

**O teatro épico de Bertolt Brecht e suas interfaces com o cinema:  
Um olhar poético para o ator**

**LUIZ DAVI VIEIRA GONÇALVES**

Prof. MSC. Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT  
Universidade Estadual do Amazonas - UEA.

**RESUMO:** O presente artigo visa refletir a relação do teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht e o cinema. As fundamentações teóricas foram baseadas nos alfarrábios do Dziga Vertov, pelo texto Nós, Variação do Manifesto e os próprios escritos do Brecht. O trabalho foi desenvolvido com o objetivo de contribuir para o campo de interpretação do ator para teatro e cinema.

Palavra-chave: Teatro Épico – Cinema – Bertolt Brecht

**ABSTRACT:** This article aims to reflect the relationship of epic theater developed by Bertolt Brecht and film. The reasons were based on theories of Dziga Vertov pamphlets, text by We Change Manifesto and Brecht's own writings. The work was developed with the goal of contributing to the field of interpretation of actor for theater and cinema.

Keyword: Epic Theater - Cinema - Bertolt Brecht

Nos tempos atuais encontramos várias possibilidades de classificações para o fazer cinematográfico. Grupos, diretores e atores a cada dia reinventam e usam as ferramentas oferecidas, conduzindo o espectador para um mundo imaginário. Assim, por sua vez, através da arte podemos nos conhecer, conhecer onde vivemos e o que fazemos, talvez podemos viver infinitas experiências e emoções que nunca passaríamos por nossa consciência viver. Sendo que as artes podem se relacionar provocando tanto os artistas criadores como os espectadores que se interagem de infinitas formas.

## ASPECTOS DO MÉTODO ÉPICO DE INTERPRETAÇÃO

O teatrólogo alemão Bertolt Brecht inicia suas pesquisas acerca do teatro épico em meados dos anos 1920 na Alemanha, contudo, em 1932, com o advento do nazismo e a ascensão de Hitler ao poder, Brecht inicia sua peregrinação por vários países europeus em busca de exílio até se instalar nos Estados Unidos, onde permanece até o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), retornando posteriormente a recém instaurada República Federativa da Alemanha.

Nesta Alemanha de pós-guerra Brecht se dispõe novamente a fazer teatro em seu país de origem. Agora a grande dificuldade não era somente a reconstrução das casas, das indústrias e dos teatros, mas principalmente a recuperação da auto-estima e da identidade do povo alemão, sobretudo os artistas que assistiram impotentes à aniquilação de sua cultura pelo regime nazista.

O próprio Brecht relata este momento em um congresso cultural celebrado na Alemanha em Leipzig. Depoimento que está editado no livro: *Escritos Sobre Teatro* (1970, p. 47-49).

Quando, ao terminar a guerra hitlerista, nos depusemos a fazer novamente teatro, a dificuldade mais grave que encontramos foi que nem os artistas nem o público pareciam conhecer a proporção dos danos. No caso das fabricas destruídas e das casas sem teto, era evidente que necessitaria de uma força especial; mas referente ao teatro, um teatro destruído não podia refazer-se com um simples trabalho de alvenaria, ninguém parecia reivindicar e oferecer muito, mas o desejo de recomeçar o trabalho no ponto em que se havia interrompido, mesmo com grandes dificuldades da falta do pão e de bastidores, a decadência havia sido absoluta. (BRECHT, 1970, p. 47)

Diante deste quadro, como Brecht podia levantar a autoestima dos atores da época? Como poderia levar ao público a uma nova atitude crítica? Como poderia renovar a arte de representar, dando o direito ao público de reflexão? A reconstrução deste teatro, arruinado pela guerra nazista, não seria uma tarefa simples, era momento de surpreender as classes menos favorecidas como os trabalhadores operários e os desempregados.

O método épico ou método de distanciamento de interpretação implementado por Brecht, traz a condição necessária para que o palco não seja apenas uma atmosfera mágica que hipnotize e iniba o espectador, mas faça com que ele seja um ser atuante e reflexivo. E principalmente o atinja de uma forma clara e objetiva.

Brecht com o teatro épico não pretendia inflamar o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem arrebatá-la com uma representação feita com músculos contraídos, e pensamento fragmentado. Pois um dos objetivos do efeito de distanciamento (que será tratado em seguida) é de proporcionar uma melhor clareza dos fatos ao público, e para isso o ator deve estabelecer uma autêntica ligação com o espectador. Como Brecht coloca no livro *Estudos Sobre Teatro (1978)*:

Nós, que estamos empenhados em modificar a natureza humana como a mesma medida em que está modificando o resto da natureza, temos de descobrir meios de mostrar o homem por um prisma bem determinado, um prisma em que ele se revele suscetível de ser transformado por intervenção da sociedade (...) Se o ator não estabelecer uma autêntica ligação com o seu novo público, se não tiver um interesse apaixonado pelo progresso humano, essa nova orientação não poderá concretizar. (BRECHT, 1978, p.254)

Faz-se pertinente explicar que o método épico não é o efeito de distanciamento, nem o efeito de distanciamento é o método épico de teatro. O teatro épico é um conjunto de técnicas e teorias desenvolvidas por Brecht ao longo de sua vida teatral, incluindo o efeito de distanciamento, que é uma técnica desenvolvida ao longo de sua história para colocar o espectador atuante e pensante diante de um espetáculo teatral.

Portanto, o efeito de distanciamento foi usado e desenvolvido ao longo da vida de Brecht para proporcionar uma relação entre ator e espectador, clara e direta, não deixando que o público de um espetáculo, fossem passivos e desinteressados. E para fazer com que estas relações ator e espectador acontecessem de forma natural, Brecht propunha que o ator trouxesse com ele suas experiências empíricas, para somar na construção da criação da personagem, dando naturalidade. (BRECHT, 1963, p. 59)

Ao longo de suas práticas teatrais, Brecht usou e desenvolveu um método chamado de *Verfremdungseffekt* – (efeito V), o efeito de distanciamento, conhecido também como estranhamento. Tendo como objetivo proporcionar um esclarecimento dos fatos que estavam sendo encenados, colocando o espectador na posição não só de ouvinte, mas também de

crítico e atuante do que está acontecendo. Este atuante para Brecht é aquele que participa de uma forma pensante no espetáculo, e possa ter uma atitude em seu meio social, e não ser apenas mais um simples ouvinte ou observador da arte teatral.

Brecht faz a seguinte colocação sobre o distanciamento:

O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era de conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal efeito eram de natureza artística. (**BRECHT**, 1978, p. 103)

O ato de o ator mostrar claramente os seus gestos ao público é uma das condições importantes para produzir o efeito do distanciamento, fazendo com que a interpretação seja nítida e a ação seja clara, proporcionando ao público um entendimento racional do que ele – ator, está propondo, mostrando. No qual a quarta parede<sup>2</sup>, para o ator brechtiano pode deixar de existir e os atores voltam-se diretamente para o público. Proporcionando ao espectador uma atuação mais direta com os acontecimentos do palco, onde o gesto do ator possa fazer que sua interpretação seja clara.

Brecht faz a seguinte colocação sobre a quarta parede;

É condição necessária para produzir o efeito de distanciamento que, consiste em que o ator se empregue um gesto claro demonstrativo para mostrar o que tem que mostrar. Logicamente deve abandonar a idéia que existe uma quarta parede imaginária que separa ficticiamente o palco do público, e da qual provém à ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, sem a presença do público. É fundamental que ator encare diretamente o público (**BRECHT**, 1978, p. 104)

Segundo Brecht, o ator não precisa renunciar completamente desta noção da quarta parede, servir-se-á deste recurso na medida em que sua interpretação fosse clara e nítida, ao ponto de proporcionar ao espectador uma participação ativa e crítica das ações ali demonstradas.

A quebra da quarta parede seria mais uma ferramenta do método de distanciamento, para conseguir atingir o espectador de uma forma com que ele analise o espetáculo e não fique apenas assistindo, sem nenhuma atuação, nem pensante e nem crítico atuante. Pois como já disse, no capítulo anterior, as peças que Brecht se propunha a fazer sempre eram

ligadas ao contexto social e cultural do lugar em que estava trabalhando ou vivendo. Como por exemplo: *Tambores da Noite (1922)*, que mostra o drama de um soldado voltando da guerra, após ter passado muito tempo como prisioneiro. Brecht aproveita o momento de guerra vivido pelo povo e escreve algo que pudesse chegar ao espectador usando a realidade atual.

Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, faz a seguinte colocação sobre o método do distanciamento:

O distanciamento é um procedimento que permite descrever os processos representados como processos bizarros, “Os efeitos do distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. (...) Para Brecht o distanciamento não é apenas uma 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. (PAVIS, 1999, p.106)

Esta colocação de Pavis sobre o método de distanciamento é um dos conceitos que, mas se aproxima do pensamento de Bertolt Brecht e vem salientar a importância da atitude crítica do espectador. Também ilustra qual o objetivo de Brecht relacionando a conscientização política do espectador. A citação a seguir demonstra o objetivo em que Brecht colocava o método do distanciamento.

Segundo as palavras de Brecht,

O objetivo do distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gestos social” deve entendem-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que verificam entre homens de uma determinada época (BRECHT, 1978, p. 109).

Nesta citação, Brecht nos traz uma nova ferramenta do distanciamento: o “*gesto social*”. No qual ele coloca a importância da expressão das relações sociais, um exemplo que Brecht sempre usa: *o olhar do cão acossado pode tornar-se gesto social se, através dele, se mostrar como o homem isolado é empurrado para a condição de animal, por certas e determinadas manobras dos outros homens.* (Brecht, p.338).

Assim podemos perceber que o “gesto” é o ponto fundamental para melhor compreendermos o efeito de distanciamento, e dada a sua importância na obra brechtiana.

O ator e elementos como figurino, cenário e sonoplastia, tem a possibilidade de adotar para os acontecimentos da atualidade uma distância idêntica a que é adotada pelo historiador, ou seja, o ator e os elementos cênicos no teatro épico poderá nos distanciar dos acontecimentos e das personagens. Assim sendo, o ator utilizará desta ferramenta durante a própria representação e com objetivo de levar o espectador a um ato reflexivo, mostrando que o gesto ou o tema que está sendo encenado poderá sofrer mudanças na vida social.

No método épico de interpretação é importante que o ator não fique apenas preso e preocupado com a forma de distanciamento que irá usar, porque o distanciamento pode acontecer através de várias ferramentas cênicas, como por exemplo: cenário, figurino, sonoplastia e o próprio texto.

O encenador épico precisaria tanto desvendar os mecanismos do palco (maquinários e instrumentos utilizados) quanto evidenciar para o espectador os elementos de linguagem de que se vale ao conceber uma cena, de maneira que os signos criados a partir da utilização da luz, dos objetos cenográficos, do figurino, do texto etc., pudessem manifestar-se claramente, propondo um diálogo claro e objetivo com a plateia.

Além do que, segundo Brecht (1973, p.109), *cada elemento poderia ter independência sobre os demais elementos de significação, possuindo voz própria*. Desta forma, o espectador poderia se tornar íntimo dos aspectos constituintes da linguagem teatral, ampliando seu conhecimento e sua familiaridade com os mesmos.

Brecht, em seus escritos sobre teatro, sempre chama atenção do leitor para o esclarecimento da interpretação do ator épico diante do público, não deixando nenhuma dúvida ao espectador. Por isso fica clara a importância do distanciamento e a qualidade técnica que o ator brechtiano deveria buscar. E para que a interpretação do ator fique evidente para o espectador, ele alerta o ator para o cuidado com a sua dicção, onde ele próprio demonstra sua preocupação sobre este ponto, em um texto chamado *De uma carta a um ator*:

O ator tem de saber falar com clareza, por exemplo, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas, sobretudo, uma questão de sentido. Se não aprender a extrair simultaneamente o sentido das suas réplicas, irá articulá-las, apenas, de uma forma mecânica, prejudicando o sentido pela sua “bela dicção”, justamente. Mas há, ainda múltiplas diferenças e gradações de clareza. Às diferentes classes sociais corresponde um tipo diferente de clareza; um camponês pode falar com clareza, em comparação a outro camponês, mas a sua clareza é diferente da do engenheiro. O ator que aprende a dizer deverá,

pois, cuidar sempre de manter a sua linguagem flexível, maleável. Jamais deverá deixar de se preocupar por conseguir uma linguagem autenticamente humana. (BRECHT, 1978, p.252)

Como foi dito, o ator deve projetar e colocar sua voz com bastante clareza, sendo que não é apenas uma questão de consoantes e vogais bem articuladas, mas, sobretudo uma questão de dar sentido vivo ao texto falado, nesta colocação de Brecht sobre a dicção do ator, encontra-se semelhanças com outros métodos de interpretação, já que colocar sentido vivo em texto é o objetivo de grande parte dos atores, sejam eles seguidores de qualquer técnica.

Aquele ator que aprende a falar deverá sempre se cuidar para que sua linguagem se permaneça flexível e maleável. Ou seja, jamais deixará de se preocupar por conseguir uma linguagem autenticamente humana, viva, clara ao espectador, possibilitando e colocando-o dentro da história. Sendo que segundo Brecht (1978, p.252) *se ator não entender o sentido da fala ele irá articulá-las apenas de uma forma mecânica, prejudicando o sentido social de sua bela dicção*. Pois se o ator se dirigir ao público, isto deve ser feito de maneira franca, e não como um mero “aparte” ou tampouco se criando um monólogo do personagem.

Em uma cena de cunho realista os encenadores precisam estar vivos, contraditórios, com suas paixões, com suas expressões e ações diretas, ou seja, o ator tem de saber criar os homens, mulheres etc. criando e colocando a emoção necessária para cada personagem, ao ponto de prender a atenção do espectador, oferecendo a ele a possibilidade de atuar criticamente na sociedade. O próprio Brecht fala sobre esse tipo de emoção provocado pelo método de interpretação épica:

No que se respeita ao aspecto emocional, devo dizer que as experiências do efeito de distanciamento realizadas nos espetáculos de teatro épico, na Alemanha, levaram-nos a verificar que também se suscitam emoções por meio dessa forma de representar, se bem que emoções de espécie diversa das do teatro corrente. (BRECHT, 1978, p.110)

Porém, com o efeito do distanciamento, a atitude do espectador não será menos artística por ser crítica, e as emoções que foram provocadas com o efeito do distanciamento, são diferentes do teatro sem objetivo crítico. Por exemplo: a emoção provocada com o distanciamento brechtiano pode fazer com que o espectador perceba que algo pode ser feito

para mudar a realidade social, ao invés de ficar parado vendo as acontecerem sem tomar nenhuma atitude. Mas este conceito de emoção é dado por uma forma geral, e ao final deste capítulo estarei explanando com mais precisão o conceito de emoção segundo os escritos de Brecht.

O ator brechtiano, tem a responsabilidade de demonstrar ao público os gestos de uma peça de forma que o espectador se torne um atuante pensante. Contudo, mesmo o encenador tendo responsabilidade de fazer com que o gesto para o público seja claro e objetivo, ele não pode apenas entrar em cena para cumprir um acordo com o diretor, ele tem de tomar posição, intelectual e emocionalmente, em relação às cenas, não deixando de lado suas experiências empíricas, como por exemplo: suas habilidades artísticas.

Aliás, a interpretação épica coloca o valor do ator em ter conhecimentos sobre outras áreas da arte:

O ator pode extrair ensinamentos de todas as artes, porque o teatro toma elementos de todas as artes. Deve oferecer uma imagem clara, como a pintura, e se redobrar como uma escultura. Também tem que alegrar (e instruir) o ouvido com sons harmoniosos. Deve saber relatar e fazer com que se veja com prazer a natureza humana, incluindo suas contradições. (BRECHT, 1963, p. 59)

Na interpretação épica o ator deve trazer experiências para dialogar com o diretor sobre o que ele está fazendo, com objetivo de deixar cada vez mais claro o que está propondo e demonstrando ao público, e um dos conhecimentos vindos do próprio ator pode ser suas habilidades artísticas, buscando manter uma ligação com o público mostrando os acontecimentos de forma que ele estabeleça a posição de um espectador crítico e lúcido, ao invés de limitar-se em apenas assistir o espetáculo.

A orientação do teatro épico proposto por Brecht, não é uma operação fria, mecânica; pois sendo frio e mecânico não se pode dizer que está de acordo com a natureza artística, e, segundo Brecht, a natureza artística é viver o que está se fazendo, pois se ator não estabelecer uma verdadeira ligação com seu público, se ele não for apaixonado pelo ser humano e pela sua arte, a orientação não se concretiza.

Brecht faz a seguinte colocação sobre a emoção:

No teatro enfrenta-se o espectador com grandes emoções que ele não é capaz de assimilar. É próprio da natureza humana que as emoções nunca se

produzam por si só, quer dizer, totalmente divorciadas da atividade racional. Esta atividade racional pode se apresentar em contradição com as emoções, ao se incorporar a elas algo objetivo, um certo material de experiência. Mas também as mesmas emoções são um conjunto contraditório. (BRECHT, 1963, p. 196)

Através do que foi dito por Brecht, percebe-se que a emoção, normalmente contraditória e própria da natureza humana, nunca se produz por si só. Portanto o espectador pode enfrentar-se com diferentes emoções que ele não será capaz de assimilar. Assim não podemos dizer que o teatro épico e tampouco pouco a interpretação épica brechtiana são ausentes de emoção, simplesmente pelo fato de que Brecht pede para o ator manter uma relação direta, olho no olho com o espectador, ao ponto de levá-lo a uma reflexão crítica. Ao contrário, este contato exige emoção, e o ator não conseguiria tal façanha fazendo uma apresentação fria, sem estar preocupado com o espectador e com sua arte.

## CONCLUSÃO

Percebemos a relação constante do teatro épico desenvolvido por Brecht é o cinema, tendo como base o texto do Dziga Vertov: Nós, Variação do Manifesto, discutido e refletido acerca dos filmes assistido em sala de aula. Mesmo que no texto encontramos aspectos que salientam o cinema diferido da música, da literatura e do teatro, possamos relacionar com os alfarrábios de Vertov quando ele diz: *Todos aqueles que amam a arte buscam a essência profunda da sua própria técnica*. Brecht como foi dito, ao longo de sua arte desenvolveu o efeito V, para assegurar em seu ponto de vista que o observador, o público desta arte chegasse com convicção ao entendimento da mensagem transmitida. Colocando diante de qualquer pessoa, como também falar Vertov: O cinema também é a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço. Respondendo aos imperativos da ciência, é a encarnação do sonho do inventor, seja ele sábio, artista, engenheiro ou carpinteiro. Tanto o teatro quanto o cinema pesquisados coloca o observador no plano de inteira vivência junto ao conteúdo apresentado.

Podemos refletir sobre o filme: *O Homem e a Câmera* que revolucionou sua época quanto o *Avatar* revolucionou os tempos atuais com a tecnologia de 3D. Percebemos que movimentações e colocações do olho da câmera de uma forma que na velocidade do movimento no deparamos com qualidade e precisão de significados, portanto trazendo a representação épica para dentro do cinema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**; {tradução Eudoro de Souza}. 2º.ed.São Paulo: Ars Poética: 1993.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos Sobre Teatro (tomo1)**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.  
\_\_\_\_\_. **Escritos Sobre Teatro (tomo2)**. Buenos Aires: Nueva Visión,1976.  
\_\_\_\_\_. **Escritos Sobre Teatro (tomo3)**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.  
\_\_\_\_\_. **Estudos Sobre o Teatro**. 2º.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.  
\_\_\_\_\_. **Poemas, 1913-1956**. São Paulo: Brasiliense, 1986.  
\_\_\_\_\_. **Teatro Completo em 12 volumes**. 3º.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- BENJAMIM, Walter. **Tentativas Sobre Brecht**. Madrid: Taurus, 1975.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **A Teatralidade na Obra de Siron Franco: Uma relação entre História, Teatro e Artes Plásticas (1988 a 1999)**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2012.
- VERTOV, Dziga. **Nós, Variação do Manifesto**. In: A experiência do Cinema, Org. Ismail Xavier. Graal: Embrafilme, 1983.