

A técnica brechtiana em *Kuhle Wampe*

Evandro José Barbosa Costa Melo¹

Resumo: Bertolt Brecht, importante dramaturgo alemão que introduziu conceitos amplamente usados no teatro e no cinema, como o do distanciamento e o do estranhamento, teve apenas três obras de influência direta no cinema: *Os Mistérios de Uma Barbearia* (1923), *A Ópera dos Três Vinténs* (1931) e *Kuhle Wampe* (1932). O artigo foca mais neste último, atentando para o estilo brechtiano e seu efeito na linguagem/indústria cinematográfica de sua época.

Palavras-chaves: Brecht, Cinema, Ópera, Consciência, Classe.

A Ópera (ou quase Brecht)

A adaptação cinematográfica de *A Ópera dos Três Vinténs*, sua tão estimada peça, e a mais reconhecida, teve uma produção conturbada. Brecht irritou-se com o modelo de produção hollywoodiano, não reconhecendo o cinema como uma linha de produção disposta a obter lucro antes que já não detivesse os direitos de sua própria obra. Resultou num filme muito bem-feito, com um roteiro fechado e movimentos de câmera surpreendentes para a época; no entanto, sem a aprovação do idealizador original, o próprio Brecht. A questão que o levou a uma briga milionária – em que seria perdedor – não eram os direitos de sua obra em si, mas como ela foi adaptada, de maneira que tornava diminuta a tomada da consciência de classe pelo trabalhador.

O problema não estava apenas no roteiro do filme. Brecht só perceberia depois que o cinema é uma arte dos ricos para os pobres e que não tinha como objetivo trazer a

¹ Graduando em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), discente pesquisador do Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas (NEPED/UFAL/CNPq).

ideia da consciência de classe, porque isso seria abdicar da própria indústria, do próprio modelo hollywoodiano.

***Kuhle Wampe* (ou Brecht por inteiro)**

Quando, em *Kuhle Wampe*, consegue a oportunidade de fazer um filme com sua participação desde a idealização até a direção – que dividiu com Ernest Ottwalt –, faz um filme complexo. Suas técnicas são perceptíveis; o distanciamento e o estranhamento marcam presença, assim como a luta de classes, numa história ambientada na Alemanha derrotada, sem oportunidades para o trabalhador. Brecht não estava fazendo mais do que retratar a realidade da República de Weimar.

Num momento em que a procura por trabalho era bem maior que a oferta, em que os desempregados na busca por trabalho saíam em mutirões, cada um montado em sua bicicleta à cata de um emprego, o suicídio era uma saída recorrente.

“Um desempregado a menos”

É assim que o primeiro capítulo de *Kuhle Wampe* se dá. No final dele há a cena icônica: quando um dos membros da família não consegue emprego apesar de todo esforço para tal, vai até a janela, lá deixa um relógio que olha com esmero, sobe na base da janela e pula. Quando o corpo já está coberto, uma mulher aproxima-se, olha para o corpo e depois diretamente para a câmera, e diz: “Um desempregado a menos”, frase que intitula o capítulo.

Não é uma fala habitual para a situação na qual se costuma ouvir frases de consolo. Na fala é ignorada toda a compaixão que se tem pelo próximo – ou que imaginamos ter. É abandonado o valor humano sobre o corpo onde há pouco residia uma vida, reduzindo-o à sua capacidade de ter emprego, de gerar lucro, de estar inserido num sistema que mata caso não se esteja produzindo, gerando lucro. Então – e a mulher misteriosamente sabia disso – sua morte não é algo triste, pelo contrário, chega a ser algo positivo.

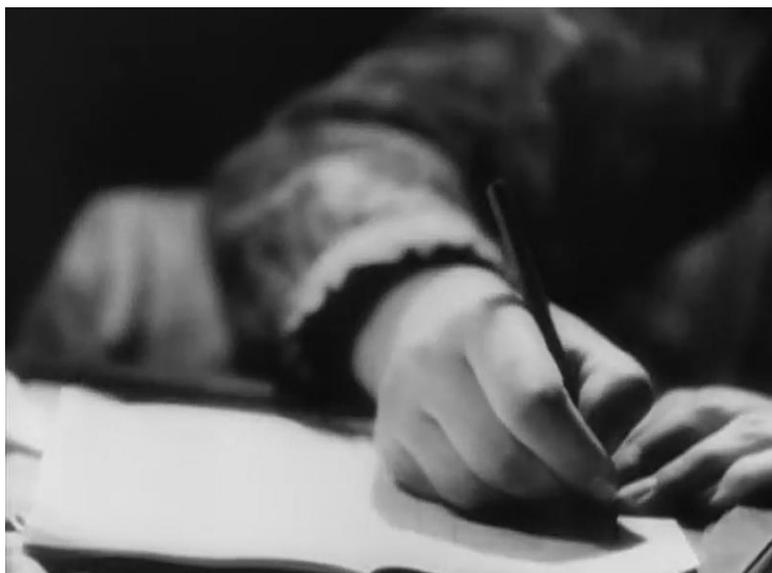
Novamente a questão de oferta e procura se impõe: se há um desempregado a menos, então há menos concorrência. Essa é a lógica capitalista que Brecht explicita com essa fala. Pelo olhar direto da atriz para a câmera, logo, olhar para o espectador,

percebe-se que a mulher não falava isso para a história; na verdade é Brecht que fala diretamente com o público sobre o cenário da Alemanha pós-guerra.

A Montagem

Já no segundo capítulo, intitulado “Os Melhores Anos de um Jovem”, há uma cena igualmente interessante. Depois que o filho morre – na cena anterior –, a família afunda-se ainda mais em dificuldades, como fica claro na sequência em que o pai está lendo uma revista em voz alta, um artigo sobre dança com ênfase clara em aspectos sexuais. A cena vai fechando e o coloca em evidência, com sua mulher ao fundo, numa mesa. Mostra-a fazendo contas, e ele ainda lendo. A mulher para de escrever, olha para o marido. Corte para cebolas em uma bancada, corta para o rosto da mulher, corta para uma placa de preço, corta para o rosto dela, ainda com a voz dele ao fundo. Corta para suas anotações, corta para outros legumes e seus preços, corta para o olhar estarecido da mulher, ainda com a voz do marido ao fundo.





Primeiramente, cabe notar como Brecht soube aproveitar a possibilidade da montagem cinematográfica, recurso que se fosse aplicado ao teatro não teria nem de longe o impacto que aqui obteve. Quando somos levados a ver a mulher fazendo contas não temos dimensão do que aquilo de fato significa. Pode ser qualquer coisa, pois o marido está aparentemente tranquilo, até gozando do prazer da leitura de um artigo sobre a arte da dança, mas conforme as imagens dos vegetais e das placas de preço, que claramente não pertencem ao ambiente da casa em que os dois se acham, outra

conotação é dada. Logo em seguida, entende-se que estão passando fome, sem que seja dita uma única palavra sobre isso. Na verdade, se tão só se considera a fala, tem-se a ideia de uma vida boêmia que aprecia arte, sendo evidente o uso da técnica do distanciamento e do efeito Kuleshov.

No distanciamento, o que é falado não corresponde ao que é feito – desde a forma como se fala, a postura de quem fala ou a situação em que se fala, como é o caso da fala do marido e das contas de sua mulher. Percebemos essa contradição na justaposição dos planos das expressões da mulher, dos legumes, seus preços e as anotações no caderno. Se a cena fosse vista de forma crua, a colocação das cenas fora do espaço da sala daquela casa não se encaixaria. No entanto, no contexto em que se deu o longa, devido ao momento da situação daquela família e do país, aquelas cenas adquirem significado instantâneo. Ao contrário dos experimentos de Kuleshov, nesta cena específica os planos externos não associam significações entre o que está na tela e a ideia instantânea, mas os aborda diretamente como pensamentos da personagem.

O Banquete

Ainda neste segundo capítulo há a cena do jantar em comemoração ao casamento de Annie e Fritz, em que uma parte bem específica desperta a atenção: todos na casa em *Kuhle Wampe* estão vestidos formalmente: homens de terno e gravata, mulheres em vestidos requintados, todos trocando cordialidades em gestos finos e diálogos quase eruditos. Isso até o jantar ser servido.

Primeiramente é servido um bolo já cortado em finas fatias; em poucos segundos várias mãos pousam sobre ele e já não há mais bolo. Quando são servidas coxas de galinha, o enquadramento volta-se para um homem que está na ponta da mesa; ele pega uma coxa com as mãos, e no momento em que vai mordê-la, sua roupa já não é mais um terno e seu comportamento já não tem fineza. O ambiente – literalmente um quadro atrás – silencioso agora se mostra barulhento. Conversas desordenadas, gritos, tilintar de pratos e talheres, copos e garrafas.

Mais uma vez o distanciamento de Brecht marca presença e desvela o famigerado *teatro social* de eventos familiares/comunitários, nesse caso com a visão voltada para o trabalhador: por mais que se mantenha a cordialidade no modo de vestir e de falar, quando surge a comida a cena que vemos remete à luta pela sobrevivência. A velocidade com que o bolo é levado e a violência com que a coxa de galinha é mordida

só exemplificam a real condição deles. Brecht mostra a contradição que há num evento comum naquele momento histórico – ou mesmo atualmente –: a real intenção de quem lá está não pode ser detectada pela vestimenta.

Por isso o corte abrupto tem tanta intensidade. Percebe-se instantaneamente a desconstrução da imagem que se tinha até então, que falsamente é criada pelos eventos “finos” que logo anteriormente o antecedem. A verdade é aquela que é mostrada desde o início: desemprego, fome e suicídio. Eis o estranhamento.

Conclusão

Diante disso, é possível compreender por que Bertolt considera *Kuhle Wampe* uma obra que não se desviou de suas intenções, pois seus métodos estão aplicados em todo o filme, muito embora com destaque apenas em três momentos. Não é à toa que foi censurado em seu lançamento, tendo em vista a provocação ao sistema vigente.

Nota-se também seu interesse pelo cinema como arte de agitação, até na utilização de técnicas exclusivas, recém-descobertas, como é o caso do efeito Kuleshov, estudado na década de 1910 e aplicado neste longa-metragem lançado em 1932. Brecht foi um dos maiores dramaturgos e diretores teatrais; apesar de ter uma passagem breve e conturbada pela sétima arte, provou que sabe manusear a câmera e a linguagem quando o assunto é trazer a consciência de classe para todos.

Referências

GROSCHEN-OPER, Die 3. Direção: George Wilhelm Pasbat. Alemanha. 1931. 112 min. Warner Bros, Tobis Filmkunst, Nero-Film AG. DVD.

WAMPE, Kuhle. Direção: Slatan Dudow. Alemanha. 1932. 71 min. Prometheus-Film-Verleih, Praensens-Film. DVD.

Kuleshov Effect. Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect> Acesso em março de 2019.

NEIVA, Sara Mello. **Análise de “O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs”**. Contraarte. Disponível em <<https://contraarte.wordpress.com/2011/10/24/analise-de-o-processo-do-filme-a-opera-dos-tres-vintens/>> Acesso em março de 2019.

COSTA, Iná Camargo. **Brecht e o Teatro Épico**. Universidade de São Paulo. Literatura e Sociedade (p. 214-233). 7/11/2010. Disponível em <<http://www.periodicos.usp.br/ls/article/download/64092/66799>> Acesso em março de 2019.