

Brecht: teoria e prática crítica dos meios

Por Maria Alzuguir Gutierrez*

Resumo: Este artigo aborda de maneira panorâmica os vários aspectos da relação de Brecht com o cinema, de forma a apresentar, ao leitor da língua portuguesa, um debate já realizado em alemão. Com isto, pretende-se recuperar o pensamento crítico e as propostas práticas de Brecht relativos a este meio, e também reivindicar sua atualidade e seu lugar na história do cinema.

Palavras-chave: Brecht, cinema, história, estética, política.

Brecht: teoría y práctica crítica de los medios

Resumen: Este artículo aborda de manera panorámica los diversos aspectos de la relación de Brecht con el cine, con vistas a presentar, al lector de lenguas latinas, un debate ya realizado en alemán. Con esto, se pretende recuperar el pensamiento crítico y las propuestas prácticas de Brecht relativas a este medio, y también reivindicar su actualidad y su lugar en la historia del cine.

Palabras clave: Brecht, cine, historia, estética, política.

Brecht: theory and critical practice of the media

Abstract: This paper presents a panorama of Brecht's relationship with cinema in order to offer the reader an insight into the German debate about these ideas, to recover Brecht's critical thinking and practical proposals regarding this media, and to reclaim Brecht's relevance and place in the history of cinema.

Key words: Brecht, cinema, history, aesthetics, politics.

Fecha de recepción: 25/06/2018

Fecha de aceptación: 10/09/2019

Introdução

Este texto¹ não pretende oferecer uma análise original do assunto, mas trazer ao leitor de português um debate que foi realizado em grande parte em alemão e, em menor medida, em inglês e francês. Corresponde a uma primeira aproximação ao tema, baseada principalmente nos estudos fundamentais de Wolfgang Gersch (1975) e Dieter Wöhrle (1988). Gersch relata em ordem cronológica as várias experiências e aproximações de Brecht com/ao cinema, oferecendo uma espécie de compêndio sobre o assunto. Wöhrle acredita que seja possível vislumbrar a reflexão de Brecht sobre os meios muito mais em sua obra prática do que em seus textos teóricos, compreendendo-a como uma reflexão sobre os próprios meios para os quais/com que foi criada.

Aqui o objetivo é a apresentação dos principais aspectos da relação de Brecht com o cinema, cada um dos quais poderia ser aprofundado num estudo específico. Tal relação compreende a influência que o cinema teve sobre o desenvolvimento do pensamento teatral de Brecht, suas experiências diretas no meio, que englobam a escrita de argumentos e roteiros, a participação na elaboração de filmes, e a reflexão sobre cinema desenvolvida em trabalhos práticos e teóricos. Suas ideias sobre o cinema (e também outros meios, como o rádio) não conformam uma teoria organizada como aquela que elaborou para o teatro (mesmo esta foi sempre trabalho em processo e em diálogo com a prática). Em suas opiniões sobre o cinema há diversas mudanças de ponto de vista. No entanto, Brecht legou-nos uma série de questionamentos, ideias, experimentos e propostas muito produtivos para se pensar e realizar o cinema. Neste sentido, é preciso, uma vez mais, reivindicar o lugar de Brecht na história do cinema.

¹ Este artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP (processo BEPE nº 2017/08197-9). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP. Agradeço à amiga Gaby Sohl pela ajuda com dúvidas de alemão. A tradução das citações foi realizada pela autora. Os títulos de obras foram mantidos na língua original nos casos em que não se tenha encontrado versão em português.

A reflexão sobre o meio é um princípio construtivo e constitutivo da obra de Brecht, que fez com que a apresentação de novas formas literárias e de espetáculo fosse sempre acompanhada da desconstrução crítica das velhas, o que implica a tematização e o jogo com as formas de percepção e as expectativas do público, como é o caso de *A ópera dos três vinténs*. Vários de seus trabalhos foram propostos como experimentos orientados à utilização pelas “instituições”. Exemplo disto é a peça radiofônica *O voo sobre o oceano*, que continha em si propostas para a transformação do rádio e a proposição de uma nova funcionalidade para o meio para/no qual foi realizada (Wöhrle, 1988).

Responsabilizar Brecht por não ter conseguido realizar a maior parte dos filmes que planejou carece de fundamento, segundo opinião em que coincidem Gersch e Wöhrle. A obra de Brecht surge a partir de um processo de aprendizado com os diferentes meios. Pode-se assim falar de um “fracasso produtivo” na relação de Brecht com o cinema, que gerou ideias para sua criação artística em geral. De que não houve, por parte de Brecht, uma falta de domínio do meio são prova os roteiros por ele propostos, sempre elaborados em diálogo com a linguagem cinematográfica corrente. O que houve foi, isto sim, dificuldade de concretizar, num dos meios mais subordinados às leis do mercado, uma obra de crítica social com ambição de esclarecimento. Como afirma Gersch, a discrepância entre as reivindicações de Brecht para os meios e sua realidade prática é um convite produtivo para se pensar suas possibilidades.

Projetos para o cinema

Apesar das inúmeras tentativas, poucas foram as experiências levadas a cabo por Brecht no cinema. Entre elas deve-se contar o curta-metragem *Os mistérios de uma barbearia* (*Mysterien eines Frisiersalons*, Bertolt Brecht, Erich Engel e Karl Valentin, 1923), o filme *Kuhle Wampe* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt*, Slatan Dudow, 1932), e a escrita do argumento e de boa parte

do roteiro de *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die*, Fritz Lang, 1943). Entre as propostas que não renderam obras audiovisuais, pode-se lembrar os inúmeros argumentos elaborados em sua juventude e durante o exílio, além de uma série de debates em torno de uma versão cinematográfica de sua peça *Mãe Coragem e seus filhos*, já durante o período do Berliner Ensemble na Alemanha Oriental.

Com relação às propostas de filmes que por meio de argumentos e roteiros o jovem Brecht desenvolveu, pode-se dizer que consistem sempre de ideias a partir das quais se pode visualizar uma virtual obra cinematográfica. Em boa parte delas, Brecht toma como referências gêneros e temas do mercado, como o policial e o filme de aventuras. Lúdico, propõe um jogo, uma brincadeira com o cinema vigente, com os clichês rapidamente estabelecidos na narrativa cinematográfica. Com *Drei im Turm*, o alvo de sua ironia é o cinema expressionista. Trata-se da adaptação de uma peça de Strindberg sobre um triângulo amoroso, que Brecht aproveita para lançar uma polêmica relativa ao expressionismo, e também sua crítica ao cinema melodramático. No texto, pode-se vislumbrar a proposição de uma interpretação gestual, de jogos visuais, além do recurso a formas narrativas tipicamente cinematográficas, como truques de montagem. Na economia do uso dos intertítulos, vê-se que estes são utilizados de maneira a oferecer um comentário sobre a ação. Em *Der Brillianten Fresser*, em que se apresenta um herói super forte, a brincadeira é com os clichês do filme de aventura exibidos em série nos anos 1920, e, em *Das Mysterium der Jamaika-Bar*, com as histórias de detetive. Brecht faz uso de diversos procedimentos no sentido de minar o efeito de realidade no cinema, e propõe um uso consciente e ostensivo dos padrões genéricos (Gersch, 1975).

Já nos projetos realizados em Hollywood, destacam-se as biografias de homens da ciência e propostas ligadas a acontecimentos políticos contemporâneos, como a luta de resistência antifascista. Em 1945, como

participante do *Council for a Democratic Germany*, Brecht planejou a realização de filmes voltados para os alemães prisioneiros de guerra nos EUA, por cuja conscientização demonstrou preocupação. O que se nota, portanto, nos projetos que Brecht esboçou nos EUA para o cinema, é que estes nunca refletiram uma busca por expressão individual, mas sim por intervir em questões políticas prementes, com pragmatismo em relação às possíveis brechas que poderiam ser aproveitadas, como por exemplo a tendência à produção antifascista de Hollywood. Em reação imediata aos acontecimentos políticos, Brecht leva em consideração o caráter massivo do cinema e se engaja em cada possibilidade de intervenção social vislumbrada (Gersch, 1975).

Entre os planos de Brecht em Hollywood encontram-se também ideias para adaptações cinematográficas de obras literárias, que poderiam despertar interesse da indústria cinematográfica. São adaptações de obras conhecidas, como *Macbeth*, “estranhadas” a partir de posições marxistas. Muitos destes projetos, entre os quais se observa uma grande variedade temática e de gêneros, foram deixados apenas como plano ou esboço. Embora textos para filmes não sejam obras acabadas, como assinala Gersch, isto não exclui a possibilidade da constatação de certas características recorrentes nas obras planejadas: o estudioso acentua a exemplaridade e a possibilidade de generalização das histórias. Gersch também chama atenção para as personagens individuais presentes nos projetos, que teriam desempenhado um papel no desenvolvimento da obra de Brecht, cujas peças escritas no exílio passaram a voltar-se cada vez mais à personagem individual. Alguns destes projetos foram publicados depois sob forma de contos em *Histórias de Almanaque*.

Na volta à Alemanha, após quinze anos de escrita “para a gaveta”, a intenção de Brecht era antes a de colocar seus projetos em prática do que a de formular novas propostas. Brecht demonstrou grande interesse pela DEFA, a nova

companhia estatal de cinema, elaborando sugestões para seu desenvolvimento. O episódio mais significativo relacionado ao cinema no retorno à Alemanha foi, no entanto, a frustrada negociação para uma adaptação cinematográfica da peça *Mãe Coragem e seus filhos*. A encenação teatral havia sido um grande sucesso em 1949. A guerra fria fazia o texto recobrar sentido. Também estimulava Brecht sua autocrítica referida à insatisfação com certos aspectos da recepção da peça. Pois a personagem não aprende o amargo e fatal ensinamento da experiência. A peça revela a guerra como continuação dos negócios por outros meios, mas os grandes negócios da guerra não são feitos por “gente pequena”. A reação do público à encenação teatral era mais de compaixão pelos sofrimentos de Courage, do que de crítica a seu comportamento, a seu propósito de tentar extrair da guerra benefícios próprios. Brecht propôs combinar a adaptação da peça com trechos documentais sobre aspectos do momento histórico. Houve diversas controvérsias com Staudte, que seria o diretor da obra cinematográfica, desde a elaboração do roteiro passando pela escalação do elenco e propostas para a fotografia. Brecht queria que a imagem do filme tivesse aparência de daguerreótipo. Além disso, o cenário não deveria funcionar como pano de fundo naturalista. De acordo com Brecht, na tela só deveria aparecer aquilo que atuasse, que tivesse função significativa. Um cenário atuante devia conferir “artisticidade” à atmosfera, Brecht se opunha a apresentar exteriores e paisagens que dessem ao visual do filme um caráter cotidiano que não correspondia à fábula e à estrutura da peça. Também não queria ver sua obra traduzida em um filme histórico monumental a cores. As propostas radicais de Brecht não foram aceitas e o filme acabou não sendo realizado. Naquele momento, na Alemanha Oriental, debatia-se o formalismo, o que trouxe descrédito à dramaturgia de Brecht, visto que boa parte da crítica estava informada pelas posições de Lukács (Gersch, 1975).

Ideias sobre o cinema

Em texto de 1920, *Das Theater als Sport*, afirmava Brecht:

O cinema é uma coisa para os pobres diabos, que querem satisfazer, de uma passada, sua fome por ação e romance, três suicídios por oitenta centavos, embrulhados em ensino sobre como comportar-se no salão, com acompanhamento de órgão e belas paisagens; o cinema, isto é uma instituição alimentar, um autômato, um asilo para os desabrigados espirituais —mas o teatro é para apreciadores mais requintados (Brecht *apud* Wöhrle, 1988: 190).²

Pois, no teatro, o interesse do espectador recai sobre o modo como a história é contada; já no cinema o espectador não iria além do acompanhamento da fábula, e por isso estaria destinado principalmente aos tolos. E, em 1929, em resposta a uma entrevista, questionado sobre se teria interesse em escrever para o cinema, Brecht afirmou que a indústria cinematográfica era muito burra, e teria de ir à falência primeiro (Wöhrle, 1988).

Outra tendência em algumas das aproximações iniciais de Brecht ao cinema é a valorização do caráter documental da imagem cinematográfica. Por exemplo, em texto dedicado a Chaplin, desqualificava a dramaturgia do cinema mas fazia um elogio à sua possibilidade de “reunião de documentos” e “reprodução da vida”.³ Brecht inclusive chamou seu teatro, inicialmente, de “épico” e “documental”. Depois tal noção se torna mais dialética, Brecht passa a falar em “valor de documento” e descarta a mera apresentação de material documental. Em *O processo dos três vinténs*, Brecht apresenta a relação entre ser e aparência de uma nova maneira; cita-se com frequência o trecho em que

² Das Kino ist was für die armen Teufel, die ihren Hunger nach Handlung und Romantik stillen wollen, rasch im Vorbeigehn, drei Selbstmorde für achtzig Pfenige, eingewickelt in Lehren wie man sich im Salon benimmt, dazu Harmoniun und schöne Landschaften, das Kino, das ist eine Speiseanstalt, ein Automat, ein Asyl für geistige Obdachlose —aber das Theater ist für die feineren Geniesser.

³ Trata-se de *Weniger Sicherheit!*, de 1926.

afirma que uma fotografia da fábrica Krupp nada diz a respeito das relações sociais que uma indústria pressupõe. Trata-se já de um olhar mais complexo, em que a prioridade é a “funcionalização” da reprodução da realidade, e não qualquer reprodução em si, na busca por um novo conceito de arte que possa desencadear um processo de pensamento coletivo (Gersch, 1975).

Em meados dos anos 1930, Brecht se refere ao cinema sonoro como “florescente ramo da indústria de narcóticos”. Podemos reconhecer aqui a rejeição ao cinema por parte da inteligência alemã que, anos antes, recusava o “comercialismo” do cinema, mas a visão de Brecht é mais complexa: ele observa seu caráter alienante, que engendra, através da oferta de experiências vicárias, o que mais tarde seria chamado de “dessublimação repressiva” (Marcuse, 1967). Apesar disso, salienta a potencialidade revolucionária contida no novo meio. Já nos anos 1940, nos diários de trabalho escritos no exílio, Brecht deixou uma série de notas sobre o cinema, tanto com reflexões sobre suas experiências malogradas no meio, como com ideias mais gerais sobre a arte cinematográfica, como em trecho de 1942, em que tece comparações entre o teatro e o cinema, afirmando que no teatro o público regula a apresentação, o que não acontece no cinema, em que se apresenta um resultado e não um processo, e o olhar do espectador é dirigido de acordo com um único ponto de vista.

Em texto elaborado a pedido de Adorno e Eisler nos anos 1940 para um livro sobre música e cinema, Brecht propõe a separação dos elementos que compõem o filme, repercutindo, talvez, as ideias que Eisenstein e outros cineastas soviéticos expuseram no famoso manifesto sobre o cinema sonoro. Pode-se isto supor, já que, com base nos relatos da companheira de trabalho de Brecht, Elisabeth Hauptmann, Gersch comenta a forte impressão que Eisenstein e o cinema soviético de maneira geral haviam exercido sobre o dramaturgo. Sabe-se que Brecht era um cinéfilo desde sua juventude em Augsburg e que, durante o exílio nos EUA, ia com frequência ao cinema. Na

juventude, nutria especial admiração por Chaplin, sobre cuja obra produziu alguns textos. Outras referências importantes para Brecht teriam sido a comédia *slapstick* e os filmes de gângsters.

Muito antes disto, o conto *Die Bestie*, de 1928, já representava uma primeira tentativa de tematizar questões de estética cinematográfica, e propunha uma discussão teórica sobre cinema realizada por meio da prática literária. O foco da reflexão é a arte da interpretação, o problema da representação naturalista e fisionômica dominante no cinema, no que Wöhrle vê um ataque às ideias de Balázs. Wöhrle encontra também, no conto, uma crítica direta ao filme *The last command* (Josef von Sternberg, 1928), e sugere ainda, como possível estímulo para sua criação, uma notícia de jornal sobre um militar russo que fizera seu próprio papel no cinema. O conto trata da realização de um filme sobre os *pogroms* na Rússia, em que há uma cena em que um comandante facínora manda matar dois judeus. Há uma estrela fazendo o papel, mas um homem parecido com a figura histórica real se oferece para interpretá-lo. Como representar a bestialidade no cinema? Será uma questão de aparência física?

Uma mesma cena é encenada de diferentes maneiras e por diferentes intérpretes. Assim, no ato de leitura a encenação cinematográfica é compreendida, e a arte é mostrada como trabalho. Ao escalar um ator em função de sua fisionomia, de sua semelhança física com o personagem representado, o cinema leva ao extremo o naturalismo. Mas o efeito é mais importante do que a identidade e a verdade da representação, e as impressões artisticamente produzidas no espectador se sobrepõem à preocupação com a unidade entre representado e representação. A brutalidade mostrada como algo extraordinário, porém, oblitera aquela que é comum e burocrática. Trata-se de um exemplo da velha concepção da arte perpetuando-se em um novo meio e, na velha forma de arte que é o conto, da apresentação de uma nova compreensão da arte. O conto se constitui assim em uma obra estética de crítica cinematográfica (Wöhrle, 1988).

O papel do cinema no surgimento do teatro épico

O surgimento e desenvolvimento do cinema desempenhou seguramente um papel na criação do teatro épico por Brecht. Pode-se dizer que o sucesso do cinema, ao representar uma nova concorrência, foi para o teatro um “impulso perturbador”, que lhe lança um desafio, correlato ao efeito exercido pela fotografia sobre a pintura. A fotografia libera a pintura da função mimética, podendo esta voltar-se para o material —a cor, o traço, as formas, etc. Da mesma maneira, o cinema libera o teatro para voltar a seu elemento original, o pódio, aspecto sobre o qual Walter Benjamin chamou atenção ao analisar o teatro de Brecht. Trata-se, segundo Gersch, de um retorno ao teatro, em que o ator volta a estar no centro, a cena retoma o caráter de citação de algo já passado e o espectador é novamente interpelado. Há uma busca pela originalidade e pela especificidade do teatro, um retorno a tradições teatrais mais remotas, podendo-se mesmo falar em uma “reteatralização” do teatro. Como resposta à possibilidade ilusionista do cinema, Brecht recupera um teatro sem ilusionismo, que possa ser um novo teatro para um novo público, proletário. O debate de Brecht com o cinema representa também um debate com o teatro burguês, alguns de cujos efeitos o cinema exacerbou. Neste sentido é que, recusando a reprodução da superfície do real, Brecht encontra a parábola. Sucintas em sua capacidade de abstração, as parábolas oferecem um reflexo superior da realidade. As peças-parábola são expressão do caráter de modelo do teatro épico, que retoma a função do narrador tradicional, a extrair da fábula uma lição (Gersch, 1975).

A reação de Brecht ao cinema estaria, de acordo com Gersch, influenciada pelo próprio cinema. Além de ter encontrado fontes no circo e no teatro popular de Karl Valentin, outra referência de arte popular teria sido o cinema silencioso dos primórdios. Aí se teria apresentado, para Brecht, o foco nas ações exteriores, uma forma de observação orientada ao acontecimento, a tipicização das personagens, o recurso a histórias simples que Brecht admirava em

Chaplin, e a interpretação gestual, em que cada gesto se torna “citável”. Além disso, há a técnica da montagem. Ainda que esta seja anterior ao cinema e não dele exclusiva, o fato é que este a coloca em evidência. E, de acordo com Walter Benjamin, o princípio fundamental do teatro épico é a interrupção, que seria obtida pela montagem em descontinuidade. Trata-se de um meio próprio dos novos tempos: contra a subjetividade idealista do romance burguês, a materialidade objetiva do cinema contribuiria para a superação do eu e da transcendência (Gersch, 1975).

Outro aspecto da relação de Brecht com o cinema é o uso do filme no teatro. Em 1926 Brecht escreve sobre o uso do filme por Piscator. Segundo Gersch, a contraposição entre cenas teatrais e sequências filmicas vista no teatro de Piscator pode ter gerado um dos princípios da dramaturgia de Brecht, pois, já que as personagens não precisavam mais fornecer informações objetivas a respeito de si ou do enredo, podiam manifestar-se livremente. Com isto, cada elemento a compor a peça teatral (cenário, música, interpretação, texto, etc) já não precisaria reiterar o outro, mas poderia lhe servir como contraponto. De forma que o princípio épico do comentário foi experimentado por Piscator justamente por meio do filme. Em texto elaborado durante o exílio sobre o uso do filme no teatro épico, Brecht afirma que o filme poderia servir para estabelecer um confronto com a realidade nua, para confirmar ou refutar, lembrar ou profetizar as ações dramáticas, funcionando como coro visual. Neste texto, Brecht estabelece algumas considerações teóricas sobre o cinema, compreendendo-o como uma arte gráfica, uma sequência de quadros estáticos cujo efeito é obtido pela interrupção entre os mesmos. Os quadros devem ser compostos como uma tela que possa ser vista em conjunto.

Em *A compra do latão*, obra inacabada de dramaturgia teórica da maturidade de Brecht, afirma-se que o teatro épico não deve pouco ao cinema. Este, com seu efeito imediato, com sua capacidade ilusionista, suas alterações de perspectiva, e a nova proporção espaço/tempo que põe em prática, coloca o

velho teatro em crise. Em *A compra do latão*, afirma-se que, do cinema, o novo teatro tomou a própria “epicidade”, a valorização do gesto como meio de expressão, a montagem, e o uso do filme em si como material documental incorporado à peça.

Die Beule

“Complexo dos três vinténs” é como Wöhrle denomina o sistema de obras derivadas de *A ópera dos três vinténs*, em que se incluem *O romance dos três vinténs*, o ensaio *O processo dos três vinténs* e o roteiro *Die Beule*. Wöhrle não vê o romance e o roteiro como adaptações da ópera, mas como obras autônomas, pois justamente analisa como Brecht foi alterando o conteúdo de cada obra para manter, em cada diferente meio, o que era primordial no projeto inicial: fazer do espetáculo uma discussão e desconstrução do próprio meio. Para que o sentido original da ópera fosse levado aos outros meios—segundo Brecht, teatro épico, cinema policial, “experimento sociológico”, e romance realista— não era suficiente adaptar o enredo da ópera ao outro meio, era necessário levar a crítica prática ou a práxis crítica a cada meio. Assim, no caso de *Die Beule*, Brecht se apropria dos gêneros cinematográficos policial e romântico para demoli-los a partir de dentro, sempre jogando com as expectativas do público.

Em *A ópera dos três vinténs*, com o negócio de Peachum, que consiste na exploração da mendicância, introduz-se o tema da representação da miséria como mercadoria capitalista organizada. Pois Peachum vive de uma representação teatral na realidade. A representação aí se apresenta como meio para uma finalidade de lucro, em que a compaixão desempenha uma função essencial. Neste negócio são mais importantes os métodos artísticos do que a biografia real de cada pedinte. O que corresponde à velha forma de teatro, que vive de gerar compaixão e da moral do espectador. Por oposição, Brecht apresenta o teatro épico. Assim, *A ópera dos três vinténs* vale como

paradigma de sua obra, deste teatro que apresenta uma nova forma ao mesmo tempo em que desnuda e desconstrói a velha forma de representação. Aí, a vontade do público é tematizada mas permanece insatisfeita. Brecht desmascara as concepções burguesas não só no conteúdo mas também na maneira como são representadas (Wöhrle, 1988). Wöhrle faz menção a Canetti, para quem a obra opera uma verdadeira análise do receptor.

Com o sucesso de *A ópera dos três vinténs*, logo surge uma proposta de sua adaptação para o cinema. O filme de Pabst não corresponde de forma alguma ao proposto por Brecht. Não tendo sido aceito o roteiro *Die Beule* pela empresa que comprara os direitos para filmagem de *A ópera dos três vinténs*, Brecht o publica no terceiro volume dos *Versuche*, junto com *O processo dos três vinténs*, em 1931, mesmo ano de estreia do filme de Pabst, tornando possível a comparação imaginária entre o virtual filme de Brecht e a obra realizada por Pabst (Wöhrle, 1988). Analogamente à discussão da dramaturgia da compaixão do teatro “clássico” na ópera, em *Die Beule* são colocados em xeque motivos dos gêneros cinematográficos clássicos citados —Wöhrle afirma, porém, que com maior simpatia, dada a paixão de Brecht pelo gênero policial.

Em *Die Beule* há o recurso ao suspense, mas não no mesmo sentido do “comércio internacional de narcóticos”. Pois a produção do suspense é contrabalançada por sua desconstrução, realizada principalmente através dos intertítulos - contra cujo fim no cinema sonoro Brecht havia se pronunciado. O roteiro recorre a motivos conhecidos do gênero policial, como a traição entre comparsas, a concorrência entre bandos criminosos e a fuga. Há sequências de montagem paralela, *gags* e, como não poderia faltar, uma sequência de perseguição. Mas a perseguição não desemboca no desenlace, e consiste em um carro cheio de policiais, e outro ocupado por prostitutas. Na história, “amor” e negócios se complementam. O roteiro inverte a clássica conclusão do gênero policial, em que os bandidos devem ser punidos. Aqui, a luta entre os dois

bandos termina sem vencidos ou vencedores, e estes, na demanda por uma vítima, se unem à polícia contra a miséria social (Wöhrle, 1988).

Como em outros roteiros de Brecht, detecta-se em *Die Beule* a presença de procedimentos típicos do cinema, como uso do plano ponto de vista, a contraposição entre plano e contraplano, e a sequência de perseguição. Com o recurso a motivos do gênero policial, Brecht capta as expectativas do público para irritá-lo com sua versão, com o que promove uma discussão do meio. Trata-se não de uma reprodução fotográfica, mas da composição de certa imagem da realidade. No gênero policial, após os crimes o *status ante quem* costuma ser retomado. Daí a função estabilizadora da ordem deste gênero. Em *Die Beule*, isto é questionado, não tomado como natural. De acordo com Brecht, para uma versão cinematográfica da ópera o que importava, menos do que o enredo, era a tendência social da obra, seu atentado à ideologia burguesa. Dessa maneira, sempre de acordo com Wöhrle, Brecht encena a destruição da ideologia na forma fílmica, através de um discurso sobre o meio realizado diante dos espectadores. Brecht torna assim produtivo o primado do meio de produção sobre o fornecedor.

Em *Die Beule* a tendência política é acentuada, de maneira a corrigir a ópera. Com a crise na Alemanha, *A ópera dos três vinténs* já não era suficientemente radical, e, para a preservação da função social da obra em um novo aparato, era preciso transformá-la. No roteiro, exibem-se os oprimidos agindo de acordo com concepções burguesas, em função da manipulação dos meios. Na sequência do complexo Old Oakstrasse, deveria haver uma virada em direção ao documental dentro da forma narrativa fictícia-satírica. O filme seria assim estilisticamente heterogêneo. Tratar-se-ia de uma obra entre lúdica e agressiva com relação aos gêneros de que se apropria, pois Brecht revela conhecimento do gênero, divertimento no seu uso e falta de respeito para com suas regras e modos (Wöhrle, 1988).

O processo dos três vinténs

O *processo dos três vinténs* seria, ainda segundo Wöhrle, o elo entre as três obras do “complexo”. Quando da redação do estudo de Gersch (1973), o pesquisador afirma que este texto, chave para importantes conceitos de Brecht, ainda desempenhava um papel discreto nos estudos brechtianos, e havia sido muito pouco lido ou quase ignorado pela teoria do cinema. De acordo com Wöhrle, por outro lado, o texto foi usado como mina de citações e súpula das opiniões de Brecht sobre o cinema por muitos intérpretes, que desconsideraram a reflexão sobre os meios realizada pelo dramaturgo em sua obra prática. De toda forma, trata-se de um texto incontornável para entender a relação de Brecht com o cinema, e de um ensaio que deveria figurar entre os clássicos da teoria do cinema.

A história é conhecida. Ao fazer o contrato para adaptação de *A ópera dos três vinténs*, Brecht havia incluído uma cláusula em que buscava garantir que a versão final do roteiro passasse pelo seu crivo. Como esta cláusula não foi respeitada, Brecht entrou com um processo na justiça. A partir disto, publicou o texto que considerava uma “experiência sociológica”, envolvendo a justiça e a imprensa. O objetivo de Brecht é provar que, embora na teoria a justiça devesse defender o direito à propriedade intelectual, na prática não o faz, porque o capital fala mais alto do que o idealismo da lei. A ironia da situação é que Brecht vai aos tribunais para defender um direito com o qual ele mesmo não concorda, apenas para provar a discrepância entre a ideologia burguesa e a realidade do capital.

O texto também pode ser visto como resposta de Brecht aos debates que a *intelligentsia* alemã entabulava então a respeito do cinema. Em um primeiro momento, o cinema era um espetáculo de diversão da classe operária e só mais tarde foi institucionalizado em salas “chiques” para as camadas médias da sociedade. Este processo se baseou também em um desenvolvimento estético

do meio, que foi deixando de lado o “cinema de atrações” em favor da ficcionalização, de obras de maior duração, e do recurso a obras já consagradas na literatura e no teatro. De acordo com Heller (1985), ao primeiro momento proletário do cinema os intelectuais reagiram com uma atitude ambivalente de recusa e fascínio. Sua relação com o cinema estava atravessada por uma crise do papel dos intelectuais na sociedade. Numa postura paternalista, alguns deles viam no cinema uma possibilidade de superação de seu isolamento, um meio de comunicação com as “massas”. Assim, o texto de Brecht se constitui em uma intervenção nos debates da época a respeito do cinema e uma provocação aos intelectuais cujas posições se baseavam numa oposição idealista entre espírito e matéria, arte e mercado. Brecht se posicionava contra aqueles que pretendiam superar o “comercialismo” do cinema com o “cinema de arte” e também contra a crença ingênua no caráter mimético/documental do cinema e da fotografia. Brecht se diferencia dos pensadores de cinema da época, que se concentravam na “essência” do cinema e na busca de uma estética da linguagem cinematográfica, ao colocar o foco na materialidade da produção e em suas consequências para a arte em geral (Gersch, 1975).

O filme de Pabst é irrelevante para a reflexão de Brecht sobre os meios. Pois a questão não é o filme em si, mas certas tendências da ideologia burguesa. Trata-se de um flagelo à autonomia da arte, conceito tornado insustentável na era dos meios de comunicação de massa, em que o autor se torna um produtor mais e, nesse sentido, passa para o lado do proletariado, por já não ter nada além de sua força de trabalho para colocar no processo de produção. Brecht é dos primeiros a reconhecer a arte como instituição burguesa, e a transformação do cinema, de aparato de captação e exibição, em espaço institucional. Outra ideia importante esboçada por Brecht neste texto é a de uma técnica reacionária, a maquiagem de um conteúdo ultrapassado, a mascarar a veiculação de velhos padrões de significado e sua falta de consonância com a nova realidade. Brecht propõe que se aproveite a descontinuidade do cinema.

E detecta ainda a alteração da percepção do público trazida pelo novo meio, o que afeta a todas as artes - lembre-se a muito citada frase do autor em que afirma que o espectador de cinema passa a ler romances de maneira diferente.

O “experimento sociológico” de Brecht trata, de acordo com Bürguer (1978), do lugar da arte na sociedade capitalista tardia. Brecht contrapõe o conceito invulnerável de arte alimentado pelo “humano” ao interesse de uso do capital. A autonomia da arte a nada corresponde na prática. Provocado por Brecht, o tribunal assume a tarefa de revelar a nulidade do conceito. Conforme Bürguer, Brecht toma o conceito de autonomia não como ideologia no sentido definido por Marx, como unidade contraditória de verdade e inverdade, mas como mera ilusão. De toda forma, Bürguer valoriza a contribuição de Brecht em revelar a autonomia como conceito institucionalizado, e a arte como mercadoria. Brecht observa, a partir do cinema, o caráter de mercadoria de toda arte sem exceção. Para Brecht, trata-se de um processo progressista por destruir o conceito de arte autônoma, com o que o modo de produção capitalista destrói a própria ideologia burguesa. Trata-se de um pré-requisito para o surgimento de uma nova arte, que não seja mais mero meio de desfrute, mas uma “disciplina pedagógica”. Segundo Bürguer, Brecht dá conta da institucionalização do conceito de arte, visto como obstáculo para a necessária transformação de sua função social: Brecht clamava pela necessária superação da arte “irradiante”.

Kuhle Wampe

Kuhle Wampe é tido como uma das poucas experiências “felices” de Brecht no cinema, em que ele não se dissociou do projeto durante seu processo de produção. O filme está dividido em quatro partes: a primeira delas, um “desempregado a menos”, mostra o suicídio de um desempregado. Por meio dos recursos da montagem, dos gestos e da interpretação distanciada dos atores, Brecht logra uma desindividualização do desempregado, que passa a representar toda uma classe. A segunda parte mostra a mudança da família

para um acampamento de trabalhadores sem teto, após o despejo do apartamento onde moravam. A jovem se enfrenta com o problema de uma gravidez não planejada, e a decisão entre o casamento ou o aborto. Na terceira parte, aponta-se uma possível superação, não individual mas coletiva, representada por um festival esportivo e artístico de trabalhadores. O filme não termina com esta sequência afirmativa, mas com uma discussão, no trem, a respeito da queima de estoques de café no Brasil em função da inflação e da crise capitalista de 1929. Nenhuma das personagens está no centro do filme, mas sim as condições e possibilidades de saída do proletariado, entre o desespero e a alienação ou a luta coletiva. O suicídio como resposta individual à situação miserável é motivado pela incapacidade de relacionar o problema ao todo social. O filme faz com que vejamos desemprego e falta de moradia como problemas de classe. A sequência do festival mostra o esporte como meio para a criação de formas organizativas da coletividade, e a canção da solidariedade fornece o *Grundgestus*. A discussão do trem pressupõe um espectador pensante, capaz de posicionar-se no debate, que o filme deixa em aberto (Gersch, 1975).

Lacônico, sem estrutura individualizante, *Kuhle Wampe* aponta para possibilidades de mudança revolucionária nos comportamentos e nas relações interpessoais. A reprodução da ideologia burguesa ou pequeno burguesa pelo proletariado pode ser observada, por exemplo, na cena do diálogo da família à mesa, em que as relações sociais são vistas como destino, e a ideologia burguesa é reproduzida em frases feitas como “quem arduamente trabalha, vai sempre adiante”.⁴ Uma vez mais os meios de comunicação de massa são tematizados, neste caso apresentados como forma de alienação. O rapaz entra no cinema para não pensar nos problemas. O velho vive de maneira vicária a vida de uma “celebridade”, enquanto a mulher faz contas para o orçamento doméstico e as imagens nos mostram o aumento dos preços dos alimentos. Nesta cena, a montagem por colisão, entre a leitura da notícia a respeito de

⁴ “Wer tüchtig ist, kommt immer vorwärts”.

Mata-Hari na banda sonora e as imagens dos preços no mercado, estimula um processo de pensamento. O filme se posiciona contra a indiferença política de certas camadas, algo em que tem seu papel a “indústria da consciencia” do capitalismo (Gersch, 1975).

Se relacionado aos outros filmes de crítica social realizados à mesma época, vê-se que *Kuhle Wampe* constituiu um caso à parte. Pois um filme como *Mutter Krausens fahrt ins Glück* (Phil Jutzi, 1929) apresentava uma denúncia social, mas através de um esquema formal naturalista/melodramático. Em *Kuhle Wampe*, não se trata de mostrar condições miseráveis: sua exibição se coloca como pré-condição para uma interpretação crítica e mobilizadora da situação. *Kuhle Wampe* o logra através de uma forma contrapontística, em que os elementos não trabalham de maneira reiterativa, mas separados, em conflito. Assim a música serve não para a ilustração impressionista do visível, mas tem função de comentário. A técnica épica de montagem contrapõe o dramático (enredo) ao reflexivo (canções, comentários, etc) (Gersch, 1975).

Em *Pequena contribuição ao tema do realismo*, Brecht afirma que o censor teria entendido o filme melhor do que os críticos mais benevolentes, pois apontou o problema da desindividualização do desempregado que se suicida. A forma tipicizante do filme, porém, não abdica da individualidade das personagens, que não são mera personificação de tendências políticas. Assim, por exemplo, são apresentadas as visões de Anni como expressão de uma espécie de psicologia social em que os conflitos internos da moça refletem uma condição social. O filme não está centrado em qualquer biografia individual, mas no comportamento das personagens inserido em um processo social maior. Na primeira parte há um desvio da luta de classes, e a classe se sacrifica contra seus próprios interesses. Na terceira parte se aponta uma saída na união do proletariado como forma de superação do isolamento do indivíduo. A saída se encontra não só na mobilização, mas também na reflexão (Gersch, 1975).

A experiência em Hollywood

Durante o exílio as inúmeras tentativas de Brecht de trabalhar no cinema estiveram relacionadas à busca por meios de subsistência. Uma das poucas experiências que lhe rendeu algum dinheiro foi sua participação na escrita do argumento e do roteiro do filme *Os carrascos também morrem*. O filme trata da história, verídica, de um atentado ao colaborador nazista no governo tcheco. Brecht pretendia retratar a resistência popular tcheca, mas o interesse de Hollywood, naturalmente, recaía sobre o lado sensacionalista da história. A obra realizada por Lang tornou-se predominantemente um filme de ação, com tendência a dar primazia à história individual. No entanto, é visível no filme a contraposição de diferentes concepções, e a “mão” de Brecht pode ser reconhecida em vários elementos, de acordo com a análise de Gersch: o filme é construído de forma épica, com três histórias entrelaçadas, o atentado, o envolvimento inicialmente involuntário da moça cujo pai é tomado como refém pela polícia, e aquele de toda a cidade.

Brecht pretendia conferir especial importância à representação da resistência coletiva, que termina por corrigir os erros cometidos pelo movimento de resistência clandestina. Analogamente, o terror devia ser mostrado como sistema, não como obra de um único carrasco. Na estruturação do enredo havia afinidade com o cinema policial, de gângster. No texto há elementos que rompem a superfície mimética, fazendo emergir um padrão literário. Exemplo evidente é a canção da liberdade, publicada depois por Brecht em uma compilação de poesias— Lang trocou algumas palavras da letra para que se tornassem mais “palatáveis” para Hollywood: “camaradas” por “irmãos”, “bandeira” por “tocha”. Há também a carta do pai ao filho, em que a luta antifascista é identificada à luta revolucionária, algo que um filme antifascista hollywoodiano não mostraria normalmente (Gersch, 1975).

A impressão que Brecht levou de Hollywood é amarga, e pode ser observada em comentários deixados em seus diários de trabalho e em seus poemas. Brecht afirmou, por exemplo, que:

A forma como na Broadway ou em Hollywood determinadas tensões e emoções são engendrados pode até ser artística, porém serve apenas para combater o terrível tédio que uma eterna repetição de inverdade e tolice gera no público. Para isto é utilizada esta técnica, desenvolvida para despertar interesse em coisas e ideias que não são do interesse do público (Brecht *apud* Gersch, 1975: 196/7).⁵

E asseverou ainda que o cinema de Hollywood era calculado para que o ator não atuasse e o espectador não pudesse pensar, e que as pessoas que trabalhavam em Hollywood eram os mais bem pagos escravos da nação. Nas *Hollywood Elegien*, descreveu a cidade como uma cloaca, mas nada mais contundente que o poema *Hollywood*: “A cada manhã, para ganhar meu pão/vou ao mercado onde mentiras são compradas/cheio de esperança/tomo lugar entre os vendedores” (Brecht *apud* Gersch, 1975: 178).⁶

Kriegsfibel

Brecht sempre manifestou interesse pela fotografia. Em *Kriegsfibel*, publicado em 1955, combina imagens da segunda guerra mundial compiladas da imprensa internacional a poemas em forma de epigrama, que chamou de fotoepigramas. De acordo com Ruth Berlau, no prólogo da primeira edição, o livro devia ensinar a arte de ler imagens. Para a compreensão de *Kriegsfibel*, Wöhrle lembra algumas citações de Brecht: “A contemplação da arte só pode

⁵ “Die Art und Weise, wie am Broadway oder in Hollywood gewisse Spannungen und Emotionen erzeugt werden, mag Kunstvoll sein, jedoch dient sie nur dazu, die entsetzliche Langeweile zu bekämpfen, welche eine ewige Wiederholung der Unwahrheit und Dummheit in jedem Publikum erzeugt. Diese ‘Technik’ wird dazu verwendet und ist dazu entwickelt, an Dingen und Ideen Interesse zu erwecken, die nicht im Interesse des Publikums sind”.

⁶ “Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen/Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden/Hoffnungsvoll/Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer”.

ser realmente desfrutada se houver uma arte da contemplação” (Brecht *apud* Wöhrle, 1988: 162); e: “A fotografia se tornou nas mãos da burguesia uma terrível arma *contra* a verdade” (Brecht *apud* Wöhrle, 1988: 165).⁷ Tendo se tornado a fotografia uma arma de manipulação contra a verdade e destacando-se a necessidade de uma “arte da contemplação”, quer dizer, de um conhecimento necessário à fruição da obra de arte, daí a justificativa do *Kriegsfibel* de Brecht, a ensinar, por meio da poesia, a leitura e o desvendamento de imagens cotidianamente veiculadas pela imprensa. Há uma oposição entre a leitura da imagem e o analfabetismo diante dela. O livro rasga o caráter natural ou compreensível por si mesmo da representação e expõe sua finalidade, seu caráter ideológico, o que implica na destruição de determinada maneira de percepção. Ao romper a superfície das fotos, ensina a decifrá-las, perceber sua carência visível. A realidade não é alcançada pela imediata reprodução da empiria, mas pela crítica da consciência existente (Wöhrle, 1988). Wöhrle lembra Walter Benjamin que, em sua *Pequena história da fotografia*, afirmara que, informados por fotografias, os analfabetos do futuro seriam aqueles que não soubessem ler imagens.

Voltar a Brecht, sempre

É possível que alguém ainda se questione por que retomar Brecht hoje. Roberto Schwarz (1999) coloca a questão, ao perguntar sobre a atualidade de Brecht, cuja especialidade era desmascarar a ideologia burguesa, quando o capitalismo da era neoliberal já não esconde suas artimanhas sob a máscara de conceitos idealistas, mas assume que tudo é devido à obediência às leis do mercado. As ideologias, porém, se renovam e, num momento em que o capitalismo depende cada vez menos da exploração do trabalho e mais da exploração do tempo livre das pessoas, e em que se multiplicam os meios pelos quais grandes camadas da população se consomem por uma indústria

⁷ “Die Betrachtung der Kunst kann nur dann zu wirklichen Genuss führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt”. E: “Die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe *gegen* die Wahrheit geworden”.

cultural onipresente, voltar a Brecht segue sendo, cada vez mais, necessário. Num momento em que todos alimentam a máquina com seus vídeos, textos e fotografias, faz-se premente o apelo de Walter Benjamin em seu livro de ensaios sobre e a partir de Brecht, no clássico texto *O autor como produtor*: só fornecer ao aparato para transformá-lo desde dentro, através de obras que possam revestir-se de um caráter de modelo que oriente outras produções, e que possam fazer dos espectadores, colaboradores. Num momento em que muitos não conseguem diferenciar uma notícia verdadeira de uma falsa, é preciso ainda voltar a Brecht, que nos ensina a importância da alfabetização para a leitura das imagens, do “ver complexo” (Wöhrle, 1988). As ideias de Brecht sobre o rádio, sobre a inadequação dos velhos conteúdos ao novo meio, são estimulantes para se pensar a Internet. Num momento de crise e recrudescimento do extremismo de direita em todo o mundo, é preciso voltar às ideias de Brecht sobre como representar o nazismo. Brecht não aceitava a concepção que isolava o fascismo da burguesia em geral, pensava que não se podia lutar contra Hitler mostrando-o como caso patológico, e que era preciso revelar o fascismo como expressão do capitalismo que, em situações de crise, abandona a “democracia” ou o “estado de direito”. Nas *Conversas de refugiados*, um personagem afirma que o passaporte vale mais do que o homem. Agora e ainda por muito tempo, ao que parece, será preciso reconhecer a atualidade do pensamento de Brecht.

Bibliografia

Benjamin, Walter (2017). *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo.

Brecht, Bertolt (1973). *El compromiso en literatura y arte*. Tradução de Joan Fontcuberta. Barcelona: Ediciones Península.

____ (2005). *O processo do filme A ópera dos três vinténs*. Tradução de João Barrento. Porto: Campo das Letras.

- ___ (1997). "Die Bestie" em W. Hercht, J. Knopf, W. Mittenzwei e K-D. Müller (orgs). *Bertolt Brecht – Prosa 4*. Berlin/Weimar/Frankfurt: Aufbau-Verlag/Suhrkamp, pp. 294-299.
- ___ (2017). *Conversas de refugiados*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34.
- Bürger, Peter (1978). "Kunstsoziologische Aspekte der Brecht-Benjamin-Adorno Debatte der 30er Jahre" em Peter Bürger (org). *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 11-20.
- Costa, Iná C. (2014). "Brecht na segunda guerra mundial: teatro e cinema" em Adalberto L. Vicente e Renata S. Junqueira (orgs). *Teatro, cinema e literatura – confluências*. São Paulo: Cultura Acadêmica, pp. 19-32.
- ___, Marcos Soares e Maria Sílvia Betti (2001). *Visões de Brecht – depoimentos para a coleção de DVDs Brecht no cinema*. São Paulo: Versátil.
- Gersch, Wolfgang (1975). *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. Berlin: Henschel.
- ___ e Werner Hecht (orgs) (1969). *Kuhle Wampe – Protokoll des Films und Materialien*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Giles, Steve (1998). *Bertolt Brecht and Critical Theory – Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit*. Bern: Lang.
- Heller, Heinz-B (1985). *Literarische Intelligenz und Film*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Marcuse, Herbert (1967). *A ideologia da sociedade industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Mueller, Roswhita (1989). *Brecht and the Theory of Media*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Santana, Ilma E. A. (1993). *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: UNESP.
- Schwarz, Roberto (1999). "Os altos e baixos da atualidade de Brecht" em *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, pp. 113-148.
- Silberman, Marc (org) (2000). *Brecht on Film and Radio*. London: Methuen.

* Maria Alzguir Gutierrez é investigadora de pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Mestre e doutora pela mesma instituição. Neste momento desenvolve sua investigação no Ibero-Amerikanisches Institut de Berlim. E-mail: mariaalgutierrez@gmail.com