muito próximo ao daqueles retratados nas cenas.

Existem diferentes graus de estranhamento e empatia na obra de Brecht. Não existe evolução de sua prática, existem respostas diferentes a momentos históricos diferentes. O teatro épico-dialético é múltiplo e está em constante movimento e historização, sem se fechar em nenhum momento. Tal como a dialética marxista só existem as contradições e por meio delas nos aproximamos de sínteses e respostas temporárias, pensados para um determinado momento histórico igualmente repleto de contradições.

Em um de seus esforços teóricos mais desenvolvidos o *Pequeno órganon para o teatro* (BRECHT [1948] 2005B, p. 125; 1967, p. 181), Brecht vai tentar definir o que entende como *Gestus* pensando o trabalho do ator em cena e tomando como exemplo o encadeamento das cenas de *Vida de Galilei* (1943) e ressalta a importância da contradição e como é importante que o ator entenda todo o contexto e o encadeamento da peça, para deixar claro o sentido do *Gestus*.

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos de esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc. [...] Estas expressões do *Gestus* são geralmente altamente complicadas e contraditórias, de modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra; ao mesmo tempo, o ator, ao realizar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo com cuidado, de modo a nada perder, reforçando, pelo contrário, todo o complexo expressivo (BRECHT 1967, p. 209).

Com base nessa ideia desenvolvida por Brecht no *Pequeno organón* buscarei analisar algumas cenas dos filmes de Chaplin. A primeira, já foi mencionada anteriormente, e pertence ao filme *Luzes da cidade* (1931), são as cenas em que a relação entre o Rico excêntrico e o Vagabundo se evidencia. Nesses momentos podemos ver como a estratificação social é mostrada, reforçada e invertida.

O filme conta a história de como Carlitos que vive em uma grande cidade se apaixona por uma vendedora de flores cega, que devido a um engano pensa ele é um homem rico. O vagabundo segue pela cidade quando encontra na margem de um rio, um homem muito rico e bêbado que está tentando se suicidar. Carlitos então consegue salva-lo e como gratidão o homem lhe promete amizade eterna, o levando para sua casa e lhe dando presentes e agrados. Porém, quando o homem se cura do álcool e recupera a consciência, torna-se outro homem, esquece-se de todos os acontecimentos e passa a tratar o “amigo” como a um ladrão, como um vagabundo.



Figura 11: Imagens do filme *City Lights* (1931) em que Carlitos e homem rico estão bêbados e são amigos.



Figura 12: E no dia seguinte...

O *Gestus* aqui se evidencia pelo contato entre o milionário e o vagabundo, nessas cenas vemos como são diferentes os mundos em que os dois vivem e especialmente como a solidariedade do rico só se manifesta quando ele está bêbado. Assim a relação dos dois oscila entre estes opostos, que são marcados pela contradição, quando o homem rico se arrepende e não quer saber de amizade com pobretão algum. O complexo expressivo envolvido nessa relação fala de um contexto maior, falando de como as relações em nossa sociedade se pautam na propriedade e no dinheiro.

O *Gestus* pode ser uma ação física e/ou imagética, construções gestuais se utilizando do movimento na externalização das ideias em cena. Por outro lado o *Gestus*, tal como o estranhamento também pode se constituir como um complexo de elementos que juntos formam uma imagem ou várias que retratem a ideia que se busca transmitir. Podemos pensar sobre isso diversos exemplos como em *Vida de Galileu* (1938-1939) e *Mãe Coragem e seus filhos* (1939).

Em *Mãe Coragem e seus filhos* o *Gestus* pode ser visto na cena três, cena da morte de Queijinho, quando existe um conjunto de efeitos cênicos visando provocar a ideia de uma *paixão* (como em um auto da paixão de Cristo) para o primeiro filho de Coragem a ser morto. E aqui o *Gestus* não é simplesmente uma ação, mas um conjunto de ações que compõem um processo de estranhamento e a construção da *imagem-gestus*.

O primeiro elemento construtor do *Gestus* é o momento em que o Capelão, vendo Queijinho ser capturado pelas tropas inimigas lembra-se e canta a *canção das horas*, que narra as últimas horas de Jesus, do momento em que é capturado até sua morte. Momento emocional, trazendo um ponto de comoção e uma referência à morte, como um martírio que se seguiria. Coragem tenta então, com a ajuda de Yvette, subornar um general, afim de libertar o filho e depois de uma longa negociação, onde a mãe fica entre salvar seu filho e perder sua carroça, o jovem é morto.

Mãe Coragem – Pode dizer que eu dou os duzentos florins. Mas vá correndo! *Yvette sai correndo. Os três sentam-se calados. O Capelão suspende a lavagem dos copos.* Parece que eu perdi tempo demais, regateando.

Ouvem-se longe os tambores. O Capelão levanta-se e vai lá para trás. Mãe Coragem continua sentada. Escurece. Cessa o rufo dos tambores. A claridade volta. Mãe Coragem está sentada no mesmo lugar.

Yvette aparece muito pálida – Pronto, a senhora fez um bom negócio: pode ficar com a sua carroça. Ele ganhou onze balas, nada mais. [...] (Mãe Coragem e Seus Filhos, BRECHT 1990, v.6, p. 216, grifos meus)

Neste momento dois *Gestus* se concretizam: o primeiro deles é a paixão do filho de coragem. A indicação da rubrica “*Escurece*” é uma referência à narrativa da paixão de Cristo encontrada na Bíblia, onde às três horas da tarde o céu escurece no momento em que Jesus morre na cruz – a luz como *Gestus*. Ao escurecer e concretizar a referência à paixão, o diretor apresenta a morte de maneira imagética, colocada em cena de maneira indireta, pois o público não vê a execução acontecer, a guerra se apresenta como morte.

O segundo *Gestus* é o “*Grito Mudo*” de Anna Fierling. Esse ponto não é indicado no texto, mas se tornou uma marca histórica da montagem de 1949 de *Mãe Coragem*, com Helene Weigel⁶⁴ no papel título e direção de Brecht. A cena foi registrada por Roger Pic (1920-2001)⁶⁵ em 1957 quando o *Berliner Ensemble* se apresenta em Paris.

⁶⁴ Nascida em Viena a atriz Helene Weigel foi casada com Brecht e uma das mais importantes atrizes de sua geração, interpretando grandes personagens criados pelo dramaturgo. Foi ainda diretora artística do *Berliner Ensemble* e responsável pela organização e preservação dos documentos e escritos que hoje estão disponíveis no Arquivo Brecht em Berlim.

⁶⁵ Roger Pic, homem de teatro antes de ser fotógrafo, depois grande repórter e diretor de televisão, transformou a fotografia de teatro pela atenção em captar a própria encenação.



Figura 13: Helene Weigel interpretando Mãe Coragem em 1957 em Paris.

No grito surdo uma relação de opressão se revela, quando a mãe não pode sofrer ou manifestar a dor pela perda do filho, pois isso poderia mostrar para o exército inimigo que ela tinha relação com o menino morto. Assim, mesmo sabendo da morte de seu filho ela solta um grito sem som que mais que a exteriorização de um sentimento de sofrimento como mãe, vem mudo dizendo de uma relação social ligada ao tema base de toda a obra, a guerra.

O trabalho de Helene Weigel é analisado por Brecht em vários momentos sendo um recorrente exemplo de construção dos personagens e *Gestus*. A professora Vanja Poty em seu artigo sobre a construção do *Gestus* em Mãe Coragem traz duas informações, a primeira são as referências que levaram a construção do “Grito Mudo”, que foi pensado a partir de uma imagem de jornal que mostrava uma mulher hindu chorando a morte do filho. Porém, existe uma referência posterior entre o grito de Weigel e a *Guernica*⁶⁶ (1937) de Pablo Picasso (1881-1973), algo de cruel, grotesco e anti-natural. Outro ponto que o artigo ressalta é a diversidade de referências outras utilizadas na construção dos *Gestus* (POTY 2013, p. 9).

⁶⁶ *Guernica* é um painel pintado por Pablo Picasso em 1937 por ocasião da Exposição Internacional de Paris. Foi exposto no pavilhão da República Espanhola. Medindo 350 por 782 cm, essa tela pintada a óleo é normalmente tratada como representativa do bombardeio sofrido pela cidade espanhola de Guernica em 26 de abril de 1937 por aviões alemães, apoiando o ditador Francisco Franco. Atualmente está no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid na Espanha. O grito de Weigel foi comparado por Gertrude Stein à imagem de um cavalo que relincha, em uma referência a brutalidade e animalidade do gesto realizado pela atriz (POTY 2013).

Sobre essa sequência de fotos produzidas por Pic em Paris, Roland Barthes⁶⁷ (1915-1980) produz uma série de artigos analisando o teatro de Brecht e especialmente pensando o distanciamento e o *Gestus* por meio das fotografias.

Noutras palavras, distanciar é cortar o circuito entre o ator e seu próprio *phátos*, mas é também e essencialmente restabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais a si mesmo na peça³. É dessa nova ligação que eu queria dar exemplos, apoiando-me em fotografias de *Mãe Coragem* [...]. Queria mostrar como o detalhe do gesto tem uma significação política, revela *justamente, corretamente*, a alienação respectiva dos papéis: os homens não são explorados da mesma maneira, essa é uma das significações essenciais do teatro brechtiano, e é essa espécie de ideologia diferencial que o distanciamento tem o encargo de esclarecer e de manifestar. É isto o distanciamento: ir até o fim da ação, onde o sentido já não é a verdade do ator, mas a ligação política das situações.

³O sentido objetivo da peça é aquilo que Brecht vai chamar de *gestus* social, e que é o exame político. [...] (BARTHES 2007, p. 241).

Ainda sobre o poder desse registro, ele quer por meio da fotografia encontrar o detalhe, o gesto essencial que se torna o *Gestus* social naquela imagem congelada. Busca identificar o objeto/personagem colocado em cena de maneira clara, estando ali fixada a mais fina e a mais complexa das significações. Além de documento para a análise do *Gestus*, a fotografia, pode ser ainda um recurso para a construção dos mesmos, como no exemplo de Helene Weigel, ao utilizar uma fotografia encontrada em um jornal da época para pensar o seu grito em cena.

Seja na dramaturgia, seja na encenação Brecht e seus atores utilizavam diversas referências externas, literárias, imagéticas ou científicas, na concepção do *Gestus* mais adequado para cada cena. Ele fala sobre isso no artigo *A composição de um personagem: o Galileu de Laughton* de 1948 ao relatar o processo de tradução e produção do espetáculo *Vida de Galileu* em Los Angeles: “[...] usava [Laughton] vários textos literários para estudar esse ou aquele *Gestus*, ou alguma forma particular de falar: Esopo, a Bíblia, Shakespeare e Molière” (BRECHT 1967, p. 232).

Sobre essa experiência de montagem, a colaboração do ator Charles Laughton⁶⁸ (1899-1962) foi decisiva no processo, considerando que Brecht não possuía conhecimento de inglês suficiente para a tradução e que o ator em questão não falava alemão, a tradução teve de se basear na gestualidade e no significado que se pretendia com o texto:

⁶⁷ Roland Barthes foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

⁶⁸ Charles Laughton foi um ator, roteirista, diretor e produtor cinematográfico britânico naturalizado cidadão norte-americano em 1950, primeiro ator britânico a ganhar o Oscar de Melhor Ator em 1934.

Tínhamos necessidade desses amplos estudos pois ele não sabia uma palavra de alemão; precisávamos concordar com o *Gestus* de uma fala e eu a representava em meu mau inglês ou mesmo em alemão e ele a repetia de várias maneiras até que eu dissesse: é isso. Ele então anotava o resultado por escrito, frase por frase. [...] Esse método de trabalho, essa maneira de representar e repetir, tinha uma vantagem inestimável: Todos os *Gestus* fundamentais de Galileu, sua maneira de observar, por exemplo, seu histrionismo (sua tendência ao teatral) ou seu gosto pelo prazer, foram estabelecidos de maneira tridimensional, pela representação (BRECHT 1967, p. 233).

Em *Vida de Galileu* (1943) diversos *Gestus* podem ser identificados, seja nos registros de montagem, *Modellbuch*⁶⁹ ou em indicações e rubricas presentes no texto. Um exemplo na dramaturgia é a cena quando duas crianças, Andrea Sarti e o Grão-Duque de Florença Cosmo de Médici tentam entender o sistema solar conforme descrito por Nicolau Copérnico (1473-1543) em contraposição ao pensado por Ptolomeu (90 d.C.- 168 d.C.). Ao brigarem as crianças quebram o modelo do sistema ptolomaico, em uma cena que mostra como o novo “quebra” o velho, exatamente o que Galileu quer com suas teorias sobre o movimento dos planetas.

COSMO entrando - Boa-noite.

Os meninos se inclinam cerimoniosamente. Pausa. Andréa volta ao seu trabalho.

ANDRÉA *muito semelhante ao seu professor*- Isto aqui parece a casa da sogra.

COSMO - Muita visita?

ANDRÉA - Mexem em tudo, arregalam o olho e não pescam nada.

COSMO - Eu entendo. É esse o...? Aponta para o telescópio.

ANDRÉA - É, é esse. Mas não é para botar o dedo.

COSMO - E isso, o que é? Aponta para o modelo do sistema de Ptolomeu.

ANDRÉA - Esse é o ptolomaico.

COSMO - Ele mostra o movimento do Sol, não é?

ANDRÉA - É o que dizem.

COSMO *senta-se numa cadeira e põe o modelo sobre as pernas* - Hoje eu saí mais cedo porque o meu professor está resfriado. É gostoso este lugar.

ANDRÉA *andando para baixo e para cima, inquieto e incerto, examina o outro menino com olhar desconfiado; finalmente, incapaz de resistir à tentação, pesca um modelo copernicano que está detrás dos mapas* - Mas na verdade é assim.

COSMO - O que é assim?

ANDRÉA *apontando o modelo nas mãos de Cosmo* - Dizem que é assim, mas - *apontando para o seu* - é assim é que é. A Terra gira em torno do Sol, o senhor compreende?

COSMO - Você acha mesmo?

ANDRÉA - Está provado.

COSMO - Não diga. Eu quero saber por que não me deixam mais ver o velho. Ontem ele ainda apareceu para o jantar.

ANDRÉA - O senhor parece que não acredita, hein?

COSMO - Como não? Acredito sim.

⁶⁹ Brecht, preocupado com a sistematização dos processos de montagem e construção de suas peças na perspectiva do teatro épico-dialético, produziu diversos registros de montagem organizados em cadernos de direção chamados *Modellbuch*.

ANDRÉA *indicando subitamente o modelo sobre os joelhos de Cosmo* - Dê cá, nem esse você entende!
 COSMO - Mas você não precisa dos dois.
 ANDRÉA - Dê cá, isso não é brincadeira pra criança.
 COSMO - Eu devolvo, mas você devia ser um pouco mais educado, sabe?
 ANDRÉA - "Educado, educado", você é um bobo, e dê cá, senão vai ter.
 COSMO - Tire a mão, Viu?
Começam a brigar e logo rolam no chão.
 ANDRÉA - Você vai ver como se trata um modelo. Pede água!
COSMO - Partiu no meio. Você está me torcendo a mão.
 ANDRÉA - Você vai ver quem tem razão e quem não tem. Diz que ele gira, senão eu bato!
 COSMO - Não digo. Ai, seu estúpido! Você vai aprender a ser bem-educado.
 ANDRÉA - Estúpido? Quem é estúpido?
Lutam silenciosamente. Embaixo, entram Galileu e alguns professores da universidade; atrás deles, Federzoni. (BRECHT 1991, V6, p. 86).

Brecht chama atenção em seu *Organon* para a primeira cena de *Galileu*, descrevendo-a meticulosamente em relação ao toda da obra. Ele ressalta a importância de que o ator entendendo a história e o que ela representa possa compor cada cena num *Gestus* após o outro de maneira a mostrar as contradições inerentes ao personagem tema da obra. Galileu é um homem que gosta de comer bem, ter uma boa vida e está sempre dividido entre sua necessidade de ganhar mais para ter um pouco mais de conforto e seu desejo pela verdade e pela ciência. Isso deve ficar bem claro, marcando em ações cotidianas as duas coisas, tanto a curiosidade e o desejo de ensinar, quanto a fome a vontade de ganhar uns trocados a mais.

Dividindo o material acima num *Gestus* após o outro, o ator apodera-se do personagem, apoderando-se antes da história. Só depois de caminhar por todos os episódios é que pode, como de um salto, ajustar-se e fixar seu personagem, completo com todas as características individuais. Depois de sua representação deixa-lo surpreso com as contradições contidas nas atitudes diversas da personagem – e consciente que o público terá também de se surpreender com elas – o ator encontra na história, encarada como um todo, possibilidades de associar esses aspectos contraditórios (BRECHT 1967, p. 212).

Dois pontos centrais me chamam atenção aqui, o elemento contraditório que o *Gestus* deve evidenciar e especialmente sua relação com o objetivo social da peça. Dessa forma, retomamos o ponto apresentado anteriormente por Brecht, de que o *Gestus* é aquilo que se apresenta na relação social entre as pessoas, evidenciando pontos que se conectam diretamente com o sentido da obra apresentada. Nesse encadeamento de *Gestus* que produz o espetáculo é essencial pensar as contradições inerentes a personagens e contexto social, permitindo a formação de um andamento dialético, que gera o conflito e que naturalmente deve levar a um novo entendimento da obra, da história e da sociedade.

O *Gestus* não está isolado, não é uma ação ou imagem desligada do todo, ela tem um sentido e um porquê dentro da obra, sendo fundamental o entendimento dessa relação por parte do ator, para que isso fique evidente também para o público.

Cada acontecimento comporta um *Gestus* básico: *Richard Gloster corteja a viúva de sua vítima; a verdadeira mãe da criança é descoberta por meio de um círculo de giz; Deus aposta com o Diabo a alma de Dr. Fausto; Woyzeck compra uma faca barata para assassinar a mulher*, etc. O agrupamento das personagens no palco e os movimentos de grupo devem ser de tal ordem que a necessária beleza seja atingida principalmente através da elegância da disposição deste material, de forma que se estabeleça o *Gestus*, deixando-o nu para o entendimento da plateia (BRECHT 1967, p. 213).

Podemos encontrar diversos exemplos de *Gestus* no cinema, uma boa imagem pode ser vista no filme *Outubro* de 1928 de Sergei Eisenstein⁷⁰ (1898-1948). O filme conta a história da revolução russa de 1917. Em uma sequência no início do filme é mostrada a derrubada da estátua do imperador Alexandre III (1845-1894)⁷¹, após uma sequência onde pessoas amaram cordas à estátua segue-se uma série de imagens onde a estátua vai se despedaçando, intercaladas a esta imagem aparecem grupos de proletários com foices e rifles. À medida que a estátua vai se decompondo a cena vai sendo intercalada também por imagens do imperador e da igreja.

Quando se intercalam as imagens, primeiro do proletariado com foices e fuzis e depois a decomposição da estátua do imperador, a igreja e o antigo governo, Eisenstein coloca, em uma sequência de aproximadamente dois minutos uma série de processos, primeiro os que provocaram a queda do regime czarista, por meio do levante popular e da revolução e depois a queda de uma série de estruturas do antigo sistema. A construção do *Gestus* visual por meio da montagem de cenas promove uma leitura do processo da revolução em seus diferentes estágios.

Cabe aqui uma pequena entender o *Gestus* social enquanto montagem no cinema, além da técnica formal, mas como um recurso político potente, tal como proposto por Eisenstein. Em sua teoria da montagem o russo pressupõe a ideia básica de que a justaposição de dois objetos distintos gera um novo elemento, não apenas em

⁷⁰ Foi um dos mais importantes cineastas soviéticos, relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Escreveu diversos textos explicando suas ideias sobre a teoria da montagem no cinema e produziu diversos filmes como *A greve* (1924), *O encorajado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927). Parceiro de Brecht, suas ideias sobre montagem são fundamentais para o entendimento da construção do estranhamento e do *Gestus*.

⁷¹ Alexandre III foi Imperador e Autocrata de Todas as Rússias a partir do dia 13 de março de 1881 até à sua morte em 1894, teve seis filhos, entre os quais o último czar da Rússia, Nicolau II (1894-1917).

forma, mas em significado. O *Gestus* nesse ponto pode ser entendido como uma montagem onde um determinado movimento, ação, luz, música, ou outro elemento, pode se justapor a um contexto ou ação anterior e gerar uma nova ideia, contraditória, que rompendo o encadeamento da ideia institui um elemento dialético na ação em questão.

A montagem cinematográfica é uma das partes mais importantes de um processo de construção no cinema, ela começa na elaboração do roteiro que permite que o diretor visualize as partes que integraram a montagem e mais do isso a temática que permeará a narrativa como um todo. Nessa perspectiva, o diretor irá contar a história por meio dos fragmentos de filmagem conduzindo os espectadores à construção de sentidos e pontos de vista.

Essa construção nunca é unicamente do diretor ou puramente de quem assiste, ela é sempre um encontro entre os dois, o diretor apresenta um ponto de vista e uma série de acontecimentos feitos em imagem, o espectador por sua vez preenche as lacunas narrativas com seus próprios conhecimentos, significando e decodificando tudo aquilo que é colocado em cena. É importante que o processo seja compartilhado, é preciso que o espectador não seja passivo e possa tomar parte no processo comunicativo e artístico.

No texto *Palavra e Imagem*, escrito em 1938 e publicado em 1941 no livro *O Sentido do Filme* (2002), Eisenstein vai apresentar como a montagem constrói o sentido de uma narrativa e a significação de todo o filme.

[...] a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto [...] porque em toda a justaposição desse tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN 2002, p. 16).

Chaplin utilizou as técnicas de montagem de maneira magistral em suas produções, promovendo críticas e retratos da sociedade de maneira a historicizar o processo de montagem elevando o filme e sua arte, nas palavras de Brecht, ao nível de documento. Para Flaig (2010) a montagem age ainda na interrupção da ação gerando mais e mais *Gestus*, por interromper o fluxo normal das ações, destacando sua função social. Nesse processo o corpo de Chaplin é em si mesmo um conjunto de *Gestus*:

Montagem não é simplesmente o tecido formal do cinema, mas é também a realidade do universo cômico de Chaplin, que é o porquê o Vagabundo experimenta “o mundo com se ele fosse um tipo de montagem – um lugar de imagens flutuantes que nunca poderia ser tecido em um horizonte duradouro...” A forma mais extrema de mundo-montagem é o corpo do Vagabundo, que não é dirigido por um ego dominante, mas é bastante fragmentado, cada uma das diferentes partes do corpo trabalhando para fins contraditórios⁷² (FLAIG 2010, p. 8, tradução minha).

Na obra de Chaplin, pensando montagem, a primeira cena que me chama atenção pertence ao filme *Modern time*. Um rebanho de ovelhas vem de algum lugar em direção à câmera, a cena é vista de um local um pouco acima do nível do chão. As ovelhas são quase inteiramente brancas, algumas com focinho e parte da cabeça com pelagem negra, no meio delas uma ovelha inteiramente negra. A cena, intitulada *Ovelha Negra*, tem duração de 6 segundos aproximadamente (1’11”-1’17”), iniciando com um *feed-in* e terminando com um *feed-out*.

Antes dela o nome do filme, créditos e uma epígrafe que diz: “Tempo Modernos. Um história sobre a indústria, a iniciativa privada e a cruzada humana em busca da felicidade”⁷³. A sequência de cenas, em um procedimento de montagem faz com que está cena seja entendida por meio da cena seguinte, que mostra a saída de um metrô com diversos homens saindo da estação e se dirigindo a uma grande fábrica que aparece na cena seguinte (1’21”).



Figura 14: Sequência de imagens dos primeiros minutos do filme *Tempos modernos* (1936).

Rebanho de ovelha, rebanho de gente seguem juntos para a tosquia, para o abate. Por meio da montagem uma ideia se materializa, a de que tal como as ovelhas, os homens são animais também explorados cotidianamente, diariamente desumanizados. Todas as ovelhas são iguais, tal como todos os homens com seus casacos e seus chapéus caminhando apressado a caminho de seus postos de trabalho, padronizados,

⁷² Montage is not simply the formal fabric of cinema, but it is also the reality of Chaplin’s slapstick universe, which is why the Tramp experiences “the world as if it were a kind of montage – a place of flitting images that could never be woven into lasting horizons...” The most extreme form of such a montage-world is the Tramp’s body, which is not directed by a commanding ego, but is rather fragmented, each different body part working at contradictory ends (FLAIG 2010, p. 8, tradução minha).

⁷³ “Modern Times.” A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness.

homogêneos. Porém, uma se destaca no rebanho, uma ovelha negra chama atenção, foge ao padrão.

Essa ovelha representa o próprio Chaplin, inadequado, estranho dentre tantos iguais. Tal como analisa o Benjamin ao pensar a o cinema em seu artigo sobre a *Reprodutibilidade técnica*, Carlitos é algo humano que enfrenta e resiste a normatização, que não se adapta e que luta contra a linha de montagem, sendo ele mesmo uma engrenagem defeituosa no processo industrial.

Esta cena se conecta com o conjunto da obra em diversos sentidos, apresentando já nos primeiros segundos o conteúdo que será tratado em toda a película. É uma síntese estética e clara do tema que Chaplin quer colocar na tela, como a inadequação de seu personagem às mudanças e à velocidade do mundo e ao sistema que explora sua força de trabalho a serviço de uma produção, da qual nem mesmo ele conhece a finalidade.

A segunda cena pertence ao filme *O imigrante* de 1917. O filme tem duas partes, na primeira conta a história de uma viagem de barco na qual um grupo de imigrantes chega ao porto de Nova York e no segundo momento Carlitos se reencontra com um jovem que ajudou no navio e os dois comem juntos em um restaurante. A cena da chegada em Nova York é emblemática porque ao verem a estátua da liberdade, que aparece ao som do hino nacional dos EUA, a ideia de alegria e liberdade que a chegada desperta é imediatamente contraposta pela truculência da tripulação que prende os passageiros amontoados por uma corda e iniciam o processo de conferência de documentos para a entrada no país.



Figura 15: Sequência de imagens retiradas do filme *The Immigrant* 1917.

A montagem realizada por Chaplin materializa duas ideias: a primeira é a de esperança que a chegada ao Novo Mundo causa a todos os passageiros do barco, essa ideia é reforçada pelo ícone dessa ideologia nacional a estátua da liberdade. Assim, parece coerente que o país que se declara lugar das oportunidades e onde todos seriam

igualmente livres e munidos de direitos (expressando isso em seu hino e em seus símbolos) seja também o ambiente para a nova vida dessas pessoas. Porém, a desconstrução dessa ideia pela brutalidade do processo imigratório deixa claro que nesse país nem todos são iguais e que a liberdade que a estátua representa pode ser facilmente tirada, mesmo que por uma corda de separação.

É irônico como essa cena parece se conectar muito a uma cena do filme *Um rei em Nova York* (*A king in New York* - 1957) produzida por Chaplin após ser expulso dos EUA. Cena onde o Rei visita uma escola americana e tem uma conversa com um aluno que o contrapõe, falando sobre liberdade e como sem um passaporte o cidadão perde todos os seus direitos, estando sempre controlados por regimes opressores, por mais democráticos que pareçam.

Na cena de *O Imigrante*, essa cena apresenta dois pontos que nos auxiliam no entendimento do *Gestus* a primeira é seu caráter contraditório, apresentado pela sobreposição de duas ideias a alegria da chegada somada a ilusão de liberdade que é rapidamente desconstruída pela realidade opressora. A segunda como ela representa as relações entre os homens, na forma como os imigrantes são tratados, de maneira muito diferente devido a sua origem. As fronteiras entre os países estão marcadas nas pessoas e interferem em suas vidas a todo o momento.

De volta às ideias de Eisenstein, além da construção do sentido a montagem também promove um adensamento da linguagem fortalecendo ou explicando a ação de acordo com tema geral da obra. A justaposição de duas imagens pode levar ao entendimento de um processo que não necessariamente está ligado as imagens em separado. Eisenstein pensava a construção da imagem como uma sequência de representações que unidas comporiam a imagem que fala do tema central do filme.

A representação A e representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua *justaposição* – isto é, a justaposição *desses próprios elementos* e não de outros, alternativo – suscite a percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa *imagem do próprio tema* (EISENSTEIN 2002, p. 18).

No teatro brechtiano esse adensamento da linguagem, pode ser visto no *Gestus Social*, onde o espetáculo cria uma materialização e presentificação de ideias, que mostram as contradições humanas do personagem e detalhes do contexto social em que ele está inserido. O *Gestus* é uma inserção, um recurso colocado na montagem teatral

que sendo mais uma parte da narrativa em justaposição com outros fragmentos faz com que se torne clara a ideia/tema que se pretende retratar no espetáculo.

Da mesma forma que por meio do estranhamento se busca uma nova visão do que está sendo mostrado no espetáculo, o *Gestus* cria as imagens que levam o espectador a descobrir o sentido da representação, ou a questionar esse sentido e buscar um sentido dialético, possível de mudança. Da mesma forma que no cinema de Eisenstein, não se busca um sentido fechado que deve ser posto em cena e lido pela plateia, busca-se antes disso um sentido que esteja no processo, entre o palco e a plateia, que possa ser completado.

Em seu texto Eisenstein utiliza ainda dois exemplos que ilustram muito bem o estranhamento que a montagem pode provocar. Ele defende a ideia de que uma imagem é formada por uma sequência de representações que encadeadas produzem no indivíduo um sentido específico. Quando entendemos esse sentido se forma a imagem, que com passar do tempo se forma mais rápido, fazendo que esqueçamos o seu processo de formação e passemos diretamente a imagem. Para falar isso ele descreve parte a parte um objeto comum, promovendo em mim como leitor um estranhamento e uma decomposição das representações que formam a imagem.

Usaremos um exemplo para demonstração. Tomemos um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais. A cada cinco partes é colocado um número na ordem de 1 a 12. No centro do disco são fixadas duas varas de metal, que se movimentam livremente sobre sua extremidade fixa, pontuadas nas extremidades livres, uma do tamanho do raio do disco, a outra um pouco mais curta. Deixemos a extremidade livre da vara pontuda mais longa marcar o número 12, e a da mais curta, consecutivamente, aponta para os números 1, 2, 3, e assim por diante, até o número 12. Isto implicará uma série de representações *geométricas* de relações consecutivas das duas varas de metal, expressadas nas dimensões 30, 60, 90 graus, e assim por diante, até 360 graus. Porém, se o disco dispuser de um mecanismo que movimenta uniformemente as varas metálicas, a figura geométrica formada em superfície adquire um significado especial. Agora não é simplesmente uma *representação*, é uma *imagem* do tempo (EISENSTEIN 2002, p. 19).

Não percebemos as partes constituintes de um relógio analógico, apenas lemos o tempo, a imagem representada. Quando não conseguimos entender a linguagem e as formas apresentadas pelos ponteiros, o processo não se concretiza e não é possível ler as horas, apenas visualizar as partes do mecanismo que mostra o tempo, porém isso não produz significado, não constrói a imagem do tempo. O exemplo dado pelo diretor soviético é semelhante aos exemplos dados por Chklovski em seu *A arte como*

procedimento para explicar o processo de singularização da imagem por meio da narrativa.

Essa prática não se desliga em nenhum momento do mundo, ou do cotidiano, sendo mais uma vez o momento em que o artista deve se posicionar politicamente e transpor as paredes do teatro ou a tela do cinema. É preciso desmontar os automatismos que construímos diariamente, para que possamos nos espantar e nos surpreender com os absurdos da nossa realidade em si. O processo político que leva a um escândalo de corrupção após o outro na política nacional, é naturalizado a tal ponto que parece normal que a cada momento um novo processo ou investigação seja deflagrado.

Mais do que isso a seletividade da justiça, que julga os mesmo crimes com diferentes sentenças e procedimentos, conforme o interesse pessoal, político e partidário de juízes e políticos em geral. Somos a todo o momento distraídos e condicionados a visões rasas e simples, a arte não pode estacionar no óbvio. Um processo de singularização ou estranhamento levaria o público a perceber o mecanismo defeituoso que leva a esse ciclo e essas repetições, a estrutura do sistema capitalista que se protege e se mantém década após década reforçando privilégios e concentrando renda e poder.

Assim, podemos perceber algumas formas de *Gestus*: os que se constituem como um movimento ou ação e presentificam uma ideia, como no caso do grito mudo de Mãe Coragem ou no ato das crianças quebrarem o modelo ptolomaico em *Vida de Galileu* ou ainda no momento em que Chaplin come a bota em *A corrida do ouro*. E por outro lado, o *Gestus* como um complexo de elementos cênicos e de montagem que produzem juntos uma imagem maior, mostrando uma ideia que faz sentido no todo, como a cena da morte de Queijinho ou a cena da quebra da estátua em *Outubro* ou ainda na cena da Ovelha negra ou na sequência de *O Imigrante*.

O *Gestus* tal como pensado por Brecht encontra diferentes lugares em sua prática, sendo em primeira análise associado ao gestual como o dramaturgo vai afirmar: “*Gestus* social significa: a expressão, mímica e de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época” (BRECHT 1967, p. 165). E indo além do movimento e chegando à encenação, à música, ao texto e ao conjunto das técnicas utilizadas em uma montagem.

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* quando está baseado num gesto e é adequada a atitudes particulares adotados pelo que a usa, em relação aos outros homens [...]. Nem todos os *Gestus* são sociais [...]. O *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais (BRECHT 1967, p. 77).

Essa prática exige um posicionamento por parte do artista, não sendo imparcial. Quando se cria um *Gestus* Social, ele mostra e denuncia uma situação ou realidade de classe que necessita posicionamento ideológico claro. Brecht ao falar sobre isso utiliza um exemplo emblemático, quando se representa em cena a pompa dos fascistas. Ao representar soldados marchando, com seus uniformes e sua postura isso constitui um gesto vazio, só se tornando um *Gestus* de fato quando esses soldados passam a marcar sobre cadáveres. “Isso significa que o artista tem de adotar uma atitude definida em face do fato da pompa; não pode deixá-la falar somente por si própria, expressando-se enquanto fato puro” (BRECHT 1967, p. 80).

Camargo no verbete *Gestus* do *Léxico da pedagogia do teatro* vai pensar dois pontos fundamentais ao definir o conceito criado por Brecht. O primeiro deles é a ideia contraditória que o *Gestus* vem trazer a representação. O segundo ponto fundamental a representação são as origens do conceito e as principais influências que levaram o dramaturgo a sistematizar essa ideia:

Gestus é um conceito desenvolvido pelo diretor e dramaturgo Bertolt Brecht. É uma ação física e/ou imagética que revela aspectos específicos e contraditórios da personagem, da cena ou de toda a encenação. [...] Os antecedentes do *Gestus* brechtiano são a pantomima, o teatro de feira e os *tableaux mouvants* (quadros vivos em movimento) muito comuns na cena europeia do século XIX e no melodrama (verbo *Gestus* de Koudele in KOUDELA E ALMEIDA 2015, p. 90).

A pantomima, o teatro de feira, os *tableaux mouvants* e o melodrama legam à prática brechtiana elementos fundamentais a construção do *Gestus*. Entender essas práticas é compreender como se estrutura um espetáculo e uma interpretação fundamentada na linguagem do *Gestus*. Sobre isso vale a pena pensar as origens do *Gestus* no cabaré e no *vaudeville* e como esses gêneros já em sua formação histórica privilegiavam a gestualidade e a articulação do discurso por meio do corpo e da imagem.

4.2. O *Gestus* e o espetáculo de variedades

O cabaré, o *vaudeville* e diversas outras formas de entretenimento, populares na Europa do final do século XIX e início do século XX, influenciaram diretamente a prática de Brecht, a construção do espetáculo épico e da interpretação nessa nova ideia de teatro. Nesse processo, o contexto cultural em que Brecht se inseria no período é fundamental para a compreensão da formação história do teatro épico-dialético e consequentemente do *Gestus*.

Pretendo aqui pensar alguns pontos dessas origens, começando por uma análise do que são os espetáculos de variedade e suas origens, especialmente gêneros como o cabaré e o *vaudeville*, sua evolução e importância na Alemanha do início do século. Finalmente é importante pensar a relação de Brecht com artistas como Frank Wedekind e Karl Valentin. Este último foi fundamental na construção das ideias do jovem dramaturgo a cerca do *Gestus*, considerando que o comico alemão foi um modelo de interpretação épica, juntamente com Chaplin, conseguindo materializar ideias e construir a narrativa por meio do corpo e suas contradições.

4.2.1. O espetáculo de variedades e suas origens

Os espetáculos de variedades com os quais temos contato ainda hoje, os cabarés, as casas de shows, os circos, os teatros de revista e outros, são herdeiros de uma longa linhagem de formas de espetáculos que agrupavam uma programação composta por diversas linguagens artísticas. As origens desses espetáculos estão no mundo antigo, próximas às origens do próprio teatro ocidental.

Camargo em sua tese de doutorado (2005), ao buscar as origens do melodrama francês no teatro de feira e na pantomima, promove uma análise da genealogia do melodrama e dos espetáculos de variedade, retomando um percurso que vai da França do século XVII à Grécia antes da era cristã, onde teria se principiado a tradição da pantomima.

O percurso da pantomima tem séculos de construção e passa por diversas mudanças, hora buscando se adaptar ao gosto e aos anseios do público como em Roma onde o mimo passa a integrar diferentes formas de entretenimento, que iam do espetáculo teatral às variedades circenses:

Além dos textos dramáticos, as companhias de mimo romano apresentavam uma variedade infindável de números, conforme a disponibilidade de seus atores: trapézio, equilibristas, cuspidores de fogo, engolidores de espada, ilusionistas, animais treinados; algumas vezes, participavam nas peças, atores com pernas de pau, canto e outros números que pudessem atrair a plateia (Camargo 2005, p. 14).

Em outros períodos as mudanças se deram por ações políticas diretas que fomentaram ou reprimiram a prática artística, como ocorreu durante a idade média, quando a igreja católica passa a regulamentar e determinar o que era bom ou lícito aos espetáculos teatrais apresentados em feiras e em carroças.

Camargo (2005) salienta ainda as mudanças essenciais do gênero que levaram à constituição de um complexo gestual, termo que dá uma ideia do papel fundamental do gesto e da gestualidade nessas formas de entretenimento. Os artistas de feira que atuavam em Paris passaram a sofrer sanções por parte do governo, sendo proibidos de utilizar diálogos e falas em cena. Essas proibições tinham motivações políticas e mercadológicas, o rei e instituições como a igreja buscavam privilegiar este ou aquele grupo, restringindo a ação de outros.

Essas limitações legais levaram as companhias teatrais a reinventarem seus espetáculos e sua forma de construir suas cenas de modo que pudessem continuar atuando em locais públicos. Criaram então uma série de elementos cênicos e ferramentas que privilegiam a construção do texto espetacular e do complexo gestual em detrimento do texto escrito ou falado. A interpretação buscava agora trazer para o corpo um complexo simbólico que permitisse a construção da narrativa de maneira física, colocando em cena ideias e contextos.

Esta manifestação teatral sofria a perseguição e a censura efetivada por sua Majestade e ou pelos organismos reais da lei e da ordem, pela Igreja, e mesmo pelos próprios artistas competidores, logicamente, os que se encontravam sob a proteção do manto real. Isto irá obrigar o teatro das barracas de feira a utilizar ou experimentar várias formas e estilos de encenações dramáticas: desenvolver personagens que compartilhassem a mesma cena, mas que não poderiam dialogar, juntando-se apenas de forma metafórica num todo; cenas sem fala; diálogos tirados do bolso dos atores em forma de pequenos rolos para serem mostrados ao público ou com cartazes expostos acima da caixa teatral seguros por crianças vestidas de anjo. O diálogo realizado era não apenas no palco, mas, com canções cantadas pelo público com atores disfarçados que o dirigiam, enquanto no palco havia atores emudecidos, mas atuantes; diálogos curtos e rápidos e sempre com abertura ao exótico (Camargo 2005, p. 20).

Camargo (2005) apresenta uma descrição histórica do início do século XVIII na França, porém é inevitável pensar que a utilização dos textos escritos e das canções são

elementos fortemente utilizados no teatro épico de Brecht-Piscator. Essa técnica é parte do processo de literalização analisado por Brecht (1967, p. 67) e por Benjamin (1987, p. 78). Essas formas de teatro de feira antecipam mesmo o cinema mudo e sua estrutura em quadros, cortados por legendas curtas para diálogos essenciais.

Os espetáculos de feira tinha uma estrutura em *vaudeville*, onde músicas eram intercaladas com números cômicos, cenas curtas, malabarismos e prestidigitações. Assim se formavam as bases do espetáculo de variedades, do cabaré e do *vaudeville*, gerando cômicos, cantores de cabarés e mímicos que influenciaram definitivamente o mundo da arte. Artistas como Karl Valentin, Frank Wedekind, Étienne Decroux (1898-1991), Charles Chaplin, Buster Keaton (1895-1966), Ben Turpin (1869-1940), Jean-Louis Barrault (1910-1994), Marcel Marceau (1923-2007) e outros pelo mundo.

4.2.2. Do teatro de feira ao cabaré e ao *Gestus*.

O cabaré⁷⁴ é um gênero artístico e um nome dado a um determinado tipo de espetáculo de variedade, composto por quadros e que tem em sua maioria caráter político e social. Uma forma de entretenimento de origem europeia, que tem suas primeiras casas na França da segunda metade do século XIX.

O gênero Cabaré indica um espetáculo de entretenimento em pequena escala, por vezes improvisado, no qual são apresentadas canções, esquetes, sátiras e discursos, cujo teor costuma ser um comentário sobre as condições sociais, políticas ou artísticas. Um acontecimento estritamente urbano, o cabaré surgiu como uma forma de diversão pioneira para uma audiência seleta, passando a ser apresentada, posteriormente, para um público mais amplo (SENELIK 1998, p. 2).

Essas casas e esse estilo de espetáculo se difundiram rapidamente por toda a Europa e pela Rússia, sob o comando e a direção de artistas de vanguarda como Max Reinhardt (1873-1943)⁷⁵, Nicolas Evreinoff (1879-1953)⁷⁶ e Vsevolod Meyerhold e apresentações de artistas como Frank Wedekind e Karl Valentin. Os cabarés eram pontos de encontro de uma intelectualidade artística e foram locais de experimentos de diversas vanguardas artísticas como o expressionismo e o dadaísmo.

⁷⁴ “A palavra cabaré tem sua origem no espanhol (*caba retta* ou casa de diversões). Posteriormente, foi incorporada pelo francês (*cabaret* ou taverna)” (SENELIK 1998).

⁷⁵ Max Reinhardt foi produtor e diretor de teatro austríaco que se tornou famoso por suas grandes produções, dirigiu diversos teatros e espetáculos na Alemanha até 1933, quando fugindo do nazismo se exila no EUA onde se naturaliza americano e vive até o fim de sua vida.

⁷⁶ Nicolas Evreinoff foi um importante diretor teatral e dramaturgo russo do início do século XX, associado com o simbolismo russo e a Revolução Russa de 1917. Escreveu cerca de 20 livros sobre teoria e história do teatro.

Após a Primeira Guerra, os cabarés se politizaram ainda mais e passam a se constituir como espaços de dissidência, especialmente na Alemanha. Esse momento de experimentações e produções artísticas das mais diversas, atribuído ao período correspondente à República de Weimar, vai ser brutalmente interrompido pela chegada do nazismo ao poder nas eleições de 1933.

A ascensão nazista, que se deu por vias democráticas, foi preparada durante toda a década de 1920 e propiciada por uma série de conjunturas, a desarticulação da esquerda que se dividia em socialistas e comunistas, crises econômicas nacionais e mundiais, o fortalecimento de uma direita com proposta de salvação nacional e o crescente fechamento da URSS em um projeto de socialismo em um só país. Tudo isso tornou possível Hitler ser eleito como chanceler alemão e colocar em prática o projeto Nacional Socialista (*Nationalsozialismus* - Nazi). Os cabarés foram banidos e diversos artistas mandados para campos de concentração ou exilados (SENELIK 1998).

Ainda segundo Senelik, após o fim da Segunda Guerra os cabarés tentaram se reorganizar tanto na Alemanha Oriental, quanto Ocidental, porém, com dificuldades devidas, sobretudo, ao crescimento da televisão como forma de entretenimento. As produções artísticas também se estabeleciam com dificuldade não conseguindo produzir sátiras ou críticas que se equiparassem a agitação política do teatro de rua e dos grupos de *agit-prop*⁷⁷.

Um retrato do cabaré dos anos 1920 na Alemanha pode ser visto no filme *Cabaret* de 1972, dirigido por Bob Fosse (1927-1987) e que deu o Oscar de melhor atriz a Liza Minnelli (1946-) pelo papel de Sally Bowles. O filme conta a história de uma cantora de cabaré que sonha em se tornar atriz de cinema e suas investidas na profissão e no amor. O filme tem como pano de fundo Berlim e mostra uma série de tensões políticas e sociais que permitem a chegada do nazismo ao poder.

Seguindo uma estrutura de teatro musical os personagens desempenham números de música e dança para evoluir a história. Essa estrutura é muito semelhante à utilizada no próprio espetáculo de variedade que intercala números musicais com cenas

⁷⁷ O teatro de *agit-prop* (termo proveniente do russo *agitatsiya-propaganda*: agitação e propaganda) é uma forma de *animação* teatral que visse sensibilizar um público para uma situação política ou social. Surge após a revolução russa de 1917 e se desenvolve sobretudo na URSS e na Alemanha, depois de 1919 e até 1932-1933 (anúncio do realismo socialista por Jdanov e tomada do poder por Hitler) (PAVIS 2015, p. 379).

teatrais em um ato, cenas com bonecos, prestidigitação, leitura ou declamação de poemas, contadores de histórias e anedotas e outras formas artísticas.

No filme podemos ver por meio dessa estrutura uma quebra da ação dramática, uma interrupção da narrativa para um comentário musical. Cenas como *Money Money* e *If you could see her from my eyes* são apenas dois exemplos de números com caráter político que colocam no filme *Gestus* bem marcados.

Ao falar sobre como o dinheiro move o mundo e como todo o romantismo e o amor se vão assim que chega a fome, *Money Money*, não fala apenas de Sally, mas fala de todo um contexto onde as pessoas passavam fome, em meio a diversas crises pela qual o capitalismo germânico e mundial passavam. Da mesma forma, a música *If you could see her*, na qual o mestre de cerimônias do Kit Kat Klub, interpretado por Joel Grey, se apaixona por uma macaca, mostra o crescente antissemitismo e a perseguição que as famílias judias começavam a sofrer em toda Alemanha do período. Ambas falam de relações sociais bem definidas e que exigem um posicionamento político definido em anos como aqueles na Alemanha, anos que antecederam o dilúvio nazista.

Em 1930, Brecht vai discutir o papel da música na criação do *Gestus* na ópera em suas *Notas sobre Mahagonny*, quando ele apresenta a música não como um elemento de reforço, mas como um elemento de contradição posto em cena. “O absurdo da ópera consiste no fato de que utiliza elementos racionais e aspira uma certa materialidade e um certo realismo que são anulados pela música” (BRECHT 1967, p. 57). A música é uma forma de problematização da realidade, quebrando a ilusão realista pode-se provocar o público a pensar sobre diversos temas.

Essa ideal de ópera voltada ao prazer, mas como uma forma de entretenimento que incomode, deve muito as experiências e contatos de Brecht com os cabarés e a efervescência cultural entre Munique e Augsburg. O jovem poeta se apresentava e frequentava esses círculos de artistas, com os quais discutia e se interessava cada vez mais pela literatura. Seus poemas que nos primeiros anos da guerra apresentavam ainda um caráter nacionalista e favorável ao conflito, após sua experiência no hospital militar de Augsburg, versavam em baladas e sátira os horrores de uma guerra imperialista.

Brecht gostava de cantar. Gostava de acompanhar-se ao violão, em textos que ele mesmo compusera. Gostava de recitar seus próprios poemas numa voz estridente. No fundo, era um menestrel. Logo tornou-se membro de uma trupe de artistas de variedades no Lachkeller, o “Porão do Riso”. Era um grupo dirigido por Karl Valentin. Podemos ver, numa foto da época, o jovem Brecht, com seu clarinete, boné puxado sobre a testa (já um maneirismo característico dele), sentado ao lado de Liesl Karlstadt, que seguidamente contracenava com Valentin, que aparece na frente (EWEN 1991, p. 52).

A referida fotografia pode ser vista em diversos escritos sobre a juventude de Brecht e se encontra disponível no Arquivo Brecht em Berlim:



Figura 16: Grupo de artistas dirigido por Karl Valentin (a frente) do qual participa o jovem Bertolt Brecht (segundo) entre 1918 e 1920 em Munique.

Brecht em seu *La compra de bronze (Messingkauf)* fala de suas origens na cultura popular e daqueles que o auxiliaram a pensar um teatro voltado a questões políticas e sociais. Em terceira pessoa – se utilizando do personagem *Asesor* – o dramaturgo salienta a importância de seu encontro Frank Wedekind e com o comico Karl Valentin.

Era muy joven al terminar la Primera Guerra Mundial. Estudiaba medicina en Alemania del Sur. Las influencias decisivas en su teatro partieron de dos dramaturgos y de un clown. [...] Además vio a Wedekind actuando en sus propias obras, con un estilo gestado en el cabaret. Wedekind había trabajado como cantor callejero. Entonaba baladas acompañándose con laúd. Pero la influencia más importante fue la del clown Valentin, que actuaba en una cervecería. Presentaba breves *sketches* en los que aparecía como empleado, músico de orquesta o fotógrafo que odiaban a su patrón o empresario y lo ponían en ridículo (BRECHT 1976, p. 196).

Ao falar sobre esses dois artistas Brecht reafirma suas raízes nos espetáculos de variedade e cabarés, pois Wedekind e Valentin se popularizaram em suas atuações nesses estabelecimentos da Baviera do início do século. Dos dois homens, o jovem Brecht vai começar a entender dois aspectos de sua produção, a escrita ácida e voraz em suas peças e a interpretação que coloca em cena o gesto da fala, que materializa ideias e que fazia rir um riso incomodo, um prazer que despertava o pensamento.

4.2.3. Frank Wedekind e Karl Valentin

Frank Wedekind foi um dos mais influentes dramaturgos alemães, escrevendo suas obras sob a égide do expressionismo, em composições forte que revelavam em cena a natureza selvagem do mundo, em uma forte crítica à sociedade capitalista. As imagens eram de um zoológico social, apresentadas com ímpeto e buscando a denuncia de uma população hipócrita dirigida por hipócritas.

Essas características poderiam ser facilmente transpostas para o próprio Brecht, que sob a influência dos expressionistas escreve suas primeiras peças⁷⁸. É o período de *Baal* (1919) e *Na selva das cidades* (1921) peças repletas de imagens fortes e que colocam o ser humano em um lugar de indivíduo, selvagem e repleto de ímpetos, destruidor e lúcido em um mundo degenerado. Não há heróis românticos, apenas homens, contraditórios, com medos e coragem, bons e maus.

Sobre a relação Brecht-Wedekind, Ewen ressalta que os dois provavelmente não se conheceram, talvez Brecht o tenha visto eventualmente (EWEN 1991, p. 54). Apesar de morarem na mesma região, Wedekind morre em 1918, momento em que Brecht com 20 anos ainda estava começando sua jornada em Munique. Mas o legado e a obra chegaram até o jovem estudante que se identifica com a produção dramaturgica e com os poemas de seu conterrâneo, achando nele inspiração e motivação para sua escrita.

⁷⁸ A ideia de que Brecht teve uma fase expressionista vai ser contraposta por Paolo Chiarini, que vai pensar as primeiras obras de Brecht influenciadas pelo estilo dos expressionistas, porém não caracterizando uma fase na produção do dramaturgo, que inicia sua produção sobre os restos deixados pelos expressionistas (CHIARINI 1967, p.16).

O próprio Frank Wedekind era uma espécie de animal selvagem, feroz e indomável. Esse gigante intelectual com uma deformidade física (era coxo) tornava-se um espetáculo espantoso quando recitava seus poemas no palco, com voz de taquara rachada. Para Brecht, mesmo conhecendo-o pouco pessoalmente, Wedekind passou a representar não o passado, mas o presente e o futuro do mundo. Pois Brecht também era perseguido pela natureza animal do homem e pelo combate selvagem pela sobrevivência. Considerava a linguagem de Wedekind grotesca, impiedosa e feroz, mas maravilhosamente disciplinada, com seus toques de vernáculo vigoroso, modelos com os quais podia facilmente identificar-se e aos quais podia seguir (EWEN 1991, p. 56).

Se por um lado o jovem Brecht não chegou a se aproximar de Wedekind, por outro teve uma relação próxima com Valentin, de quem foi parceiro em muitos trabalhos e grande admirador, aprendendo diversos elementos práticos, como podemos ver na figura 3. Esse contato foi fundamental na construção da cena estruturada sobre a crítica e pensada na reflexão por meio da gestualidade e fundamentada no *Gestus*. A interpretação de Valentin e a construção de seus esquetes foram um ponto de partida à fisicalização das ideias e criação de imagens por meio dos gestos nos espetáculos brechtianos.

A pesquisadora Roseli Battistella em sua dissertação de mestrado, defendido em 2007 na Universidade Estadual de Santa Catarina, sob a orientação do Prof. Dr. Edécio Mostaço, vai analisar a relação entre o jovem Brecht e o clown Valentin, relação esta que leva o jovem dramaturgo a se interessar cada vez mais pelo cinema, pelo humor, pelo espetáculo de variedade, pela música e por política. A pesquisadora lembra que os quadros cômicos que Valentin apresentava nos cabarés e casas de show eram construídos em dialeto local, o que ia de encontro a uma das premissas da cultura pensada e incentivada no contexto da República de Weimar.

Tais atividades artísticas, cabe dizer, eram tradicionais, respeitadas e com respaldo econômico, com escolas próprias de formação nessa arte e bom mercado de trabalho. Outro fator foi decisivo para a valorização desse tipo de atividade: era um dos ideais da Cultura de Weimar buscar novos atores que valorizassem a cultura tradicional, motivando os jovens a seguirem carreiras artísticas (BATTISTELLA 2007, p. 18).

Valentin começa sua carreira como homem orquestra e com o tempo vai aperfeiçoando seus números e cenas, construindo-os especialmente para os cabarés onde se apresentava, locais de cantores tradicionais e folclóricos. Estava sempre se reinventando e atualizando sua performance visando garantir seu espaço entre os diversos artistas do gênero: “Uma de suas inovações foram os letreiros luminosos utilizados antes das apresentações (presentes nos cinemas e cabarés da época) com

frases bem humoradas como: senhora solteira procura um lugar para sentar em ótima localização [...]” (BATTISTELLA 2007, p. 18).

Esse recurso é o que Benjamin vai chamar de *literalização* da cena, recurso muito utilizado no teatro épico de Brecht-Piscator. Esse procedimento como vimos tem sua origem nos espetáculos de variedade e no teatro de feira, mas é inevitável sua associação ao cinema mudo, com suas legendas e escritos em cena. No teatro político esse procedimento quebra a ação, interrompe a narrativa e provoca o estranhamento por meio da contradição e do *Gestus*.

Valentin, assim como muito outros artistas de seu tempo, também foi rapidamente seduzido pelo cinema que crescia em força artística e técnica nos primeiros anos do século XX. O cômico então passa a investir na produção de diversos curtas, “o seu primeiro filme Karl Valentins Hochzei (O casamento de Karl Valentin – 1913 – 6min), foi filmado antes mesmo de Chaplin (a quem admirava) iniciar sua trajetória cinematográfica em 1914” (BATTISTELLA 2007, p. 28).

O alemão teve uma vasta produção cinematográfica, sendo inclusive dirigido por Brecht no curta *Mysterien eines Frisiersalons – Mistérios de um salão de cabeleireiro*⁷⁹ de 1923. Geralmente escrevia, dirigia e atuava em seus próprios filmes, em um modo de produção muito similar ao do próprio Chaplin.

[...] se indispunha constantemente com quem quisesse dirigi-lo, pois suas idéias já estavam desenvolvidas, inclusive com tipos cômicos já definidos e anteriormente estruturados. Os filmes, quase todos curtas-metragens, nos quais se percebe a junção de **uma espécie de cinema cabaré com o burlesco**. Somente nos anos posteriores à sua morte, houve uma real valorização do seu legado cinematográfico (BATTISTELLA 2007, p. 28, grifos da autora).

Karl Valentin vive o auge de sua produção na década de 1920 até meados da década de 30, não tendo que fugir do nazismo, permanecendo em Munique e continuando sua prática. Porém, com a mudança dos tempos, mudaram também os gostos e as preferências do público, que passam a se interessar cada vez menos pelos espetáculos do cômico. No final de sua vida após diversos investimentos e prejuízos, problemas financeiros e tentativas de se reerguer, tem anos muito difíceis e falece em

⁷⁹ 25 min, mudo e preto e branco, esse foi o único filme realizado por Karl Valentin sob a direção de Bertolt Brecht. Alguns o classificam como dadaísta, outros como surrealista [...]é um filme raro16, não somente por ter sido realizado em parceria por esses dois artistas criativos, mas também pelo próprio estilo irônico, pelo humor negro e divertido que apresenta (BATTISTELLA 2007, p. 31).

1948 (66 anos), vítima de um simples resfriado, empobrecido e enfraquecido (BATTISTELLA 2007).

Com uma vida repleta de altos e baixos, Valentin lega à cultura alemã uma imensa riqueza crítica e prática, seja nos espetáculos de variedades e em suas ideias de interpretação e composição da cena, seja no cinema. Dessa herança, Brecht se apropria de diversas ideias cênicas e ferramentas, que eram comuns nesse contexto sócio cultural. Dos espetáculos de variedade, a estrutura fragmentada e narrativa, seu caráter ácido e descontraído, sua utilização de diversas formas de arte em função da narrativa e outras ideias foram utilizadas na construção do corpo e de uma linguagem construída sobre o *Gestus*.

Benjamin em sua análise do teatro épico vai pensar que “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação mais gestos obtemos” (BENJAMIN 1987, p. 80). Nessa perspectiva o formato do espetáculo em quadros, a moda dos cabarés permite que se interrompa constantemente a ação que está sendo desenvolvida, construindo significados outros para uma mesma cena.

Existe aqui uma valorização de um determinado detalhe, contexto ou momento, que coloca em destaque ideias ou críticas. O *Gestus* surge então de algo que rompe a narrativa, algo que vai na contramão do encadeamento lógico das coisas, é a presentificação de um elemento outro que provoca o estranhamento e a conseqüente reflexão. Nesta ideia um relato de Valentin pode nos auxiliar no entendimento desse procedimento:

Comecei como um homem-orquestra. Uma gaita-de-boca e trompetes e um tambor e um violino e um conjunto de percussão... Tocava todos esses instrumentos, sozinho. E sobre minha barriga via-se um cartaz: “Dou cem marcos para aquele que conseguir tocar todos estes instrumentos ao mesmo tempo”. E acontecia então que alguém experimentava e quase conseguia; aí, mais tarde, eu me sentava à noite no escuro, e porque tinha medo de perder os cem marcos, inventava ainda outro instrumento, e assim a máquina ficava sempre maior... Um dia, em uma taberna, perdi o controle de mim mesmo, tomei um martelo e quebrei tudo em pedaços. E, vejam os senhores, um dia isso acontecerá também com o mundo... (VALENTIN *apud* BORNHEIM 1992, p. 62).

Nessa situação Valentin consegue presentificar em seu relato um processo de objetificação do homem, onde o indivíduo vai sendo engolido pela máquina e se tornando ele mesmo um produto e parte dessa máquina. Por meio desse relato e dessa situação o cômico cria uma imagem da própria alienação (*Entfremdung*) tal como

entendida por Marx em seus *Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844*. O artista cria uma imagem por meio de sua narrativa e ao completar no final “um dia isso acontecerá também com o mundo...” ele efetiva a ruptura, concretiza o *Gestus* e o estranhamento, dizendo claramente que não está criando uma imagem de sua vida apenas, mas uma imagem do mundo.

5. Considerações finais

Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, Sétima tese sobre o conceito de história [1940], 1987, p. 225).

Pudemos perceber neste trabalho como o contexto artístico e social em que Brecht vivia foram determinantes para o desenvolvimento de sua prática e de sua organização e sistematização. Os experimentos realizados junto a Piscator na República de Weimar, fossem eles produzidos na esquina do expressionismo ou não, determinaram "revoluções" na sua arte e no teatro, a partir das propostas técnicas e ideológicas apresentadas por seu teatro épico-dialético.

Os ventos erráticos que determinaram a revolução Russa de 1917; o contexto pré-revolucionário na Alemanha, que pavimentaria o caminho que levaria a Hitler; o enorme questionamento que a arte se fazia na sua expressão do real, em seus inúmeros movimentos (o impressionismo, o expressionismo, o fauvismo, o cubismo, o simbolismo, o futurismo, o abstracionismo, o surrealismo), levaram tanto Brecht quanto seus contemporâneos a questionar os limites do palco realista e pensar formas e possibilidades novas, para colocar em cena as crises e os dilemas de seu tempo.

Seja nos seus estudos do marxismo e/ou nas suas discussões com os formalistas, seja pela forte influência do cinema ou pelas trocas promovidas com os diversos grupos de artistas do período, a arte de Brecht precisará se transformar para dialogar com um mundo cada vez mais acelerado e tecnológico.

Nesse contexto surge o efeito de estranhamento, como uma prática transversal que procura modificar todo o espetáculo de diversas formas, começando pela ruptura consciente do fluxo dramático. Importante ressaltar que esse encadeamento dramático de ruptura acumula e se alimenta nas práticas teatrais dos séculos anteriores, como na *commedia dell'arte*, na pantomima e logicamente no teatro grego que já eram "estranhados", em sua natureza narrativa, apresentando elementos épicos diversos com falas diretas para a plateia, acrescentando-se a estrutura episódica, em quadros, e,

principalmente, pelo uso da literalização (uso de escritos em cena) usual no cinema mudo. Brecht unifica estes procedimentos e determina um conceito que destila esta prática variada.

Os experimentos de Brecht-Piscator foram “revolucionários” no teatro por desconstruírem o palco conscientemente e apresentarem diversas possibilidades de se construir narrativas e analisar temas sociais e políticos, refletindo sobre a cenografia (Gaspar Neher), a luz no palco (Leo Kerz), a relação com a música (Kurt Weill) e a constituição de diversos elementos estéticos do teatro épico que se produziram nos anos de Weimar e depois.

Nesse processo de construção de instrumentos estéticos que expressassem um novo teatro, o cinema teve papel fundamental, especialmente por se constituir como uma forma de arte nova que transformará definitivamente a forma de se mostrar, contar ou perceber uma história na História. Com uso de vários procedimentos, principalmente as projeções em cena, o teatro apresentou-se como um documento de civilização e de barbárie, como apontará Walter Benjamin em suas teses *Sobre o Conceito de História* (tese sete).

A linguagem do cinema e a narrativa foram partes essenciais do *drama épico* ou *drama documentário* de Piscator. Além da revolução técnica, trazida pela projeção de imagens em movimento no teatro, o cinema invade o palco e transforma também a sua dramaturgia e as suas técnicas de atuação.

Os efeitos de estranhamento, no teatro realizado por Brecht, foram resultados de inúmeras tentativas práticas de estabelecer um diálogo profundo entre as formas artísticas e o pensamento crítico sobre a realidade. Como artista Brecht estará constantemente experimentando e trocando de opinião. Seu teatro dialético experimentará múltiplas formulações, testando novas possibilidades, assim como o autor alemão trocava de sapatos. Reduzir Brecht a uma fórmula ou manual é construir o seu túmulo e enterrar seu estudo da prática artística.

Um dos principais exemplos é a forma em que desenvolve a empatia do público com as personagens e o drama, salientando o poeta que é fundamental um estudo atento desse elemento. Em 1938 Brecht analisa a peça *Santa Joana dos Matadouros*

(1929/1931), afirmando que pode ser interessante que em alguns momentos o público se identifique com Joana, como procedimento que possibilite uma maior reflexão.

Neste sentido, um elemento pouco analisado em seu pensamento, referente ao estranhamento, continuamente discutido nos escritos de Brecht é a *fixação do não-porém*. Brecht apresenta este como “um elemento dialético presente na interpretação do ator”, uma interpretação que deve permitir sempre a criação de uma alternativa para a ação realizada. Uma negação que não é totalmente negada. Mãe Coragem, por exemplo, poderia mudar de profissão, deixar o campo de batalha, porém ela não faz isso e continua em sua jornada perdendo sua vida e a de seus filhos na guerra.

O estranhamento (*Verfremdungseffekt*), como não poderia deixar de ser, se relaciona também com conceitos marxistas, especialmente a dialética, assim como com a alienação pelo trabalho ou o trabalho estranhado, o *Entfremdung*. Como Bloch (2015 [1962]) vai explicar, os termos alemães *Entfremdung* e *Verfremdung*, mais do que pela partícula *fremd*, se conectam também em seu sentido ideológico.

Marx propunha uma teoria de análise da sociedade, para compreender o mundo do trabalho e preparar a revolução e, nesse contexto, a alienação é processo negativo. Brecht por outro lado propõe uma prática cênica que visa singularizar o conhecimento, desnaturalizar as relações humanas e apresentar a sociedade como algo a ser pensado cotidianamente e com olhos cada vez mais atentos. Se na teoria de Marx o produto do trabalho se torna algo estranho e alheio a quem o produz, para Brecht somos colocados no lugar de espectadores que devem se manter despertos, em processo dialético entre o identificar-se o distanciar-se, alienação como distância, ruptura para a reflexão.

Um instrumento de não alienação, porém tal como o próprio Brecht já nos alertava em 1942, refletindo que se as técnicas forem utilizadas de maneira puramente formal e desligadas de seu sentido e objetivo ideológico, podem se constituir como ferramenta a serviço da alienação e do capital. Tal como as músicas e os corais tão utilizados nos experimentos do tempo de Weimar serem utilizados para vender Coca Cola. E como hoje o efeito de estranhamento é parte do repertório da publicidade.

Os efeitos do estranhamento podem ser compreendidos como uma técnica ou um conjunto de técnicas, mas podem ser compreendidos também como um determinado procedimento de construção do conjunto da cena, à la Eisenstein. Em alguns momentos

da obra de Brecht o *V-effekt* também se apresenta como uma teoria para o fazer teatral. É essencialmente um efeito que deve acontecer no trânsito ou na relação entre o palco e a plateia, é algo para ser produzido na relação entre todos os envolvidos no acontecimento teatral. E os diversos exemplos citados tanto nas peças de Brecht, quanto nos filmes de Chaplin nos auxiliam a pensar a produção desse efeito. Pois, seguindo um procedimento brechtiano, só é possível compreender o estranhamento enquanto práxis.

A reflexão sobre o estranhamento ou a singularização (*Ostranenie*) trazido por Chklovski é importante para pensarmos as origens do que ficou conhecido como efeito-V (*Verfremdungseffekt*). Ao explicar sua teoria literário em seu texto *Arte como procedimento* (1917), Chklovski dá exemplos, especialmente nas obras de Tolstoi, de como estamos a todo momento naturalizando diversos processos, o que devemos evitar. Na perspectiva de Chklovski o papel da arte é lançar, provocar um novo olhar sobre o mundo, um olhar que nos permita perceber os absurdos de nossa sociedade, desnaturalizando o automatismo cotidiano.

E aqui o *Ostranenie* de Chklovski e o estranhamento no teatro de Brecht se conectam com as ideias de montagem, tal como foram apresentadas por Eisenstein. A montagem cinematográfica busca apresentar em imagens, determinadas ideias ou narrativas, que podem se antepor ou negar por justaposição de planos distintos. Por meio desse procedimento o diretor procura construir narrativas simbólicas e colocar na tela mensagens que são necessárias e que discutam o contexto do filme. Tornando possível estranhar uma ideia e um determinado acontecimento de maneira única e permitindo ao espectador perceber aquilo que pode ter se perdido nos esquecimentos e apagamentos do dia-a-dia, ou não.

E aqui chegamos ao cinema como invenção simbólica que revolucionou as artes e também a própria sociedade moderna, modificando a forma de se ver a realidade e de se entender o mundo. E nesse ponto as reflexões de Benjamin de 1935, sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, bem como o artigo apresentado sobre o cinema e a modernidade de Miriam Hansen, nos ajudam a pensar essa revolução estética e sua repercussão no mundo das artes e na sociedade.

O cinema, arte industrial por excelência, nasce como uma arte emancipada da magia e do processo ritual, uma arte produzida por e para a coletividade. E essa característica, gerada nos grandes acontecimentos sociais que sacudiram o século XX,

abriu caminho para uma produção voltada não apenas para a apreciação individual ou privada, mas para as massas. Isto fez com que muitos pensadores o elaborassem como práxis política (BENJAMIN 1935). O cinema se constituirá como uma ferramenta para a revolução, para a educação e organização do proletariado, tal como apresentado por Trotsky ainda nos primórdios da revolução russa (2015 [1923]).

O cinema é a arte da coletividade, legítimo representante de uma era científica, ele já nasce reproduzível, produzido e destinado às massas. Walter Benjamin (1987 [1935]) reflete sobre a figura do ator, que procura resistir ao mecânico e se coloca frente às câmeras como algo humano que se utiliza de todo o aparato industrial a serviço de sua humanidade. E aqui surge Charlie Chaplin, que em seu *Tempos modernos* (1936) mostra o ser humano que se interpõem à lógica produtiva mostrando sua inadequação constante ao processo industrial, tal qual uma engrenagem defeituosa que questiona praticamente o sistema, pois homem não máquina.

Chaplin, homem de teatro, trouxe com sua experiência com o teatro de variedades uma fortuna técnica que tornou possível a construção de filmes únicos que ainda hoje são referências para admiradores e estudiosos do cinema mundial. Seus filmes evoluem das comédias de correria dos tempos da Keystone para obras primas do cinema mundial que em um estilo tragicômico muito bem executado fazem rir e chorar.

Brecht, em seus experimentos artísticos se impressionou com os filmes de Chaplin e por meio dos comentários em seus diários de trabalho podemos perceber a importância do cineasta britânico na construção da prática brechtiana. E nesse ponto dois textos são essenciais, o primeiro é um comentário sobre o filme *Em busca do ouro* de 1925, onde Brecht exalta que aquilo que havia sido produzido por Chaplin em seu filme nunca tinha sido feito antes, em lugar algum e não poderia ser feito nem no teatro, nem no cinema onde não estiver Charlie Chaplin. E completa dizendo que Chaplin é um documento que já mostra sua força e abrangência histórica (BRECHT 2005C [1926]).

A segunda citação é aquela que, em 1936, tempos de *Tempos Modernos*, Brecht pensando a atuação em seu teatro épico-dialético vai dizer que o modo gestual de atuação deve muito ao trabalho de Chaplin, considerando que Chaplin mesmo não vindo de uma tradição naturalista/realista aproxima novamente a representação do comportamento humano (BRECHT 2005C, p. 166). Chaplin é o legítimo representante de

um realismo crítico que artistas como Brecht e Meyerhold buscavam. Um realismo que nos mostre o mundo, com seus conflitos e crises, porém sem perder o lirismo e a poesia.

Eisenstein, analisando Chaplin, nos ensina a entender o teatro de Brecht, ao pensar a relação entre Carlitos e a realidade:

En todo su repertorio, el compañero de reparto de Chaplin es muy otro. Es aún más grande, fuerte y despiadado. Chaplin y la *realidad misma*, representan juntos, en pareja, una serie interminable de actos circenses. La realidad es como el payaso blanco y serio. Parece ingeniosa y lógica. Previsora y atenta. Pero, finalmente, ella es la que resulta estúpida y ridícula. El compañero ingénuo y sin malicia, es el que termina ganando: Chaplin ríe, despreocupado, sin advertir que con su risa castiga. (EISENSTEIN 2010, p. 18, tradução minha).

Os filmes de Chaplin são inspiração para a criação de diversas peças de Brecht como podemos ver na relação entre o filme *O garoto* (1921) e a peça *O círculo de giz caucasiano* (1944); *Em busca do ouro* (1925) e as peças *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929) e *Mãe Coragem e seus filhos* (1939); além de *Luzes da cidade* (1931) e a peça *Senhor Puntila e seu criado Matti* (1940). A análise dessas relações nos permite perceber como Brecht utiliza argumentos chaplinianos em diversos momentos de sua produção dramaturgica, encontrando em Carlitos um personagem dialético, repleto de contradições, um anti-herói, o único capaz de fazer a coisa certa naquele momento, independente de suas vontades.

E tudo isso nos leva ao *Gestus* social, como prática brechtiana que encontra nos filmes de Chaplin exemplo e inspiração para sua constituição. Uma construção que se inicia na década de 1920 e encontra diferentes momentos durante a produção brechtiana. O *Gestus* é uma prática cênica que visa apresentar as relações sociais de uma determinada obra. Ele pode ser construído por meio da gestualidade, da música, da luz, da montagem, da dramaturgia, da cenografia, etc. As possibilidades são diversas.

O *Gestus* social pode ser visto em cenas e momentos de espetáculos como *Mãe Coragem*, *Vida de Galileu* e *Terror e miséria no terceiro reich*, este último descrito por Brecht como uma montagem de *Gestus* sobre o nazismo. Por meio dessa prática eram colocados em cenas ideias e relações sociais muitas vezes contraditórias, a fim de construir dialeticamente o espetáculo, visando à reflexão e a denuncia da barbárie e dos absurdos cotidianos.

Em sua análise da peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* de 1929, Brecht descreve o *Gestus* como um elemento didático introduzido na obra para promover a contradição e apresentar um ponto de vista ou a verdade de uma relação social. Assim o *Gestus* não existe sem um propósito social e exige do artista que o utiliza um posicionamento ideológico claro. Ao falar sobre isso, Brecht utiliza como exemplo o gesto que representa a pompa dos fascistas em marcha, dizendo que essa cena em si não se constitui como um *Gestus*, a cena só seria um *Gestus* se os soldados marchassem sobre corpos.

Podemos observar *Gestus* sociais em diversos filmes de Chaplin também, obras como *O imigrante*, *Luzes da cidade* e *Tempos modernos*. A relação entre o Carlitos e homem rico que, quando bêbado é bom e ajuda o vagabundo e, quando sóbrio o escorraça é um *Gestus* na medida que apresenta a lógica ilógica das relações sociais em uma sociedade estratificada, que só pode ser invertida quando o homem está sob o efeito do álcool.

Soma-se à influência do cinema na construção do *Gestus* social o teatro de variedades e o trabalho artístico de Karl Valentin e Frank Wedekind. A estrutura rompida em quadros e a integração entre diferentes linguagens artísticas como a música, o teatro e a poesia, além de números de circenses, tão popular nos Cabarés e *Music Halls*, esta na essência do teatro épico-dialético. Mais do que isso o trabalho desses artistas inspirou a interpretação e o desenvolvimento do *Gestus* e do estranhamento, como podemos ver nos relatos de Brecht em seus diários e também nos diálogos da *Compra do Latão*.

O espetáculo de variedades é um ponto comum na trajetória tanto de Brecht quanto de Chaplin, ambos foram influenciados por essas formas de entretenimento popular que visavam divertir, afinal qual o problema com o riso? Rindo se propunham também à crítica social e à apresentação das contradições das relações humanas. Talvez o exemplo mais emblemático dessa produção do *Gestus* no teatro de variedades seja um relato de Karl Valentin ao falar sobre o início de sua carreira como homem banda. Nesse relato ele consegue, da mesma forma que Chaplin em *Tempos modernos* produzir uma imagem da alienação, da transformação e absorção do homem pela máquina.

Comecei como um homem-orquestra. Uma gaita-de-boca e trompetes e um tambor e um violino e um conjunto de percussão... Tocava todos esses instrumentos, sozinho. E sobre minha barriga via-se um cartaz: “Dou cem marcos para aquele que conseguir tocar todos estes instrumentos ao mesmo tempo”. E acontecia então que alguém experimentava e quase conseguia; aí, mais tarde, eu me sentava à noite no escuro, e porque tinha medo de perder os cem marcos, inventava ainda outro instrumento, e assim a máquina ficava sempre maior... Um dia, em uma taberna, perdi o controle de mim mesmo, tomei um martelo e quebrei tudo em pedaços. E, vejam os senhores, um dia isso acontecerá também com o mundo... (VALENTIN *apud* BORNHEIM 1992, p. 62).

Por fim, podemos ver a fortuna crítica da obra de Brecht e de seu encontro com a obra de Chaplin. Por mais que os dois tenham se encontrado pessoalmente poucas vezes e nunca tenha estabelecido nenhuma parceria artística, após tudo que foi discutido e analisado ao decorrer deste trabalho podemos perceber que Brecht encontrou em Chaplin um grande colaborador, que lhe foi inspiração e modelo para seu teatro. Ainda há muito que se pensar e descobrir sobre essa relação, mas acredito que está claro que o resultado deste diálogo mostra seu potencial crítico e político ainda hoje.

Os caminhos que se abrem pessoalmente a partir deste trabalho agora são diversos e a maioria deles aponta para Alemanha. Continuar o estudo dos textos encontrados no Arquivo Brecht em Berlin e buscar novos documentos e textos que nos auxiliem na compreensão da prática brechtiana em seu tempo, são alguns dos desafios. A partir disso é importante pensar também os herdeiros do teatro épico e como o teatro político se estabelece hoje em um contexto onde se encontram o paradigma pós-dramático, as performances e o teatro contemporâneo. Mas essas ideias e discussões ficam para outro momento. E que venha a Alemanha ou não.



Figura 17: Fotos do encontro de Brecht e Chaplin durante a *première* do espetáculo *Vida de Galileu* no Coronet Theatre em Los Angeles em 30 de julho de 1947.

6. Referências Bibliográficas

ANTUNES, Ricardo. Nota de rodapé in MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. *A dialética do trabalho* – escritos de Marx e Engels. Ricardo Antunes (Org.). São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 139.

ASLAN, Odette. *O Ator no século XX*. Trad. Jaco Guinsburg et al. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1974

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin: A cena cômica na república de Weimar*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Dissertação de mestrado, 2007

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3. ed. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

BLOCH, Ernst. “*Entfremdung, Verfremdung*”: Alienation, Estrangement. The Drama Review: TDR, Vol. 15, Nº 1 (Autumn, 1970) p. 120-125. Disponível em: http://junkforms.com/pdf-release-party/Oscar%20Cornejo/Ernst_Bloch_Entfremdung_Verfremdung40.pdf Acessado em: 10/10/2015.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras estéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOTTOMORE, T., *Dicionário do Pensamento Marxista*; tradução, Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Performance – Messingkauf and Modelbooks*. London: Bloomsbury Methuen, 2014.

_____. *Diário de Trabalho V.2 (1941-1947)*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2005A.

_____. *Estudos sobre Teatro*. 2. ed. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005B.

_____. *Bertolt Brecht: Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag AG, 2005C.

_____. *Diário de Trabalho V.1 (1938-1941)*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002.

_____. *A compra do latão [1039-1955]*. Tradução de Urs Zuber com colaboração de Peggy Hecht e Inge Gellert. Lisboa: Vega Editora, 1999.

_____. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. Tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. *Teatro Completo em 12 Volumes*. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Vida de Galileu in Teatro Completo* (em 12 volumes). Tradução de Roberto Schwarz. Livro 6. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Mãe Coragem e seus filhos in Teatro Completo* (em 12 volumes). Tradução de Geir Campus Livro 6. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Escritos sobre teatro*. Edição em 3 volumes. Seleção e tradução de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

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

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Gestus* in KOUDELA, INGRID D. (Org.) ALMEIDA, J. S. (Org) *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

_____. *O mundo é um moinho: o teatro popular no século XX. Histórias e experiências*. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

_____. *E que nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o tratado védico Natyasastra*. *Moringa: Teatro e Dança*. João Pessoa, Vol. 1, n. 2, 35-43, jul./dez. de 2010.

_____. *O Espetáculo de Melodrama: arquétipos e paradigmas*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, orientação Ingrid Koudela, 2005.

CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Tradução de Raquel de Queiroz, R. Magalhães Júnior, Genolino Amado. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

_____. *Chaplin – A Obra Completa*. Box com 20 DVDs (13 longas-metragens e 65 curtas). Versátil, Manaus, 2013

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento in Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Reunidos, apresentados e traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada; 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra/Graal, 1996.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na Noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *Charlie Chaplin*. Tradução para o espanhol: Georg Steinbach. Madri: Casimiro libros, 2010.

_____. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ENGELS, Friedrich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. Trad. João Abel. Lisboa: Ed. Estampa. 1978

_____. *O Papel do Trabalho na Transformação do Macaco em Homem*. [1879] 2004. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1876/mes/macaco.htm> acesso em 28/11/2014

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Ed. Globo, 1991.

FALARGUE, Paul. *O direito a preguiça*. Tradução de J. Teixeira Linares. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/lafargue/1883/preg/index.htm> Inclusão em junho de 2003. Acesso em 20/07/2015.

FLAIG, Paul. *Brecht, Chaplin and the comic inheritance of marxismo*. Publicado em The Brecht Yearbook: “Brecht/Marxism/Ethics”, Volume 35, 2010. Disponível em https://www.academia.edu/962648/Brecht_Chaplin_and_the_Comic_Inheritance_of_Marxism Acesso em 18 de outubro de 2014.

FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio: Um retrato da Berlim dos anos 20*. Tradução Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. *O gesto entre dois universos: A noção de Gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze*. *R.cient./FAP*, Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Tradução de Laura Lucia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GORENDER, J., Introdução – O nascimento do Materialismo Histórico. In: MARX, K.; ENGELS, F., *A Ideologia Alemã*; tradução Luís Claudio de Castro e Costa. – 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GWYTHYER, D. *Brecht's Concept of Gestus and it's Relationship to Charlie Chaplin*. Disponível em <http://www.allvoices.com/contributed-news/6091515-brechts-concept-of-gestus-and-its-relationship-to-charlie-chaplin> Acesso em 12 de julho de 2014.

HANSEM, M. B. *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade* in Charney, L. (Org.); Schwartz, V. R. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HOBBSAWM, ERIC. *A Era do Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBSEN, HENRIK. *O inimigo do povo*. Tradução de Pedro Mantiqueira. Porto Alegre: L&PM, 2001.

INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Tradução e notas: Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KONDER, Leandro, *Marxismo e Alienação: Contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KOUDELA, Ingrid D. (Org.) ALMEIDA, J. S. (Org) *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

KOUDELA, Ingrid D. *Estranhamento* in KOUDELA, Ingrid D. (Org.) ALMEIDA, J. S. (Org) *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

_____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. (Org.). *Um vôo sobre o oceano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1992.

_____. *Brecht : um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva: EDUSP, 1991.

KERZ, LEO. Brecht and Piscator. *Educational Theatre Journal*. Vol. 20, N. 3, p. 363-369. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3205177> Acesso em 17/08/2017.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. 2007 Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/index.htm> Acesso em 10/03/2016.

_____. Anexo: Teses Sobre Feuerbach. In: MARX, K.; ENGELS, F., *A Ideologia Alemã*; tradução Luís Cláudio de Castro e Costa. – 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. *A dialética do trabalho – escritos de Marx e Engels*. Ricardo Antunes (Org.). São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Ed. Nova Stella, 1990.

_____. *A ideologia alemã*. Tradução de Luís Claudio de Castro e Costa; introdução de Jacob Gorender. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MEYERHOLD, V. E. Chaplin y el Chaplinismo. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición de Juan Antonio Hormigon. Traducción de: J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. L. Bello y José Fernández. 3. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira. *Teatro dialético em terras estranhas – A (in)diferença entre sujeito e objeto na formação cultural*. Tese de Doutorado. Orientadora: Silvia Rosa da Silva Zanolla, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, 2013.

OLIVEIRA, Vanessa T. *Eisenstein ultrateatral: Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAIVA, Cristina. *Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte*. **Tessituras e criação**. N. 2, Dezembro de 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 2015.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1974.

PICON-VALLIN, B. O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas. Tradução: José Ronaldo Faleiro. *Urdimento*, n. 19, Porto Alegre: Udesc, novembro de 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3200> Acesso em 26/04/2015.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POTY, Vanja. *Conceito de Gestus e técnica de construção*. **Performatus**. Ano 1, N. 6, Set 2013. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <http://performatus.net/gestus/>

RAMOS, Alcides Freire. *Bertolt Brecht e o cinema alemão dos anos 1920*. **Revista de Fênix - História e Estudos Culturais**. Vol. 3, ano III, n. 3. ISSN 1807-6971. Jul/Ago/Set de 2006.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. Tradução Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROBINSON, David. *Chaplin – Uma biografia definitiva*. Tradução Andrea Mariz. Osasco-SP: Novo Século Editora, 2012.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1ª ed. 1965] 2010.

SENELIK, Lawrence. *Cabaré – origem e trajetória do gênero*. *Cadernos de teatro* (Rio de Janeiro. 1956). n. 154, p. 3-4. 1998.

SCHECHNER, R. O que é performance?, in *Performance studies: an introduction*, second edition. Tradução de R. L. Almeida. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.

SILBERMAN, M. Bertolt Brecht, Politics, and Comedy. Publicado em *Social Research*, V. 79; N. 1; Spring, 2012. Disponível em http://link.periodicos.capes.gov.br/sfxlcl41/cgi/core/multi.cgi?sfx.request_id=47879274 Acessado em 12/04/2015.

STANISLAVSKI. Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

TEIXEIRA, Ivan. *O formalismo russo*. Fortuna Crítica 2. Revista Cult. São Paulo: Ed. Bregantini, Ago de 1998.

THOMSON, P. Brecht and actor training. In *Twentieth Century Actor Training*. Edited by Alison Hodge. London: Routledge, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura – textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

TROTSKY, Leon. *Questões do modo de vida - A época do “militantismo cultural” e as suas tarefas*. Tradução A. Castro. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/trotsky/1923/vida/index.htm> Acesso em 21/10/2015.

_____. *Está na Alemanha a Chave da Situação Internacional*. Tradução: Mário Pedrosa. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/trotsky/1931/11/26.htm> Acesso em 13 de agosto de 2016.

VALENTIN, Karl. *Cabaré Valentin*. Tradução e adaptação: Buza Ferraz e Caique Botkay. Disponível em http://www.ingresso.ufu.br/sites/default/files/certificacao/Teatro_Cabare_Valentin_Karl_Valentin.pdf acessado em 05 de maio de 2016.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

ZUOLIN, H. Um acréscimo ao texto de Brecht: “o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”. Publicado em TATLOW, A. *Brecht and East Asian Theater. The proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theater*. Tradução de Robson Corrêa de Camargo. 2008. Disponível em https://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_tradu%C3%A7%C3%A3o_de_texto_de_Huang_Zuolin acessado em 17/07/2015.

WEBER, Carl. *Brecht's concept of Gestus and the American performance tradition* IN *Brecht Sourcebook*. Edited by Carol Martin and Henry Bial. London and New York: Routledge, 2000.

WILLETT, John. *Art and politics in the Weimar Period*. New York: Pantheon Books, 1978.

_____. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.