

Eisenstein, Vertov e Brecht: aproximações e afinidades



Dentro da mostra “Brecht por trás de tela”, fui convidado para discutir as relações entre os filmes *A Greve* (1924), de Serguei Eisenstein, e *O Homem da Câmera* (1929), de Dziga Vertov, e o teatro de Bertold Brecht. A minha preocupação não recairá sobre a obra e as categorias estéticas do dramaturgo, e sim, dentro dos limites deste pequeno artigo, sobre as possíveis afinidades entre estes artistas.

Todos os três são contemporâneos, recorrem à dialética materialista para pensar sua arte e, conseqüentemente, têm um atitude militante em relação ao seu meio de expressão. Apesar destes pontos de contato e de muitas outras interfaces, como veremos a seguir, a influência direta de um sobre o outro é mínima, ou seja, as questões propostas por Brecht para o teatro e a arte em geral pouco participaram do processo de criação dos filmes dos dois cineastas soviéticos acima citados. Barthelemy Amengual, nesse sentido, observa que “não será menos surpreendente notar que, nas 3.900 páginas de suas *Oeuvres choisies*, Eisenstein fez apenas uma única menção a Brecht, feita para lembrar aos seus alunos da VGIK que a ‘peça educativa’ dos jesuítas do século XVII serviu de modelo aos *Lehrstücke* do dramaturgo alemão”¹.

Dentro deste quadro é importante notar que Eisenstein somente se tornou conhecido fora da URSS com *Encouraçado Potenkim* (1925), que representou a primeira vitória do cinema soviético no mercado mundial. Segundo Jay Leyda, o filme, enviado para a Alemanha em 1926, foi um sucesso de público. Este sucesso permitiu que os críticos soviéticos prestassem mais atenção à obra, já que foi recebido friamente em sua estréia em Moscou². O próprio Eisenstein esteve em Berlim em fins de 1929 e se reuniu com Brecht. A respeito desse encontro, Marie Seton afirma que: “Igualmente curiosa, e inclusive um pouco repelente, era a energia seca e sem sangue que sentiu em Bertolt Brecht, cujos versos cortantes e peças satíricas perfuravam friamente as entranhas da hipocrisia social. Sergei Mikhailovich pensava que Brecht era um tenaz professor que esgrimia uma perfuradora pneumática política contra o muro de pedra da consciência, que não podia derreter com o fogo de sua paixão”³.

A experiência de Brecht com o cinema

Deixando de lado momentaneamente as reflexões que este testemunho indica, gostaria de destacar que Brecht, por sua vez, escreveu roteiros e sugeriu temas para a cinematografia alemã do início dos anos 30. O sucesso de *Ópera dos Três Vinténs* (1928) motivou a Nero Film a comprar os direitos de adaptação para o cinema, em 1930. A única, mas importante, condição colocada por Brecht dizia respeito ao controle absoluto sobre o processo de confecção do roteiro, a fim de garantir que o espírito original da peça fosse preservado. Diversos desentendimentos ocorreram entre a produtora e o dramaturgo, conflitos que foram resolvidos a favor da empresa na justiça. Brecht aproveitou esta oportunidade para escrever o texto *O processo da Ópera dos Três Vinténs*, que se encontra na coletânea *Sur le cinéma*⁴. O filme é realizado por Georg Pabst em 1931 e, como nos informa Kracauer, a versão cinematográfica “diferiu muito da peça, mas no conjunto preservou sua sátira social, seu lirismo genuíno e seu colorido revolucionário”⁵. É sabido também que Thea von Harbou se inspirou no tema da peça para fazer o roteiro de *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1932), de Fritz Lang⁶. A última participação direta de Brecht no cinema alemão ocorreu em *Kulhe Wampe (A quem pertence o mundo)* (1932)⁷. O dramaturgo, juntamente com Ernst Ottwalt, fez o roteiro do filme, que foi dirigido por Slatan Dudow. A música foi composta por Hans Eisler. Esta obra é tida por Kracauer como o primeiro filme alemão a expressar abertamente um ponto de vista comunista. O estudo desses trabalhos permitiria

entender melhor o papel que o cinema desempenhou na obra do dramaturgo, tendo em vista as suas preocupações estéticas.

Devo destacar que, no entanto, essa desassociação entre Brecht e os diretores soviéticos diz respeito a uma relação que não é possível estabelecer neste caso: a de uma filiação brechtiana destes cineastas. Isto não significa que, *post facto*, possamos pensar as interfaces entre o teatro de Brecht e o cinema de Eisenstein e Vertov.

Sobre Eisenstein e Brecht diversos textos foram produzidos⁸. Tomás Gutierrez Alea, no ensaio já citado, por exemplo, discute os termos em que é possível pensar uma comparação⁹. Além das questões já mencionadas, Alea afirma que os dois queriam que suas obras contribuíssem para a transformação e a aceleração do desenvolvimento do homem.

Algumas afinidades e muitas divergências

Apesar dessas similaridades, diversos são os pontos de discordância. Eisenstein quer que o espectador se entregue emocionalmente ao espetáculo. O *pathos* mostra o seu efeito quando obriga o espectador "a sair de si mesmo", saltar, cair se está de pé, aplaudir, gritar. Brecht, por sua vez, quer o espectador separado da representação teatral, distante, analítico e racional. O dramaturgo entende que tudo deve mudar no teatro, inclusive a atitude do espectador. Não deve haver identificação com os personagens, mas sim a sua discussão. O efeito do distanciamento não deve permitir que o espectador entre no mundo da arte. Trata-se de estimular a sua atitude crítica, pelo que este distanciamento, mais do que uma alienação, seria uma verdadeira desalienação. Trata-se de devolver o espectador à sua realidade e a si mesmo com uma nova postura. Segundo Alea, os meios diferenciados (cinema e teatro) a que cada um recorre para trabalhar estas questões explicaria o porquê de soluções estéticas diferentes, apesar de partirem de uma mesma base filosófica.

Por fim, há um contexto social diverso. Brecht vive a experiência do fracasso da Revolução na Alemanha. Assistiu a uma intensificação da luta de classes, inflação, miséria, desemprego e ascensão do fascismo. Viveu o chamado "tempo sombrio". Eisenstein, por outro lado, lançou os seus primeiros trabalhos em um momento de abertura às rupturas da arte moderna no período pós-revolucionário, em que o cinema era visto como o melhor meio de expressão de uma arte tida como coletiva e destinada às massas. Esse contexto peculiar da Rússia imprimiu vitalidade aos seus cineastas. Trata-se de um momento de

exaltação, de triunfo, de afirmação e de identificação emocional¹⁰.

A Greve e O Homem da Câmera evidenciam estas afirmações de Alea. Ambos constituem um esforço no sentido de afirmar, cada um à sua maneira, o específico cinematográfico. Ponto comum é o entendimento de que a montagem constitui o elemento singular. No entanto, cada diretor tem a sua concepção própria de montagem. Em relação ao trabalho de celebrar este específico, Vertov, nos letreiros de abertura de seu filme, diz que buscou-se "uma cinemática comunicação de elementos visíveis sem a ajuda de intertítulos, roteiro e teatro". Assim, a obra operou no sentido de "criar uma linguagem internacional e absoluta do cinema baseada na total separação entre cinema e texto e literatura". Tal qual como vemos neste filme, trata-se de descortinar os mecanismos de construção das relações sociais, apresentando o processo de fabricação da imagem/realidade por meio da câmera "autônoma".

De qualquer forma, a questão que era colocada a estes artistas recaía na crença no poder revolucionário da arte dentro de um contexto em que a revolução se mostrava como uma alternativa concreta de mudança da sociedade. Retomá-la hoje implica reenquadrar este universo, repensar esta experiência e reorientá-la em função dos atuais ditames do capitalismo. Trabalho e esforço necessários para todos aqueles preocupados com os rumos de um cinema não afinado com o *establishment* do mercado.

Eduardo Morettin
Doutorando em cinema (ECA/USP)

¹ Eisenstein e Brecht In: *Que viva Eisenstein!*. Paris, Éditions L'Age d'homme, sem data de publicação, p. 462.

² *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 239 - 240.

³ Citado por Tomás Gutierrez Alea, *Alienação e Desalienação: Eisenstein e Brecht*, In: *Dialética do Espectador*, São Paulo, Summus Editorial, 1984, p. 73.

⁴ Esta coletânea foi publicada em 1970 pela editora Arche. Traz ainda pequenos artigos de Brecht sobre Chaplin e o filme Kuhle Wampe.

⁵ *De Caligari a Hitler*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1988, p. 276.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 255.

⁷ Além de Kracauer, ver o estudo de Ilma Esperança de Assis Santana, *O cinema operário na República de Weimar*, São Paulo, Ed da Unesp, 1994.

⁸ Além de Alea e Amengual, temos também o ensaio de Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Dominique Noguez (org.) *Cinéma: théorie, lectures*. 2^{ème} éd. Paris, Klincksieck, 1978, p. 185 - 191.

⁹ Os parágrafos seguintes seguiram as idéias de Alea.

¹⁰ Alea procura matizar as tendências dos dois artistas, principalmente ao levar em consideração o conjunto de suas carreiras. Tendo em vista este percurso, o diretor cubano conclui: "Paradoxalmente, Eisenstein, o mais apaixonado, conduz seu trabalho investigativo para a lógica das emoções, ao passo que Brecht, o mais frio aparentemente e, em todo caso, o mais rigoroso, deixa-se vencer pela emoção da lógica" (Alea, *op. cit.*, p. 84, grifos do autor).