

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

Guilherme Gomes Dias

**A morte e o erotismo em Werner Schroeter:
Por uma *mise-en-scène* alegórica.**

**Juiz de Fora
2021**

Guilherme Gomes Dias

**A morte e o erotismo em Werner Schroeter:
Por uma *mise-en-scène* alegórica.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Julia Gonçalves Declié Fagioli

**Juiz de Fora
2021**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dias, Guilherme Gomes.

A morte e o erotismo em Werner Schroeter. : por uma mise-en-scène alegórica. / Guilherme Gomes Dias. -- 2021. 183 p. : il.

Orientadora: Julia Gonçalves Declié Fagioli

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

1. Werner Schroeter. 2. Estética . 3. Teatro. 4. Cinema. 5. Alegoria. I. Fagioli, Julia Gonçalves Declié, orient. II. Título.

Guilherme Gomes Dias

A morte e o erotismo em Werner Schroeter: Por uma *mise-en-scène* alegórica.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Julia Gonçalves Declié Fagioli
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dr^ª. Marcia Cristina Vieira Falabella
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza
Universidade Federal do Ceará

AGRADECIMENTOS

Toda ação do meu corpo é repleta de gratidão e reconhecimento ao conhecimento e à arte. Agradeço cotidianamente por me salvarem a vida e por me permitirem atingir o mais próximo do sentimento de liberdade. Guardo este mérito ainda à minha mãe, Míria, ao meu pai, Adilson, à minha amiga Tamiris e à minha gata, Elizabeth Taylor. Esta sensação de encontrar justificativas para a existência é o mais próximo que posso chegar de palavras que descrevem meu sentimento. O resultado da minha relação com estes elementos sempre é o de um amor libertador e eu não acredito em sentimento mais satisfatório do que esse. Quaisquer outras palavras, pareceriam negligenciar a tamanha importância destes elementos em minha vida. Sou o que sou graças a eles.

Agradeço ainda aos meus tios Marisa e Marcílio e à minha prima Sabrina por terem sido os únicos de nossa grande família a entrarem no ambiente acadêmico, mostrando-me assim que eu poderia também conquistar esse espaço. Agradeço às minhas avós, Leninha e Rosinha, e também a todas as minhas tias e mulheres em minha família por sempre me ensinarem que a sabedoria está em tudo e que o conhecimento está presente também em espaços não-acadêmicos. Foi sendo educado por mulheres extremamente sábias e sensíveis que hoje eu sou um grande curioso das coisas do mundo, um pesquisador e, talvez, um artista.

Menciono ainda outros nomes: Madney, Raizza, Alinne, Marcos, Felipe, Gabidu, Duó, Ashley, Wallace, Amanda, Mari, Bruno e Vinícius. Amigos, em sua maioria já distantes, mas os quais levarei eternamente como pessoas a me motivarem. Quando pensava em desistir, lembrava de momentos especiais e essas memórias se tornaram forças para seguir em frente. Esta relação também se deu a partir de meus colegas de mestrado, os quais levarei pela vida com muito carinho. Agradeço ainda ao Giuseppe por ser uma constante força de inspiração e afeto. Com ele aprendi que a distância pode servir para nos deixar mais próximos de algo e, como o leitor verá, este é um foco central desta pesquisa.

Por fim, sou imensamente grato à minha orientadora Julia. Foi graças ao seu surgimento que esta pesquisa pôde se concretizar. Sua orientação tão precisa e humana foi capaz de me reconectar com o processo e lapidar meu resultado final. Agradeço que nossos caminhos tenham se cruzado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O mundo dos vivos nunca está longe demais de mim. Eu o distancio o mais que posso por todos os meios dos quais disponho. O mundo recua até ficar um ponto de ouro num céu tão tenebroso que o abismo entre o nosso mundo e o outro é tamanho que nada mais resta de real senão o nosso túmulo. Por isso estou iniciando aqui uma verdadeira existência de morto. Cada vez mais eu corto, podo essa existência de todos os fatos, principalmente os mais insignificantes, os que poderiam mais rapidamente me lembrar que o verdadeiro mundo está estendido a vinte metros daqui, bem ao pé dessas muralhas (GENET, 1983, p. 206).

RESUMO

A partir da análise do filme *A morte de Maria Malibran* (1971) do cineasta alemão Werner Schroeter, a seguinte pesquisa irá buscar compreender como a linguagem cinematográfica pode encontrar no exercício da alegoria um elemento de produção de sentido e como elementos originários do teatro podem dar suporte a esta forma de fazer o cinema. A *mise-en-scène* utilizada por Schroeter para a produção de imagens alegóricas nos leva a uma investigação teórica a passar pela teoria estética, teatral e cinematográfica e, em síntese, este será o percurso teórico deste estudo. Estes estudos nos permitirão analisar o filme a partir de três operadores, são eles: as imagens alegóricas em seu processo de fragmentação, o efeito de distanciamento e o erotismo como relação estética.

Palavras-chave: Werner Schroeter. Estética. Teatro. Cinema. Alegoria. *Mise-en-scène*.

ABSTRACT

From the analysis of the film *The death of Maria Malibran* (1971) of the German filmmaker Werner Schroeter, the following research will seek to understand how the cinematographic language can find in the exercise of allegory an element of meaning production and how elements originating in the theater can support this way of making cinema. The *mise-en-scène* used by Schroeter for the production of allegorical images leads us to a theoretical investigation to go through aesthetic, theatrical and cinematographic theory and, in summary, this will be the theoretical path of this study. These studies will allow us to analyze the film from three operators, namely: the allegorical images in their fragmentation process, the distancing effect and eroticism as an aesthetic relationship.

Palavras-chave: Werner Schroeter. Aesthetic. Theater, Cinema. Allegory. *Mise-en-scène*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotograma de <i>Duas</i> (2002)	12
Figura 2 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	139
Figura 3 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	143
Figura 4 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	144
Figura 5 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	148
Figura 6 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	149
Figura 7 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	151
Figura 8 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	153
Figura 9 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	154
Figura 10 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	155
Figura 11 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	158
Figura 12 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	162
Figura 13 – Fotogramas de <i>A morte de Maria Malibran</i> (1971)	168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O TEOREMA SCHROETER	17
1.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS	17
1.2 O NÃO-LUGAR DE SCHROETER NO NOVO CINEMA ALEMÃO	23
2 TEATRO MODERNO E O DISTANCIAMENTO	29
2.1 A GÊNESE DO TEATRO MODERNO ALEMÃO: SCHILLER, <i>STURM UND DRANG</i> E EXPRESSIONISMO	29
2.2 BERTOLT BRECHT: O TEATRO ÉPICO COMO SUPERANÇA DO LIRISMO	40
2.3 ANTONIN ARTAUD E O TEATRO DA CRUELDADE	55
2.4 TEATRO DO ABSURDO E A COMUNICAÇÃO DO INDIZÍVEL	65
2.5 O CINEMA PELA PERSPECTIVA DOS MEMBROS DO TEATRO MODERNO	76
3 DIÁLOGOS E FRONTEIRAS ENTRE O TEATRO E O CINEMA	82
3.1 DO PALCO ÀS TELAS: O PRIMEIRO CINEMA	83
3.2 O CINEMA DE VANGUARDA	90
3.3 O CINEMA MODERNO	100
3.4 O CINEMA EM SUA APROPRIAÇÃO DA TEATRALIDADE	113
4. A MISE-EN-SCÈNE COMO MECANISMO DE TRADUÇÃO DA TEATRALIDADE NO CINEMA	121
4.1 INVESTIGAÇÕES TEÓRICAS SOBRE WERNER SCHROETER	121
4.2 A MISE-EN-SCÈNE ALEGÓRICA	128
5 WERNER SCHROETER E O EROTISMO DA MORTE	135
5.1 <i>A MORTE DE MARIA MALIBRAN</i> : A MORTE E A PAIXÃO COMO ALEGORIA ERÓTICA	136
5.2 ASPECTOS ESSENCIALMENTE CINEMATOGRAFICOS DO FILME	160
5.3 O EROTISMO ANTI-SÁDICO	163
CONCLUSÃO	172
BIBLIOGRAFIA	174
FILMOGRAFIA GERAL	178
FILMOGRAFIA DE WERNER SCHROETER	182

INTRODUÇÃO.

Werner Schroeter foi um cineasta empenhado em produzir uma linguagem cinematográfica amparada em um processo de alegorização das imagens que colocava em cena. Neste estudo, além de nos dedicarmos a esclarecer esta afirmação, assim como expor as peculiaridades de sua produção cinematográfica, iremos buscar entender como o cineasta trabalha a *mise-en-scène* de forma a produzir o efeito alegórico. Schroeter trazia em seus filmes uma forte influência do teatro. A partir de uma investigação sobre esta teatralidade em um produto audiovisual como era praticada pelo cineasta, iremos buscar entender como Schroeter se apropria da *mise-en-scène* teatral para transformá-la em uma encenação¹ fílmica e, também, como estes elementos funcionam na produção final do sentido do filme. Quando pensamos na representação como um caráter basilar do cinema, o que seriam das cenas que, para além de representar, nos mostram o processo de representação?

Essas questões serão colocadas a partir de uma exposição teórica capaz de relacionar o teatro e o cinema como elementos essenciais na compreensão da obra do cineasta. Junto a este aparato teórico iremos analisar os filmes a partir de uma crítica elaborada por Michel Foucault, a qual Schroeter considerava a mais correta sobre seu trabalho. Em sua crítica, Foucault define os filmes de Schroeter como filmes de paixão. Iremos tornar esta definição foucaultiana mais clara posteriormente em nosso estudo, mas ela nos servirá a justificar a postura a ser adotada em nossa análise fílmica intencionada em revelar como a *mise-en-scène* alegórica de Schroeter resulta em uma manifestação de um erotismo anti-sádico, o qual irá dialogar diretamente com a perspectiva do erotismo elaborado pelo teórico Georges Bataille.

Em 2002, o cineasta alemão lançou o filme *Duas*, protagonizado por Isabelle Huppert no papel das irmãs Maria e Magdalena. O nome das personagens é uma referência e uma homenagem a Maria Callas e Magdalena Montezuma, as duas maiores musas de Schroeter. Em uma das cenas assistimos a um assassinato estrelado por Bulle Ogier. Sabemos se tratar de um assassinato, pois em paralelo à narrativa existe a história de um *serial-killer* e esta seria uma das vítimas dele. Inicialmente o homem parece um amante da personagem, mas a cena termina mostrando apenas Ogier deitada ao chão e sobre ela, o homem joga as entranhas (possivelmente) de um animal. Assistimos, na verdade, a um estupro seguido por um assassinato. A imagem final mostra um torso sobreposto de carne crua nos dando a sensação de

¹ Utilizaremos tanto o termo *mise-en-scène* quanto encenação para falarmos de uma mesma coisa. O termo encenação vem da tradução do termo francês realizada pela língua portuguesa de Portugal e será citada por Jacques Aumont (2008) em obra a nos servir de referência.

ver um corpo dilacerado, mas o diretor faz questão de mostrar estes elementos sendo colocados ali pelo personagem dissidente. O *serial-killer* realiza o assassinato através da criação da imagem de uma mulher assassinada, mas não o vemos necessariamente atuando como um assassino. Por fim, o assassinato é visto como um processo de criação de uma imagem através do acréscimo de elementos a servirem como um mecanismo representativo de forma alegórica.

Figura 1 – Fotograma de *Duas* (2002)



Fonte: *Duas* (2002).

Esta cena nos serve como um ponto de partida para a análise da obra do diretor. Werner se comporta em seu cinema da mesma forma que o *serial-killer*. Ele produz imagens cinematográficas como um processo de representação e não como um fim realista e representativo do mundo concreto. O desenvolvimento deste texto dará conta de clarear os sentidos dessa alegoria, mas é importante adiantarmos de forma sucinta nosso interesse em trazer essa afirmação. O diretor poderia expressar o assassinato com uma representação fidedigna, podendo causar até mais impacto do que causa com a cena narrada acima, porém, sua escolha criativa apresenta uma imagem junto ao seu processo constitutivo. O cineasta acaba por construir uma alegoria e, ao mostrar o assassino depositando as entranhas no torso de Ogier, ele organiza a cena de forma a exaltar seu aspecto figurativo e forjado. A cena nos mostra o processo de *mise-en-scène*. Assistimos a uma representação da construção de uma cena cinematográfica e, desta forma, Schroeter alegoriza o próprio processo de encenação. A postura de Schroeter reflete-se no *serial-killer*, o qual, no lugar de matar, produz a imagem de um

assassinato, transformando o corpo de sua vítima a partir de alegorias que apenas indicam um assassinato.

Os filmes de Schroeter repetem este exercício mostrando-se não como uma realidade, mas como um processo de construção imagética mais pautado em uma representação alegórica do que em uma exposição de imagens narrativas de determinadas histórias. Seus filmes não são interessados em mostrar a realidade, mas sim em provocar sentimentos através de situações e cenas apresentadas de forma estranha à realidade cotidiana. A partir desse aspecto de apresentar a elaboração do conteúdo fílmico e das imagens cinematográficas, a produção de sentido é igualmente reconfigurada e deixa de ser pautada na empatia. O fato de alegorias serem o gatilho principal na criação do diretor acaba por fazer com que suas imagens cinematográficas encontrem sentido em elementos situados apenas no fora-de-campo. O espectador distancia-se do ilusionismo cinematográfico em sua intenção de mostrar fidedignamente a realidade, mecanismo pelo qual, convencionalmente, se identifica com os filmes ao se verem diante de narrativas presentes em seu cotidiano. Essa forma de realização fílmica pautada em uma linguagem alegórica ficará mais clara ao leitor uma vez que adentrarmos diretamente em nosso objeto.

Ao falarmos em representação no âmbito cinematográfico, estamos lidando com uma arte capaz de refletir a realidade do mundo, se assim desejar, mas ao lidarmos com Werner Schroeter falamos em um cinema a partir do qual a representação atinge um aspecto menos ligado ao mundo real² e mais ligado ao mundo sensível. Os filmes de Schroeter apresentam sentimentos e não necessariamente mostram o mundo ou narram³ algo. Ou seja, no lugar de apresentar imagens dotadas de uma relação imediata com o real e o cotidiano, o diretor leva os atores à elaboração do sentido através de gestos representativos de sentimentos. O processo gestual será também parte integrante dos filmes, como o movimento de construção de um *tableau-vivant*, por exemplo, mas não estará no filme com o amparo de uma narrativa clara. O simbolismo e a produção de imagens alegóricas emergem como aspectos basilares da obra do diretor, o qual acaba por trabalhar uma espécie de *mise-en-scène* da alegoria.

Podemos notar a relevância da gestualidade na cena narrada de *Duas*, mas veremos também como *A morte de Maria Malibran* é um filme para qual a gestualidade alegórica é o

² Existe uma discussão importante sobre esse aspecto realista no cinema, como é o caso de parte da teoria baziniana (BAZIN, 2016), mas assinalamos não estarmos embarcando por estas veredas e sim expandindo os limites da compreensão do que é a representação cinematográfica para uma representação também de aspectos sensíveis.

³ Timothy Corrigan (CORRIGAN, 1984) considera os filmes deste período de Schroeter como narrativos. Consideremos, por hora, apenas não se tratarem de narrativas apresentadas de uma forma convencional, nem sendo expressadas de forma clara ao longo dos filmes. A obra de Schroeter possui, de fato, uma série de filmes narrativos, mas o cineasta acabava, quase que como uma regra autoral, propondo uma resignificação das formas de narrar.

maior elemento de representação. Na obra de 1971 é rara a presença de falas e, em contrapartida, temos um vasto número de cenas focando apenas em gestos das atrizes. Cabe ao espectador, portanto, traduzir a significação de tais gestos a partir de uma observação atenta e interessada em traduzir códigos gestuais. A partir desses elementos gestuais, o espectador torna-se parte ativa na produção de sentido, e difere-se da postura convencional pela qual envolvem-se normalmente em uma obra visual buscando identificar-se com suas respectivas realidades. Esta postura ativa é a chave central para nossas investigações acerca do distanciamento, sem com isto estarmos dizendo que o público em contato com filmes mais narrativos e objetivos não possa também assumir uma postura ativa diante dos filmes. Trata-se apenas de uma postura mais incentivada por estes filmes subjetivistas como os feitos por Schroeter.

Schroeter foi contemporâneo ao chamado Novo Cinema Alemão concretizado a partir do manifesto escrito por diversos diretores cinematográficos em 1962. A Alemanha pós-guerra buscava nesse momento uma reestruturação e compreendia os meios culturais como eficientes para atingir esse objetivo. O Estado alemão passou a investir na produção cinematográfica e cineastas como Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder ganharam reconhecimento mundial incentivados pelo desejo de importar uma nova cultura alemã para o resto do mundo. Os diretores desse período acabaram por produzir um cinema mais pautado na dicotomia entre uma linguagem alegórica e em um resgate historiográfico, além de um posicionamento politizado intencionado em reestruturar a sociedade abalada pela violência da guerra.

Os filmes desse período normalmente são levados a uma categoria mais simbolista, ou seja, as imagens em cena são representativas de uma realidade a qual não é apresentada de forma idêntica à sua manifestação no mundo, pois a representação em cena não poderia ser ultrarrealista. Percebemos uma unidade deste aspecto simbolista quando analisamos os chamados *autorenfilms*, ou, filmes de autor. Mesmo com o apoio estatal, não havia dinheiro para uma representação totalmente fiel⁴. A solução, então, foi incentivar o entendimento coletivo a partir de imagens mais abstratas, com elementos mais primitivos e baratos. De forma autoral, os diretores desse período acabam por expandir as potências da imagem audiovisual, até então concentrada majoritariamente em uma busca pela reprodução fiel da sociedade. Esta afirmação, portanto, aplica-se também a Schroeter, um artista preocupado com a experiência estética dos espectadores diante das obras. Seus filmes são comumente interpretados pela crítica como

⁴ Neste caso falamos de forma geral e abarcando todos os movimentos do cinema moderno manifestados ao redor do mundo. Veremos à frente como no caso do Novo Cinema Alemão, especificamente, ainda existia uma forma consistente de apoio financeiro.

vanguardistas, filmes de arte ou, simplesmente, marginais⁵. Produzia imagens capazes de enganar seu espectador por uma beleza clássica quando na verdade tratavam de questões não muito palatáveis como a morte e a opressão.

A marginalidade não é o único elemento dissidente dentro da obra de Schroeter. A análise tanto de sua biografia, como de sua obra, acaba por revelar uma ressignificação dos elementos cinematográficos. São muitos os exemplos de cenas remetendo a imagens teatrais graças a uma filmagem estática e uma atuação de sensibilidade exagerada. O diretor trabalhou diversas vezes com montagens teatrais e trouxe o ambiente do teatro para dentro de seus filmes. Ao fazer isto, trouxe ao mesmo tempo, uma atmosfera teatral para suas obras. Essa atmosfera é a *mise-en-scène* e era salientada pela forma de filmagem, que parece posicionar o público como se estivesse em uma plateia. Vale mencionar o fato de em *A morte de Maria Malibran* grande parte das cenas serem filmadas em um palco de teatro, recurso prolongado a grande parte de seus filmes. A análise de sua obra deverá estar atravessada, portanto, por estes dois elementos: sua inscrição no cinema marcada pela marginalidade e pelo desvio aos cânones cinematográficos e, também, por sua relação próxima ao teatro, sobretudo a certas manifestações do Teatro Moderno. O Novo Cinema Alemão está muito próximo ao teatro, graças à contribuição de Bertolt Brecht a partir do teatro épico, mas, neste estudo nos ocuparemos de tornar mais clara esta relação e revelar como a análise específica de Schroeter induz a um aprofundamento mais abrangente e harmônico entre a *mise-en-scène* teatral e cinematográfica.

A reunião dos aspectos basilares na obra de Werner Schroeter, feita neste momento introdutório de forma sucinta, nos permite uma indicação mais específica dos interesses particulares desta pesquisa. Ao assistir aos filmes do diretor somos tirados do papel de espectador passivo apenas em deleite e identificação com a imagem em tela e somos forçados a participar da elaboração de sentido através dos códigos imagéticos apresentados. Ressaltamos, neste sentido, o quanto os filmes nos causam um estranhamento e é este o sentimento a ser investigado aqui, pois, uma vez que uma obra de arte nos causa estranhamento, ela ainda pode nos trazer fascínio e catarse? Temos conhecimento deste ser um campo intelectual sobre o qual a arte contemporânea se debruça, tentando afastar-se da noção platônica de uma estética do belo, mas a obra de Schroeter busca a beleza em temas convencionalmente desprovidos desta

⁵ Timothy Corrigan (CORRIGAN, 1984), por exemplo, descreve os filmes de Schroeter como à margem da história do cinema e como um paradoxo dentro do próprio Novo Cinema Alemão. Rainer Werner Fassbinder (FASSBINDER, 1992), um dos maiores nomes do movimento, escreve um artigo sobre Schroeter a partir do qual ele reconhece a negligência do cinema alemão em marginalizar a obra de Schroeter enquanto, segundo ele, era utilizada como referência por praticamente todos os diretores do movimento.

qualidade. É o caso de *A morte de Maria Malibran*. Filme que, em síntese, traz apenas imagens de morte, mas ainda assim, com uma plasticidade característica ao belo clássico.

A partir da exposição de nosso problema de pesquisa, apresentaremos agora uma breve síntese do percurso a ser trabalhado em nosso estudo. Em um primeiro momento, buscaremos apresentar a figura de Werner Schroeter através de uma investigação breve de sua biografia e de sua obra. A partir de uma análise sobre o Novo Cinema Alemão, iremos investigar a relação do cineasta com o movimento. Estas exposições iniciais irão nos permitir um direcionamento mais específico em nosso estudo. Iremos analisar o filme *A morte de Maria Malibran* a partir de três operadores metodológicos: a alegoria e o processo de fragmentação imagética, a *mise-en-scène* como o método de tradução de uma teatralidade no cinema e o erotismo e a paixão como relações estéticas.

Nosso segundo capítulo irá analisar o teatro moderno. Neste momento trabalharemos a gênese do teatro moderno alemão para partirmos para dramaturgos específicos, são eles: Bertolt Brecht e o chamado efeito de distanciamento trabalhado no teatro épico, Antonin Artaud e a metafísica da linguagem do teatro da crueldade e os membros do chamado teatro do absurdo em busca de comunicar o indizível.

No terceiro capítulo iremos buscar uma análise da relação do teatro com o cinema. Através de uma exposição breve da história do cinema, iremos trabalhar autores a permitirem demonstrar como o cinema irá traduzir a teatralidade para a linguagem cinematográfica. Os resultados nos levarão, portanto, a analisar a *mise-en-scène* como o método de tradução desta teatralidade. Este será o foco de nosso quarto capítulo juntamente a uma investigação dos estudos relacionados à *œuvre* de Schroeter em busca de análises sobre a *mise-en-scène* do cineasta.

Nossa análise será realizada em nosso quinto capítulo, quando serão apresentados também nossos dois operadores de análise restantes. No caso da alegoria, ela será trabalhada no decorrer de todo o texto, mas um destaque à imagem cinematográfica alegórica será feito neste momento de análise a partir do estudo de Michelle Langford (2006) sobre Schroeter. Por fim, trabalharemos o erotismo do filme como uma relação estética através de uma análise de Michel Foucault sobre o cineasta e da obra “O erotismo” (2017) de Georges Bataille.

1 O TEOREMA SCHROETER.

1.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS.

Werner Schroeter nasceu em Georgenthal em 1945 e teve uma infância marcada por mudanças. Ainda assim, ele concluiu o ensino básico sabendo falar diversos idiomas e em busca de uma graduação. Chegou a estudar psicologia na Universidade de Mannheim. Abandonou o curso e começou a trabalhar como jornalista até entrar para a Faculdade de Cinema e Televisão de Munique, mas novamente ele abandonou o curso. Aparentemente não se encaixou ao rigor acadêmico e a partir desta percepção, começou de forma autônoma a produzir seus primeiros filmes, em 1967. Schroeter se formou artisticamente na prática de seus próprios filmes e na observação dos filmes assistidos por ele em festivais.

Para além de uma formação quase autodidata, os anos iniciais de sua produção trazem uma figura emblemática em sua carreira: Rosa Von Praunheim. Praunheim é reconhecido pelos filmes voltados ao universo LGBTQI+. Seu filme *Não é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive* (1971) é ainda um manifesto com ideias circundantes nas reflexões contemporâneas sobre a homossexualidade. O filme *Sisters of the Revolution* (1969) traz Schroeter como parte do elenco. Praunheim e Schroeter começaram basicamente juntos suas respectivas carreiras cinematográficas, ainda que em direções um pouco diferentes. Trabalharam juntos, foram amigos e amantes. A homossexualidade, por parte de Schroeter, só será uma temática central no filme *O rei das rosas* (1986). Ainda assim, sua obra é vista como importante marco representativo da contracultura sexual, uma vez que mesmo não sendo protagonista, a homossexualidade era presente de forma naturalizada, como um fato banal e não como um teorema a ser discutido pela sociedade.

Existem poucas menções ao trabalho de Schroeter nos escritos sobre cinema, tornando difícil uma definição convencional sobre sua produção audiovisual. Seus primeiros filmes, produzidos entre 1967 e 1969⁶, são curtas-metragens feitos a partir de colagens imagéticas sem intenção narrativa. Mesmo sendo contemporâneo ao nascimento do chamado Novo Cinema Alemão, seu nome aparece pouco nos escritos específicos sobre este período. Ainda assim, nas raras exceções podemos encontrar um indicativo da razão. Thomas Elsaesser, por exemplo,

⁶ *Verona* (1967), *Carla* (1968), *Virginia's death* (1968), *Übungen mit darstellern* (1968), *Paula – je reviens* (1968), *Mona Lisa* (1968), *Maria Callas portrait* (1968), *La morte d'Isotta* (1968), *Himmel Hoch* (1968), *Grotesk – Burlesk – Pittoresk* (1968), *Faces* (1968), *Callas Walking Lucia* (1968), *Callas – text mit Doppelbeleuchtung* (1968), *Agressionen* (1968), *Neurasia* (1969), *Argila* (1969).

chama Schroeter de “o maior cineasta marginal do cinema alemão” (ELSAESSER, 1989, p. 204, tradução-nossa).⁷ Essa percepção do diretor como marginal se deve, provavelmente, ao fato de seus filmes se afastarem da narrativa clássica e do estilo adotado pelo movimento. Seus contemporâneos, também experimentais, iriam produzir em sua maioria filmes com uma narrativa mais comum entre suas obras, enquanto Schroeter seguia uma direção diversa. Ainda assim, todos iriam propor uma ruptura na sociedade ou na forma cinematográfica, como o caso de Schroeter.

Mesmo com o estigma da marginalidade, a obra do diretor chegou a receber certo reconhecimento. *Palermo ou Wolfsburg* (1980) ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, *Malina* (1991) foi indicado ao Palma de Ouro em Cannes, ganhou também um prêmio Teddy pelo conjunto da obra no Festival de Berlim em 2010, ainda assim, Schroeter faleceu sem alcançar muito sucesso comercial nesse mesmo ano. Ao longo da vida relacionou-se ainda com nomes como Rainer Werner Fassbinder, Gilles Deleuze e Michel Foucault. Com Fassbinder chegou a participar de alguns dos seus filmes: *Precauções diante de uma prostituta santa* (1971) e *O mundo por um fio* (1973), ambos ao lado de sua maior musa, Magdalena Montezuma.

É importante ressaltar a relevância de Montezuma na obra do diretor. Batizada com este nome artístico por Schroeter, Montezuma nasceu Erika Kluge. A atriz protagonizou seus filmes até a morte ocorrida pouco após as filmagens de *O rei das rosas*. Ambos faleceram da mesma doença, um câncer na garganta. Além da semelhança trágica, partilharam artisticamente ao longo da vida com Schroeter dirigindo Montezuma, a qual oferecia performances dramáticas com o toque expressivo e gestual característico à obra. Ele buscava condensar a trama filmográfica na expressividade de seus atores e para tal, Montezuma desempenha o papel central nos filmes dos quais participa. A atriz se destaca por sua expressividade capaz de levar o espectador a desvendar os significados de sua atuação alegórica. Sua atuação é extremamente dramática, seu rosto diz muito em cada cena e ela parecia ter total domínio do próprio corpo ao atuar as imagens buscadas pelo diretor. Montezuma chegou a participar de filmes de outros diretores como Fassbinder e Ulrike Ottinger, mas ficou marcada pelas suas atuações nos filmes de Schroeter. Somente após a morte da atriz o diretor começa a trabalhar com outras musas como protagonistas como é o exemplo de Carole Bouquet e Isabelle Huppert. Schroeter fala sobre sua relação com a atriz durante toda sua autobiografia, nomeada “Days of twilight, nights of frenzy: a memoir” (2017). Em uma das passagens ele diz

⁷ “[...] who is the German cinema’s greatest marginal film-maker” (ELSAESSER, 1989, p. 204).

A mulher a quem depois renomeei de Magdalena Montezuma, ao estilo de uma deusa mexicana, chamava Erika Kluge, na verdade, e ela tinha pulado de um muro tentando se matar, mas o muro tinha apenas dois metros de altura, e ela avaliou mal. Sua tentativa de acabar com a própria vida foi, na verdade, cômica e hoje me parece mais uma urgência de suicídio na tradição pastoral do que qualquer outra coisa.

Eu assisti a ela naquela noite e a achei maravilhosa. Sua melancolia profunda e aqueles olhos! Nós ficamos amigos, mas à distância a princípio.

Erika era três anos mais velha que eu, estudando história da arte e línguas românticas e literatura. Ela era uma mulher profundamente depressiva, mas com um temperamento forte e um forte desejo de sobreviver (SCHROETER, 2017, p. 22, tradução-nossa⁸).

A relação entre os dois transcendeu os limites dos filmes. Foram extremamente íntimos e chegaram a morar juntos. Montezuma muitas das vezes cuidava das finanças e dos aspectos mais burocráticos dos filmes de Schroeter, além de atuar como protagonista nessas obras. A leitura da autobiografia do cineasta nos permite olhar para a atuação expressivamente trágica e excessivamente dramática da atriz não apenas como um artifício audiovisual, mas como uma manifestação performática da melancolia em sua vida.

A obra de Schroeter pode ser dividida em três fases, baseando-se na tecnologia de filmagem pela qual são concebidos (8mm, 16mm e 35mm). Optamos por esta divisão por acreditar ser um método mais claro de diferenciação entre as fases produtivas do diretor. Existem outras abordagens, como é o caso de Timothy Corrigan (1984), que considera apenas duas fases na obra de Schroeter: a anterior a 1978, composta por filmes mais abstratos e a fase posterior a partir da qual o cineasta realiza filmes mais roteirizados, os quais o cineasta chama de novo humanismo social. Essa divisão a partir da tecnologia de filmagem é proposta por Michelle Langford (2006) e acreditamos ser uma divisão mais aguçada da obra do diretor, pois permite-nos uma abordagem mais complexa e correta, visto que não restringe estes filmes a um aspecto meramente realista ou abstrato. Schroeter transita por estes elementos, o realismo e a abstração, em todas as suas produções e, portanto, não acreditamos ser uma postura capaz de abranger este percurso.

Pautados nesta divisão elaborada por Langford, falemos sobre a primeira categoria, dos filmes produzidos em 8mm: engloba um conjunto de curtas-metragens, em sua maioria, ainda inacessíveis. Sobre esta primeira fase Langford comenta que “As preocupações de Schroeter e as técnicas cinematográficas durante essa primeira fase são mínimas e experimentais”

⁸ The woman I would later rename Magdalena Montezuma, in the sense of an imperious Mexican goddess, was really named Erika Kluge, and she had jumped off a wall intending to kill herself, but the wall was only two meter high, and she misjudged it. Her attempt to end her life was rather comic and seems to me today more of a suicidal urge in the pastoral tradition than anything.

I watched her that evening and thought she was wonderful. Her deep melancholy and those amazing eyes! We made friends, though at a distance at first.

Erika was three years older than me, studying art history and Romance languages and literature. She was deeply depressive woman, but with a strong temperament and a Strong will to survive. (SCHROETER, 2017, p. 22).

(LANGFORD, 2006, p. 19, tradução-nossa).⁹ Pode-se destacar neste período o filme *Maria Callas portrait* (1968) no qual o diretor apenas reúne imagens da cantora como uma espécie de homenagem. Destacamos esse filme, pois nele já encontramos um sinal para a produção futura do diretor: um recorte de imagens amparado pela sonorização cuja capacidade imagética de representação alegórica é ressaltada. É normal encontrar menções ao diretor o relacionando com a ópera, pois esta era de fato uma paixão para ele e se torna parte essencial de seus filmes. Ainda nesta parte de sua produção podemos destacar *Neurásia* (1968). Nele, Schroeter grava os atores em um palco de teatro, sem falas, apenas dotados de expressão corporal. Esses dois elementos, a ausência de diálogos e o espaço teatral, também serão essenciais em uma análise da obra do diretor. Langford acrescenta ainda o fato de “Mesmo nestes filmes bastante crus e primitivamente construídos, Schroeter mostra um profundo interesse na ópera, na performance e nos gestos” (2006, p. 20, tradução-nossa¹⁰).

A segunda fase, dos filmes, em 16mm, já apresenta a produção de longas-metragens. Nesse período serão produzidos os filmes de maior personalidade autoral de Schroeter. A partir desse momento, o diretor reúne os anteriores padrões estéticos utilizados em seus curtas e, assim, elabora uma característica autoral. Sobre o período, Langford expõe os seguintes argumentos

Durante essa fase, Schroeter distancia-se das vastas técnicas experimentais adotadas durante sua primeira fase para produzir filmes com preocupações temáticas mais complexas e um senso de caracterização mais elaborado, embora contidos por uma estrutura narrativa altamente fragmentada e episódica. Estes filmes são compostos por fragmentos narrativos desconexos os quais costumam ter pouca ou nenhuma conexão uns com os outros (*idem*¹¹).

O argumento de Langford sobre a segunda fase já nos aponta para a característica fragmentada dos filmes. Da mesma forma, observamos a partir de sua fala, como o cineasta não tinha interesse em realizar uma narrativa convencional. O primeiro longa-metragem de Schroeter se chama *Eika Katappa* (1969) e a simples tentativa de definir sua sinopse já nos demonstra uma característica clara do diretor: o filme não gira em torno de uma narrativa central, ao contrário, apresenta um conjunto de cenas aparentemente desconexas, restando-nos

⁹ Schroeter’s concerns and cinematic techniques during this first phase are largely minimal and experimental (LANGFORD, 2006, p. 19).

¹⁰ Even in these rather crudely and primitively constructed films, Schroeter displays a deep interest in opera, performance and gesture” (LANGFORD, 2006, p. 20).

¹¹ During this phase, Schroeter moves away from the largely experimental techniques employed during the first phase to produce films with more complex thematic concerns and a more developed sense of characterization, although contained within highly fragmentary and episodic narrative structures. These films are composed of disconnected narrative fragments that often have little if any connection with one another” (LANGFORD, 2006, p. 20).

então definir o filme através de uma temática central dentro desta suposta aleatoriedade. Analisando as cenas, percebemos tratarem de amor e morte, basicamente. Ao comentar seu filme, Schroeter escreve

Carla, a atriz com um estilo de cabelo da Monroe, e Magdalena a trágica, estavam no coração de *Eika Katappa*. Também são extraídas reminiscências do filme mudo de Carl Dreyer, *A paixão de Joana d’Arc*, um trabalho impresso em minha mente como uma silhueta que nunca desapareceu. Para ser extremamente honesto, foi o único filme que algum dia me influenciou. É extremamente ousado a sua própria forma, com seus *close-ups*, seus enquadramentos concentrados e seus gestos de dor (SCHROETER, 2017, p. 37, tradução-nossa¹²).

Premiado com o prêmio Josef von Sternberg de filme mais idiossincrático no festival de Mannheim, podemos levar como um indicativo basilar de uma negação aos cânones cinematográficos por parte da obra do alemão. Ao afirmar o fato de sua única referência cinematográfica ser o filme de Dreyer, Schroeter apresenta características básicas de seu cinema: os *close-ups*, enquadramentos concentrados e gestualidade referente à dor. Estas características serão repetidas nos filmes seguintes com a Alemanha intencionada em investir na cultura como uma reestruturação do caos pós-guerra. Schroeter é apoiado por instituições como o Comitê do Jovem Cinema Alemão e o canal de televisão ZDF¹³. Langford acrescenta que os filmes de Schroeter, sobretudo os desta segunda fase, sempre geram uma vasta possibilidade de significados. Para ela, os filmes “requerem de nós, como espectadores, um envolvimento em um complexo processo de interpretação” (LANGFORD, 2006, p. 23, tradução-nossa¹⁴). Dentro desse período, poderíamos analisar as obras por uma mesma perspectiva graças a uma utilização de técnicas e temáticas comuns, mas selecionamos apenas *A morte de Maria Malibran*. O filme de 1971 é um exemplo explícito do estilo cinematográfico de Schroeter: imagens alegóricas construídas pela linguagem gestual no exercício de atuação, montagem fragmentada, ausência de uma narrativa clara e um temática central a partir da qual os elementos imagéticos são construídos. Além disso, o resultado final da obra nos leva ao efeito de distanciamento. Anterior à exposição dessa análise fílmica, buscaremos demonstrar os procedimentos metodológicos pelos quais os objetos são construídos, nos amparando na teoria do teatro e do cinema.

¹² Carla, the actress with the Monroe hairstyle, and Magdalena the tragedian were both at the heart of *Eika Katappa*. It also drew on reminiscences of Carl Dreyer’s silent film *La passion de Jeanne d’Arc*, a work that had imprinted itself on my mind like a silhouette that would never fade. To be strictly honest, it was the only film that ever influenced me. It is extremely bold in its own way, with its close-ups, its concentrated framing, and its gestures of pain (SCHROETER, 2017, p. 37).

¹³ Zweites Deutsches Fehrnsehn.

¹⁴ [...] require us, as viewers, to engage in a complex process of interpretation (LANGFORD, 2006, p. 23).

Anterior à terceira parte de sua carreira, o diretor realiza uma série de documentários marcados pela sua forma autoral de produção audiovisual. Em *Die generalprobe* (1980) ele aborda a temática das performances teatrais ao reunir artistas como Kazuo Ohno e Pina Bausch. Ao mesmo tempo, faz um ensaio sobre a sua relação entre a performance e o amor. Em *Poussières d'amour* (1996), convida suas cantoras de ópera favoritas e sem nenhum tipo de roteirização acaba produzindo um filme, no qual seus ídolos falam sobre amor e performam sua paixão, a ópera. Sobre suas paixões, podemos ainda mencionar suas referências na literatura. Até esse momento de sua carreira ele já tinha feito adaptações de alguns clássicos literários como *Salome* (1971), *Macbeth* (1971) e *Weißer reise* (1980), inspirado na obra “Querelle” (1947) de Jean Genet.

A fase final de sua obra se inicia em meio à sua atuação nos documentários e é composta por filmes mais centrados em uma narrativa, como é o caso de *Malina*, adaptação da obra de Ingeborg Bachmann, *Duas* e *Noite de cão* (2008). São filmes mais narrativos. As imagens alegóricas assistidas em suas obras anteriores se tornam menos centrais e dão lugar a uma estrutura fílmica baseada em uma narrativa. O último, por exemplo, tratou sobre o momento de transição entre um governo ditatorial e um novo poder apresentando uma distopia ambientada em Santa Maria. Ainda estão ali as imagens características do diretor e uma certa experimentação, mas seu foco principal é contar uma história. De acordo com Langford, a partir destes filmes Schroeter “começa a desenvolver técnicas narrativas e estratégias muito mais complexas e tende a se afastar das estruturas altamente episódicas que dominam sua segunda fase” (*idem*¹⁵). Para a autora, essa incursão em um cinema mais narrativo facilitou a distribuição de seus filmes e uma maior audiência.

Uma síntese sobre os filmes de Schroeter pode ser encontrada em sua autobiografia. Em um comentário sobre seus primeiros filmes, o cineasta revela-nos a base de suas produções, a qual se estende ao restante de sua obra.

Eu estava experimentando com processos esteticamente estruturais. O conteúdo dos meus filmes, minhas reflexões sobre relações, sobre os assuntos arcaicos como luto, amor e morte, são temas que sempre me obcecaram. Mas eu senti um grande prazer em *Argila* como um experimento estético. Foi a minha forma de reagir contrariamente às convencionais e familiares formas de narrativa. Eu ultrapassei a marca indo longe na esfera do experimental. Isto me trouxe confiança para achar o meu próprio e verdadeiro jeito de trabalhar, misturando a estética progressiva com os eternos problemas arcaicos (2017, p. 37, tradução-nossa¹⁶).

¹⁵ [...] begins to develop much more complex narrative techniques and strategies and tends to move away from the largely episodic structures that dominate the second phase” (LANGFORD, 2006, p. 23).

¹⁶ I was experimenting with aesthetically structural processes. The content of the films, my reflections on relationships, on the archaic subjects of grief, love, and death, are themes that have always obsessed me. But I took

É perceptível como a dissidência era, de fato, uma premissa básica do diretor. Desde seus primeiros filmes ele já buscava romper os limites da narrativa convencional a partir dos temas arcaicos abordados em toda sua *œuvre*. A dissidência é, portanto, um tema frequente em qualquer análise feita sobre o cineasta, como veremos ainda. Anteriormente, é importante retomar alguns aspectos do Novo Cinema Alemão, ainda que reconhecendo a dificuldade em incluir Schroeter neste movimento.

1.2 O NÃO-LUGAR DE SCHROETER NO NOVO CINEMA ALEMÃO.

Apesar de uma população arrasada em diversos aspectos, o fim da Segunda Guerra Mundial traz para a sociedade uma vasta manifestação cultural ao redor do mundo em busca de expressar, nas mais diversas formas artísticas, o sofrimento causado pela guerra. A Alemanha acompanha este movimento cultural e, mesmo sendo uma das mais tardias, apresenta a partir de 1966 a consolidação do chamado Novo Cinema Alemão. Influenciados pelas demais manifestações do cinema moderno como a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorrealismo Italiano, diretores como Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog e Werner Schroeter iniciaram suas produções cinematográficas como expoentes do movimento alemão.

A parte ocidental da Alemanha havia preservado pouco de sua indústria cinematográfica e justifica-se assim sua demora em contribuir internamente às manifestações do cinema moderno praticadas ao redor do mundo. Essa situação de ruína do cinema ainda perdurou até que em 1962 germinou a revolução cinematográfica alemã a partir da escrita do manifesto de Oberhausen. Assinado por 26 cineastas o manifesto dizia

O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. O novo cinema tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemãs, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram a atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa ambição é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções

great pleasure in *Argila* as an aesthetic experiment. It was my way of reacting counter to conventionally familiar narrative forms. I overshot the mark, going far into the sphere of the experimental. That gave me confidence to find my own real work, merging the progressively aesthetic with eternal archaic problems (SCHROETER, 2017, p. 37).

da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação do interesse de grupos. Nós temos ideias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema (OBERHAUSEN in. MASCARELLO, 2006, p. 313).

O texto, apresentado durante o Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen foi o marco principal para o nascimento deste novo cinema e para a conseqüente alteração e renascimento da indústria cinematográfica no país. Os signatários do manifesto foram incentivados a pensar o cinema por uma perspectiva mais ideológica seguindo na mesma direção do cinema moderno e, sobretudo, no discurso intelectualizado incentivado pela *Nouvelle Vague*. Essa premissa é notória no texto, assim como um desejo em reformular a forma cinematográfica, a fim de produzir um cinema revolucionário e livre, em seu discurso e em sua forma. O novo filme de longa-metragem alemão trazia em si estes aspectos basilares de revolucionar cânones a partir de películas feitas para instigar questionamentos filosóficos enquanto seus idealizadores clamavam para si uma autonomia sobre a liberdade de seus próprios discursos.

Alexander Kluge era um dos protagonistas do movimento. Vindo da Escola de Frankfurt, o cineasta era também um advogado muito respeitado por sua intelectualidade. Foi ele o responsável por criar o *Kuratorium junger deutscher film* (Comitê do Jovem Cinema Alemão) responsável por dar suporte às primeiras produções do novo cinema. A partir do comitê foram produzidos os primeiros longas de Kluge, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, para citar apenas mais alguns dos nomes a prosperarem a partir do Novo Cinema Alemão. Os filmes destes cineastas adotavam, em sua maioria, uma postura de direcionar-se ao espectador de maneira a provocar suas vivências. Eram contrários à ideia dos filmes familiares (*Heimatfilmes*) incentivados pelo regime nazista e produziam os chamados *anti-Heimatfilmes*. Esta postura provocativa, naturalmente, não seria automaticamente aceita pelo público e os anos iniciais do movimento são marcados por uma tendência à diversidade, visto que cada cineasta produzia filmes de uma forma autoral sem seguir fórmulas comuns. A verba precária era resultante em um cinema sem a mesma aparência do cinema americano, a esta altura muito disseminado na Alemanha. Mas, mesmo sem o apreço do público local, os primeiros filmes do movimento germinam reconhecimento internacional aos cineastas e ao governo alemão, interessado em reanimar o cinema nacional, acabou por investir nas atividades do *Kuratorium*, alavancando a produção dos jovens cineastas.

Sobre a falta de uma fórmula comum entre os cineastas do período, cabe ainda uma consideração: para Thomas Elsaesser na obra “New German Cinema: a history” (1989) uma

das maiores contribuições do movimento é a importação massiva dos chamados filmes de autor (*Autorenfilme*). O autor fala sobre nenhum outro país ter apresentado um número tão grande de autores cineastas quanto a Alemanha desse período, mas ele pondera em seguida que “O status de autor se tornou uma forma eufemística de classificar o inclassificável” (ELSAESSER, 1989, p. 40, tradução-nossa¹⁷). Posteriormente ele aprofunda-se na definição de *Autorenfilme* na Alemanha

Em vez disso, o *Autorenfilm* é mais um exemplo de um conceito ideológico e um discurso funcionando como uma forma de coerência para o modo de produção em si. Determinava a máquina política e administrativa colocada em filmes na prática e fornecia os critérios os quais validaram o fazer fílmico como arte. A ideologia da autoexpressão, institucionalizada, se tornou uma categoria econômica substitutiva: por ser aceito como autor, um cineasta encontrava acesso ao sistema de subsídios e poderia comandar um certo poder legal e financeiro com isto (1989, p. 44, tradução-nossa¹⁸).

Podemos notar como esta categoria do autor como o criador da arte começa a incluir-se como parte de um aspecto de capitalização do cinema. Era a partir dessa categorização que os cineastas conseguiam participar dos programas de financiamento. Mas o aspecto artístico e conceitual estava, de fato, presente em grande parte das obras modernas, sem significar com isto que o cinema de retrato da realidade cotidiana tenha perdido seu valor. Retomando a esfera da diversidade estilística entre os cineastas, Elsaesser consegue redigir uma síntese dos elementos comuns entre os membros do movimento

[...] apesar da diversidade e da individualidade do vasto, mas não ilimitado, número de filmes, existe uma persistência de assuntos e temáticas similares e de certas configurações (a família, autoridade, o forasteiro), a recorrência de questões formais (identificação e ponto de vista), e sobretudo um notável espírito consistente (frequentemente melancolia, arrependimento, nostalgia e perda) (1989, p. 40, tradução-nossa¹⁹).

É a partir destas similaridades que Elsaesser opta por analisar o cinema moderno alemão como uma variante do cinema de arte. Tal escolha não é de todo harmônica, o autor

¹⁷ *Author* status became a euphemistic way of classifying the unclassifiable (ELSAESSER, 1989, p. 40).

¹⁸ Instead, the *Autorenfilm* is more an example of an ideological concept and a discourse functioning as a form of coherence for the cultural mode of production itself. It determined the political and administrative machinery put in place to films practically and it furnished the criteria which validated film-making as ‘art’. The ideology of self-expression, institutionalised, became a surrogate economic category: for by being accepted as ‘author’ a filmmaker found access to the subsidy system and could command a certain legal and financial power within it (ELSAESSER, 1989, p. 44).

¹⁹ [...] despite the diversity and individuality of the vast but not unlimited number of films, there is a persistence of similar thematic motifs and of certain configurations (the family, authority, the outsider), the recurrence of formal issues (identification and point of view), and above all a remarkably consistent tone (often melancholy, regret, nostalgia and loss) (ELSAESSER, 1989, p. 40).

justifica-se por compreender os filmes modernos como dissidentes do cinema comercial, porém no caso da Alemanha, sobretudo, o cinema engendra-se por um aspecto político de questionamento social. Estão presentes em diversas das obras do período uma veia artística muito estruturada a partir de elementos estilísticos autorais, porém, na maioria destas produções, ainda existe uma narrativa estruturada como no cinema comercial. A revolução, muitas das vezes, ficava a cargo de uma abordagem, ou de um ponto de vista adotado por parte do autor.

Ao comentar sobre o aspecto autoral e artístico do Novo Cinema Alemão, Elsaesser chega à obra de Werner Schroeter. O autor argumenta sobre a dificuldade em incluir a obra de Schroeter no mesmo movimento. Elsaesser não negligencia a contribuição de Schroeter ao movimento, mas acaba por mencioná-lo apenas em situações específicas como no caso do capítulo reservado à relação do movimento com a *avant-garde*. Sobre este aspecto o autor diz que “Schroeter não apenas mostra desprezo pela legitimidade cultural, mas uma quase serena indiferença ao fato de seus filmes praticamente não terem distribuição e serem conhecidos apenas por especialistas” (1989, p. 84, tradução-nossa²⁰).

Elsaesser segue o texto argumentando que Schroeter é um cineasta dos cineastas, referindo-se ao fato dos diretores contemporâneos a ele terem bebido de seus filmes como uma forte referência em suas próprias produções. O autor assinala, portanto, a importância do diretor para outros artistas como Hans-Jürgen Syberberg, que homenageia Schroeter em uma rápida passagem de seu filme *Ludwig – Réquiem para um rei virgem* (1972) e Rainer Werner Fassbinder que, como veremos, foi um grande defensor da relevância de Schroeter para a história do cinema. Ainda em “New German Cinema – a history”, Elsaesser fala sobre a estrutura não-narrativa dos filmes de Schroeter e menciona a incursão tardia do diretor em filmes narrativos, assim como sua relação com a televisão e o financiamento das obras. O autor argumenta também que “Os filmes de Schroeter desafiam as suposições mais básicas da narrativa e da continuidade cinematográfica editados pela urgência absoluta dos estados mentais que ele pode comunicar através da linguagem gestual das imagens pareadas ao som e à música” (*idem*²¹). Complementando esta ideia, o autor acrescenta “A ousadia de Schroeter a respeito de emoções fortes dá a ele uma atitude radicalmente diferente do artista e da arte

²⁰ Schroeter not only shows disregard for cultural legitimacy, but an almost serene indifference to the fact that his films have virtually no distribution and are only known to specialists (ELSAESSER, 1989, p. 84).

²¹ Schroeter’s films challenge the most basic assumptions of narrative cinema and continuity editing by the sheer urgency of the states of mind he can communicate through the gestural language of images paired with song and music (ELSAESSER, 1989, p. 84).

(musical) burguesa, comparado aos mais abertamente políticos dos *avant-garde*” (*idem*²²). A nós, talvez o mais interessante seja a fala do autor sobre *A morte de Maria Malibran*. Para comentar o filme o autor descreve uma das cenas ocorridas entre Magdalena Montezuma e Christine Kaufmann. Para Elsaesser, ambas estão vestidas como homens e Montezuma remete à figura de Caligari. Descreveremos a cena com mais detalhes posteriormente, mas o autor analisa-a como uma referência direta para o filme *O enigma de Kasper Hauser* (1974), realizado anos após a obra de Schroeter por Werner Herzog. Falando especificamente sobre o filme de Schroeter, o autor acrescenta

O filme de Schroeter mistura *Grand-Guignol*, excesso operístico, música pop *schmaltz*, travestilidade e pastiche. O jogo com a ambiguidade sexual em um nível formal contrasta com uma ambiguidade moral: um artista só pode atingir perfeição e verdade ao ‘cantar’ sobre a morte. A resposta de Schroeter às demandas sociais feitas ao ‘artista’ parece ser sabotar qualquer culto à personalidade, através de uma dissimulação incessante da identificação sexual, sem a qual nem a narrativa nem o sistema de estrelas funcionam no cinema comercial ou no de arte (1989, p. 85, tradução-nossa²³).

Além de apresentar um conjunto de algumas das referências encontradas no filme, em sua opinião, Elsaesser traz um importante argumento em relação à ambiguidade sexual resultante do fato das atrizes estarem vestidas como homens. Para ele, este elemento acaba por refletir o desinteresse do diretor em atingir as demandas convencionais do cinema. Retomaremos a esta questão quando formos falar sobre o erotismo presente no filme. Por hora, o trecho serve-nos como mais um indicativo da dissidência de Schroeter. Talvez por essa percepção do diretor como dissidente aos cânones cinematográficos, mesmo daqueles mais revolucionários praticados pelos Novo Cinema Alemão ou pelo cinema de arte, Elsaesser acaba por reservar atenção mais aos filmes nos quais Schroeter trabalha uma narrativa convencional e analisa mais profundamente as obras *No reino de Nápoles* (1978) e *Palermo ou Wolfsburg*.

Diante das informações apresentadas até aqui, podemos apontar para a figura de Schroeter como situada em uma espécie de não-lugar dentro do Novo Cinema Alemão. O cineasta, de fato, inicia suas produções como parte integrante do ambiente incentivador do movimento cinematográfico moderno: era amigo dos cineastas integrantes do grupo, conseguiu

²² Schroeter’s boldness about strong emotions gives him a radically different attitude to the figure of the artist and to bourgeois (musical) art, compared to the more overtly political avant-garde (ELSAESSER, 1989, p. 84).

²³ Schroeter’s film mixes Grand-Guignol, operatic excess, pop music *schmaltz*, transvestism and pastiche. The play with sexual ambiguity on the formal level contrasts with an unambiguous moral: an artist can only achieve perfection and truth by ‘singing’ about death. Schroeter response to the social demands made on the ‘artist’ seems to be to sabotage any personality cult, by endlessly dissimulating sexual identity, without which neither narrative nor the star system functions in neither the commercial or the art cinema (ELSAESSER, 1989, p. 85).

apoio do ZDF para realizar suas primeiras obras, participou dos mesmos festivais e possuía também uma originalidade autoral em seus filmes. Este não-lugar surge a partir de uma análise abrangente de aspectos mais profundos dos elementos citados. Diferente dos demais cineastas do movimento, Schroeter produzia filmes menos politizados de forma imediatista e mais focados em atingir aspectos ligados à abstração. Enquanto seus contemporâneos experimentais buscavam conquistar público a partir de uma linguagem cinematográfica provocativa por seus temas ideológicos, Schroeter apresentava filmes desprovidos de narrativas convencionais ou discursos políticos claros e explícitos. O cineasta não estava à parte da realidade social nem deixava de lidar com aspectos sensíveis à sociedade, porém sua abordagem transformava o discurso em uma imagem alegórica e, portanto, fragmentada. A terceira fase cinematográfica de Schroeter dialoga melhor com as abordagens das produções do Novo Cinema Alemão, mas sua autoria e assinatura criativa seriam aspectos basilares e presentes em todas as suas produções.

O movimento do cinema moderno na Alemanha segue este caminho diverso até encontrar no ano de 1977 o evento responsável por sua dissolução para muitos autores, como por exemplo, Timothy Corrigan (1994). Nesse ano ocorreu o chamado outono alemão suscitado pelo sequestro do presidente da Daimler-Benz, importante indústria automobilística. A ação, executada por membros do Exército Vermelho culminou no assassinato do empresário e de diversos membros do grupo rebelde, incluindo um episódio, no qual três membros do Exército Vermelho foram encontrados mortos em uma cela sobre guarda nacional na prisão de Stammheim. Tais eventos engatilharam uma reação por parte dos membros do movimento alemão e no ano seguinte é lançado o filme *Alemanha no outono* (1978) assinado coletivamente pelos cineastas Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Alf Brustellin, Hans-Peter Cloos, Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Katja Rupé, Peter Schubert, Bernhard Sinkel e o escritor Heinrich Böll. O filme traz a reunião de uma série de curtas-metragens a partir dos quais os idealizadores refletiam sobre o clima político alemão a partir do outono alemão. O filme foi o primeiro do movimentado a ser realizado sem qualquer suporte governamental e marcou a disseminação dos cineastas para públicos internacionais e para novas formas de produção independente. A partir desse momento, os principais diretores do movimento tiveram um reconhecimento internacional consolidado e passaram a realizar produções menos ligadas ao movimento que os unia. Com a morte prematura de Fassbinder em 1982, no ápice de sua fama, o movimento perde de vez seu aspecto coletivo, mas os cineastas envolvidos seguiram, cada qual, suas respectivas carreiras, incluindo Schroeter.

A fim de atingirmos um aprofundamento na investigação da *œuvre* do cineasta, iremos partir, inicialmente, para uma fundamentação teórica em busca de compreender como a teatralidade se manifesta na obra de Schroeter. Resumimos assim o foco de nosso próximo capítulo.

2 TEATRO MODERNO E O DISTANCIAMENTO.

Quando nos debruçamos na análise da obra de Werner Schroeter nos deparamos com uma série de referências para sua elaboração. São perceptíveis em suas produções elementos de diversos períodos da história cultural do ocidente. Encontramos, por exemplo, uma forte referência ao Romantismo Alemão já em *Eika Katappa*, visto que grande maioria de seus filmes serão elaborados pela perspectiva da palavra alemã *sehnsucht*, cuja tradução refere-se ao sentimento de frustração após concluir algo muito desejado. Seus personagens são frequentemente percebidos em um transe desconfortável aos moldes dos personagens românticos. Ao mesmo tempo, o diretor utiliza de métodos de expressão corporal provenientes da performance, algo extremamente contemporâneo ao seu período de produção. Porém, uma vez realizada nossa seleção fílmica de análise, nós percebemos alguns elementos mais específicos nos quais ele encontra inspiração e iremos realçá-los neste momento.

Assistindo a estes filmes, fica clara a forte importância do teatro. A partir desta afirmação, nos dedicaremos em investigar como o diretor se apropria da teatralidade para a produção de seus filmes e é a partir desta intenção que percebemos a relevância do Teatro Moderno nestas obras, sobretudo quando analisamos a produção teórica e teatral de Bertolt Brecht para toda a cultura alemã. O dramaturgo é reconhecido como essencial na manifestação cultural alemã posterior ao seu período de produção, mas iremos apresentar ao leitor quais são as referências específicas encontradas no teatro épico de Brecht para a obra de Schroeter. Cabe-nos, anteriormente, uma breve contextualização histórica deste período da história teatral, ou seja, investigaremos inicialmente como se dá o nascimento da obra Brecht. Isto significa que, neste momento, iremos nos afastar de nosso objeto para em seu lugar expormos os elementos teóricos-base para sua produção cinematográfica. Neste capítulo iremos falar, então, sobre o teatro e sua influência no cinema de vanguarda, especificamente.

2.1 A GÊNESE DO TEATRO MODERNO ALEMÃO: SCHILLER, *STURM UND DRANG* E EXPRESSIONISMO.

Anterior ao aprofundamento nos assuntos do teatro, cabe trazeremos brevemente um aspecto germinal da estética filosófica. Um embrião para a estética filosófica encontra-se já em Platão, mas apresentando uma visão contrária ao sensorialismo. Veremos como este aspecto nos é útil para a compreensão do pensamento cultural moderno, mesmo servindo principalmente como um ponto antagônico. Em seus escritos como “A república” (2014) e “Fedro” (2016)²⁴, o filósofo contextualiza sua concepção do belo. Neste momento platônico a gênese da estética já é compreendida como o resultado da interação entre a obra, o artista e o espectador, porém Platão ainda não traz o entendimento da estética relacionada a algo sensorial, mas sim uma experiência ligada ao etéreo. O belo platônico pode ser compreendido na relação feita com o deus Eros como um estado no qual o indivíduo, em contato com o belo, pode despertar uma espécie de Eros interior e desta forma a contemplação se torna extra-sensorial, algo ligado ao divino.

A partir da mitologia, o que hoje entendemos como estética seria como o efeito de paixão causado pelas flechas de Eros. Ressaltamos ainda a descrição de Platão do belo como algo proveniente entre dois corpos. O belo platônico é um resultado do amor. As artes são, de certa forma, desvalorizadas em sua teoria graças ao fato de serem uma manifestação proveniente do mundo físico, enquanto o belo se dá em mundo idealizado.

Dentro da obra “Fedro”, por exemplo, encontramos em forma de um diálogo entre Sócrates e Lysis um grande ensaio sobre o amor platônico e, por consequência, sobre seu entendimento do belo. Como trazemos este raciocínio apenas como uma gênese do que iremos investigar, destacaremos apenas uma parte deste diálogo, mais especificamente, a chamada Palinódia de Sócrates. Nela, Platão apresenta a visão da loucura como algo essencial ao indivíduo em busca da experiência do belo. Segundo ele, a loucura é mais dotada de uma capacidade de levar o indivíduo ao mundo extra-sensorial, ao exemplo dos deuses cuja mitologia é construída em torno da loucura. A obra platônica apresenta uma divisão entre três tipos de loucura: a arte da profecia (*mantiké*), a arte do augúrio (*oiônistiké*) e a arte proveniente das Musas. As duas primeiras estão associadas a experiências mundanas, enquanto a terceira

(...) é a loucura e possessão que provém das Musas, ao se apoderar de uma alma delicada e pura, despertando-a e exaltando-a por transporte báquico a celebrar em odes e outro tipo de poesia os inúmeros feitos dos antigos, a educar seus descendentes. Aquele que se apresentar, por sua vez, às portas da poesia sem a loucura das Musas, como que convencido de ser um poeta unicamente pela arte, não chegará a termo, e a

²⁴ Platão escreveu *Fedro* por volta de 385 a. C. e *A república* por volta de 380 a.C.

poesia composta por quem está no bom-senso é ofuscada por aquela do tomado de loucura (PLATÃO, 2016, p. 97).

Esta loucura proveniente das Musas seria na visão platônica o princípio para experienciar-se o belo. Ele, a partir da figura de Sócrates, percebe esta loucura como uma dádiva, porém, torna-se perceptível como esta visão não reserva ao indivíduo nenhuma autonomia, pois ele encontra-se em estado de loucura. Se o belo só pode ser experienciado por loucos, ele é experienciado por pessoas em um estado de conexão sobrenatural. O desenvolvimento deste texto irá apresentar como valores platônicos acabam por ser retomados, mas a destruição maior de sua teoria encontra-se no aspecto de compreender a experiência sensível como extracorpórea. Está aí a síntese do questionamento posterior dos filósofos e demais estudiosos da estética: a percepção equivocada de um belo incapaz de conectar-se ao mundo concreto, ou a um objeto sensorial como as artes em geral. Quando Baumgarten cunhou o termo e a disciplina estética a partir de 1750 com a produção de uma obra com o nome “Estética: a lógica da arte e do poema” (1993), ele reafirmava o afastamento do belo platônico, percebendo a estética por uma esfera sensorial e capaz de ser conectada ao mundo físico através de elementos como a arte. Ainda assim ele compreende a estética como um campo inferior, sobre o qual o pensamento racional se sobrepõe e por esta razão sua contribuição para esta disciplina é, também, restrita.

O salto temporal entre Platão e Baumgarten é compreendido como um processo transitório no qual a existência humana vai se tornando menos ligada a um mundo etéreo capaz de dominar a experiência individual, ao passo em que os indivíduos passam a perceber sua existência como algo mais independente e ligado à própria subjetividade. Para além de uma maior autonomia da existência humana, alguns marcos históricos como a Revolução Francesa de 1789 trouxeram à vista um pensamento responsável por ocasionar, também, uma maior autonomia das artes, tornando-a um dos mecanismos para uma reflexão moral. A estética do belo não abarca a realidade deficiente de beleza. A perspectiva de pensar a arte como uma instituição moral não poderia, portanto, ser abarcada por este pensamento ligado ao belo.

Friedrich Schiller, poeta e dramaturgo alemão, é de extrema importância ao analisarmos esta transição entre a Teoria do belo e a chamada Estética dos sentidos. A partir dele iremos nos aproximar do teatro. O autor analisa o teatro não mais se amparando na teoria platônica ou na “Arte poética” (2003) de Aristóteles, escrita em 335 a.C., mas sim através de uma reflexão ligada ao pensamento de Immanuel Kant. Para Schiller, era importante expandir os limites estéticos da tragédia catártica focando-se mais em uma reflexão em busca de entender a relação com a moral, ao mesmo tempo acentuando a autonomia da arte. Ele percebe a arte

como um mecanismo de relação com a moral individual. Para ele era importante pensar o conceito kantiano de *Zweckmaessigkeit*, ou traduzindo, adequação aos fins, estudado por Kant em “Crítica da faculdade do juízo” (1993), pois seria este o sentimento capaz de trazer a autonomia a um indivíduo (e à arte) em um mundo com leis da natureza. Esta moralidade adequada aos fins não é mais uma questão de elaboração de valores coletivos, mas sim, individual. O dramaturgo era contrário à convenção da época de contar as virtudes de um herói e buscava investigar o cidadão sem virtudes. Sobre este aspecto, encontra-se na obra “Teatro Moderno” (1977) de Anatol Rosenfeld que

Há em Schiller uma verdadeira justificação estética do grande criminoso. “A desonra decresce com o crescimento do pecado”. Um grande criminoso, graças à força ainda que terrível de sua vontade, é esteticamente mais relevante do que um personagem virtuoso, mas apenas medíocre. Bastaria uma única inversão das máximas para que tal criminoso dirigisse para o bem toda a força de vontade que agora gasta no mal. Entrevemos nele, na sua liberdade terrível, a virtual capacidade para o bem, ao passo que a virtuosidade medíocre é esteticamente inexpressiva (ROSENFELD, 1977, p. 22).

Está neste trecho um exemplo claro do conflito estético-moral proposto pelo pensamento de Schiller. Ele entendia a tragédia como um elemento de demonstração do sensível, portanto, de algo invisível. Para a visualização deste elemento sensível era necessário botar os valores e os padrões sociais em questionamento. Mostrar através das histórias como o conflito é resultante de uma sensibilidade, de uma relação estética. O homem de valores socialmente positivos torna-se, portanto, desinteressante esteticamente, pois não gera conflitos. Schiller contribui muito com a estética da filosofia graças a suas elaborações sobre o teatro, também colocadas em prática por ele em obras teatrais como *Os Bandoleiros* (1781).

Cabe aqui salientar como Schiller valoriza e defende a arte: através da exposição de um conflito moral ela poderia transformar o indivíduo gerando um processo de harmonização dos seus impulsos, ou seja, um equilíbrio entre as leis mundanas e as individuais. A obra de Schiller reserva especial atenção aos impulsos dividindo-os em duas instancias: o impulso sensível e o impulso formal. Em “A educação estética do homem” (1989) encontramos

O primeiro destes impulsos, a que pretendo chamar sensível, parte da existência física do ser humano, ou da natureza sensível, e ocupa-se em situá-lo dentro dos limites do tempo, tornando-o em matéria: não fornecer-lhe matéria, uma vez que isso já requer uma atividade livre por parte da pessoa, que apreende a matéria e a distingue de si própria enquanto elemento persistente (...).

Ao segundo desses impulsos, a que podemos chamar impulso formal, parte da existência absoluta do ser humano, ou da sua natureza racional, ambicionando pô-lo em liberdade, trazer harmonia à diversidade das suas manifestações e afirmar a sua pessoa em todas as mutações do estado (SCHILLER, 1989, p. 63, grifo-nosso).

Este pensamento será refletido na transição do mundo Iluminista para o Romântico. O dramaturgo chegou a fazer parte de um movimento pré-romântico, porém muitas das ideias românticas seriam diversas deste movimento que lhe antecede. Não seria importante aqui nos adentrarmos profundamente nas divergências deste período, pois em seu lugar, iremos apenas nos dedicar aos elementos importantes na investigação da relevância de Schiller para o teatro moderno, de nosso interesse. Dito isto, a partir da dualidade dos impulsos em Schiller podemos observar como a sociedade se comportava em relação a própria existência, agora incentivada em busca de uma materialização sensível no mundo físico, enquanto o mundo espiritual se torna a natureza em si mesma e o ser humano é parte geradora desta natureza.

A dualidade entre o impulso sensível e o formal não é algo harmônico a priori, mas pode ser manifestada desta forma. Neste sentido, o dramaturgo elabora ainda um terceiro tipo de impulso resultante da relação harmônica entre os dois primeiros: o impulso lúdico. Este impulso lúdico é possível apenas pelo exercício da razão. Enquanto o impulso sensível exclui a liberdade e o formal exclui a passividade subjetivista, o terceiro dos impulsos, a partir da harmonia entre os dois seria mais vantajoso e menos excludente. Sobre ele irá dizer

O impulso lúdico, portanto, no qual ambas atuam juntas, tornará contingentes tanto nossa índole formal quanto a material, tanto nossa perfeição quanto nossa felicidade; justamente porque torna ambas contingentes, e porque a contingência também desaparece com a necessidade, ele suprime a contingência nas duas, levando forma à matéria, e realidade à forma. Na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele os harmoniza com as ideias da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com o interesse dos sentidos (1989, p. 75).

A partir destas definições ofertadas ao conceito de impulso lúdico, torna-se perceptível sua relação ao esquema sensorial e à evocação da razão como essencial e inerente aos indivíduos. O indivíduo na vivência de seus impulsos pode facilmente transicionar entre os três tipos, porém, no exercício do impulso lúdico ele pode alcançar a liberdade. Abstém-se da contingência e seus sentidos são manifestados de forma autônoma. Este seria então o sentido intencionado pelas artes e o exercício desta liberdade é o que resultaria no belo. O belo em Schiller difere-se do platônico pois ele não está mais no mundo das ideias, mas sim no exercício da liberdade individual. É uma experiência entre obra e espectador capaz de lhe transmutar para a esfera do lúdico. É importante, a partir dessa teorização, perceber o belo não mais como uma qualidade relacionada à beleza, mas sim como algo relacionado à sensibilidade. Ao contrário da visão platônica, esta ludicidade sensível não é extra-sensorial, mas sim consciente uma vez que falamos de um movimento resultante do exercício racional.

A obra de Schiller, assim como de autores como Goethe, Lenz e tantos outros artistas contemporâneos a eles, irá reforçar uma postura de um pensamento em transição da sociedade da época em busca de questionar os processos entre o ser e o mundo. Sobre este aspecto na obra de Schiller, encontramos em Rosenfeld

(...) cabe às artes neutralizar os efeitos nocivos deste processo. Daí conceder-lhes – principalmente ao teatro – um lugar central na sua visão de uma humanidade perfeita e íntegra que, superando no estado lúdico todas as especializações, fragmentações e alienações, se reconstitui na sua totalidade dentro de um universo em que se vislumbra, através da “bela aparência estética”, a possibilidade da reconciliação metafísica entre o mundo moral do espírito e da liberdade e o mundo da natureza e história, no qual domina a lei dos instintos e da necessidade. Reconciliação, pois, em que a arte desempenha a função de intercessora e mediadora alada, à semelhança do Eros platônico (ROSENFELD, 1977, p. 27).

Desta forma, a teoria de Schiller é importante na percepção das artes, sobretudo do teatro, como um elemento essencial para o equilíbrio entre o mundo espiritual, para ele ligado à ideia de liberdade, e o mundo da natureza ou da lei dos instintos. Também é interessante perceber a partir da fala de Rosenfeld que o raciocínio teórico não propõe uma desconstrução do pensamento platônico, mas sim uma ressignificação a fim de relacionar a estética com o Eros.

Pareada a esta ideia dos instintos, a obra de Schiller também reserva grande importância ao que ele chama de deleite, ou o resultado de determinadas experiências dos impulsos. No livro “Objetos trágicos, objetos estéticos” (2018) o autor explora uma percepção sociocultural da época e percebe as artes da fantasia, como denomina, como ligadas a uma finalidade básica: o deleite. Ele apresenta sua percepção das artes como um mecanismo de oferta do deleite à sociedade. Este deleite não depende da experiência individual no contato com a obra ou de algum tipo de esforço, é autônomo e nasce no inconsciente. As artes proporcionam um deleite pautado em sua experiência de experimentação. Em estar presente e se relacionar com a obra. A partir disto, o autor inicia uma reflexão crítica sobre como este deleite está ligado a uma ideia anterior na qual a arte, até aquele momento, só proporciona este sentimento a partir de uma perspectiva falsamente moralista, graças a narrativas nas quais um herói benevolente expressava a experiência estética intencionada pelo autor. Como quando assistimos ao final feliz de um mocinho depois de enfrentar obstáculos ao longo de uma história. O autor questiona esta forma de narrativa pois ela não traz uma reflexão em si mesma, apenas uma solução a um problema criado e fechado na obra em si.

Sobre o deleite, vale fazer ainda algumas ponderações: Schiller demonstra que este sentimento é divisível entre deleite livre e deleite físico ou sensível. Pode-se definir o deleite

livre como este proveniente das artes, por exemplo, a partir da capacidade estética em oferecer aos indivíduos uma experiência sensível à parte de sua vivência. Por sua vez, o deleite físico ou sensível está ligado ao indivíduo em sua experiência natural cuja alma expressa através de suas necessidades um efeito a ser refletido de forma física. Mais uma vez, Schiller elabora um esquema dualista em sua teoria colocando em conflito o exercício da razão, pois ele pode se manifestar seja pela sensibilidade natural, seja pelo incentivo de um elemento sensível. Este dualismo se estende ainda aos resultados do deleite e ao elaborar estes aspectos resultantes ele nos apresenta a uma perspectiva não imaginada até então: a ideia de um belo não restritivo à beleza purista e virtuosa, mas abarcando também a ideia de uma beleza ligada à dor e ao desconforto. O sentimento do sublime e a comoção são resultados possíveis do deleite, vejamos como são definidos:

O sentimento do sublime consiste, por um lado, no sentimento da nossa [impotência] [*Ohnmacht*] e limitação para abarcar um objeto, por outro lado, contudo, no sentimento de nossa [supremacia] [*Übermacht*], que não se assusta com quaisquer limites [*Grenzen*] e que submete [espiritualmente] aquilo a que sucumbem [*unterliegen*] nossas faculdades sensíveis. O objeto do sublime está, portanto, em conflito com a nossa faculdade sensível, e essa inconformidade a fins [*Unzweckmäßigkeit*] tem de necessariamente despertar desprazer em nós. Mas ela se torna simultaneamente uma ocasião para trazer à nossa consciência uma outra faculdade em nós que supera [*überlegen*] aquela a que sucumbe [*erliegen*] a faculdade da imaginação.

(...) comoção designa a sensação mista de sofrimento e do prazer com o sofrimento. Assim, só se pode sentir a comoção a respeito da própria infelicidade quando a dor a respeito dela é suficientemente moderada para deixar espaço ao prazer que sente, por exemplo, um expectador compassivo (SCHILLER, 2018, p. 24-25, grifo-nosso).

Percebe-se como Schiller considera o sublime como um sentimento desconfortável, ou um sentimento capaz de colocar o indivíduo em relação com sua inferioridade diante de algo maior. Esta relação desconfortável é imprescindível em sua teoria uma vez que deve resultar em um conflito racional capaz de suscitar em uma dissolução. Em consonância, a comoção também designa uma relação com o desconforto, mas desta vez, uma relação mais prazerosa, advinda do equilíbrio entre a dor e o prazer em senti-la. Concluímos assim a importância do desconforto na relação estética na obra do dramaturgo. Assim como a inconformidade a fins de Kant, somente do conflito racional é possível atingir um estado de graça da razão capaz de afetar o indivíduo.

A partir destes conceitos, instinto e deleite, elaborados na obra de Schiller torna-se possível investigar sua influência à produção artística posterior a ele. Junto a isto, acrescentamos o essencial na obra de Schiller: a percepção da estética como algo ligado aos sentidos. Muito ainda poderia ser dito sobre a contribuição teórica de Schiller, mas para esta

pesquisa iremos nos restringir nesta percepção pois está aí o cerne influenciador à estética e ao teatro moderno. Junto às elaborações teóricas do dramaturgo, um outro marco cultural é importante em nossa análise: a transição entre o Iluminismo e o Romantismo.

O início do século XIX consolidou um movimento iniciado no século anterior e responsável por perceber a sociedade sem o protagonismo do pensamento iluminista, caracterizado pela percepção de um condutor espiritual e etéreo como o norteador das ideias humanas. Contrária a esta lógica, a intelectualidade da época voltou-se a si mesma, assumindo e reclamando sua autonomia existencial. O ser romântico não era mais algo dependente e inferior ao divino, como o iluminista, mas sim algo capaz de tornar-se divino. Um ser autônomo. Surge então na Alemanha o chamado *sturm und drang*²⁵. Para uma compreensão do termo, convém trazeremos o autor Giovanni Reale com a obra “História da Filosofia 5: do Romantismo ao Empirio-criticismo” (2005). Dentro dela encontramos que o *sturm und drang* foi um movimento cultural ocorrido na Alemanha entre 1770 e 1780 responsável pela abolição total do Iluminismo e a absorção do Romantismo pela sociedade. O autor apresenta na obra os princípios pelos quais este movimento era elaborado, são eles:

a) A natureza é redescoberta, exaltada como força onipotente e vital. b) Relaciona-se estreitamente com a natureza o "gênio", entendido como força originária; o gênio cria analogamente a natureza e, portanto, não extrai suas regras do exterior, mas ele próprio é regra. c) À concepção deísta da divindade como intelecto ou razão suprema, própria do Iluminismo, começa a se contrapor o panteísmo, ao passo que a religiosidade assume novas formas que, em seus pontos extremos, se expressam no titanismo paganizante do *Prometeu* de Goethe ou no titanismo cristão da santidade e do martírio de certas personagens de Michael Reinhold Lenz (1751-1792). d) o sentimento pátrio se expressa no ódio ao tirano, na exaltação da liberdade e no desejo de infringir convenções e leis externas. e) Apreciam-se os sentimentos fortes e as paixões calorosas e impetuosas (REALE, 2005, p. 5).

Além de enumerar os principais ideais do movimento, Reale menciona dois nomes expoentes deste período: Goethe e Lenz. Ambos seriam nomes atuantes na divulgação da postura anti-iluminista ao mundo através de suas obras. Além da já mencionada perspectiva de autonomia individual sobre sua própria existência, existe também uma intenção em exaltar a natureza criadora como algo divino em si mesma atrelada a ideia do *genius*, uma espécie de maestro desta natureza. É perceptível e necessária para nosso estudo a abordagem sobre a relação do *genius* com o que concerne a qualquer arte vanguardista em sua essência: a quebra

²⁵ Segundo Reale, “Os dois termos provavelmente devem ser entendidos como *hendiadis*, ou seja, como dois termos que expressam conceito único com duas palavras; assim, o sentido deveria ser “ímpeto tempestuoso”, “tempestade de sentimentos”, “efervescência caótica de sentimentos” (REALE, 2005, p. 4).

de um padrão e a criação de algo novo e independente. Ambos, a arte de vanguarda e o *genius*, falam sobre uma autonomia seguida pelas próprias regras. São forças originárias.

Para além disso, o movimento propunha uma maior consciência de classe através da exaltação da liberdade. É por esta realidade intelectual que os meios culturais da época iriam se manifestar. Claro, não falamos em uma total aceção social a um movimento, mas obras como “Os sofrimentos do jovem Werther” (1774) de Goethe e “Die Räuber” (1781) de Friedrich Schiller marcaram a época em uma perspectiva que seria absorvida pela sociedade ao longo do tempo, através de postura perceptiva do ser como indivíduo autônomo. As artes do período dedicavam-se a uma exaltação do cotidiano simplista em busca de investigar a dor e o sofrimento dos menos favorecidos ou questionar a autonomia dos nobres, mas os questionamentos não iriam se restringir a um aspecto político-social. Neste momento o esquema da tragédia aristotélica, a convencional, começa a ser questionado e assim o teatro começa a questionar a sua própria realidade, seguindo pela perspectiva romântica.

Juntos, os pensamentos de Schiller e o dos adeptos ao *sturm und drang* nos fornecem uma noção essencial para a produção cultural posterior e para suas conseqüentes análises. Entendendo a arte como um mecanismo de questionamento moral apontamos para a lógica libertária individual do movimento alemão. Percebemos o indivíduo como um ser dotado de arbítrio. A experiência individual, sua relação existencial e estética, torna-se uma perspectiva subjetivista, e não mais universalista ou ligada a uma extra sensorialidade.

Entre a contribuição filosófica de Schiller e as manifestações teatrais de Brecht, cabe ainda trazeremos as manifestações artísticas de vanguarda como um outro fato cultural essencial: a partir de 1911²⁶ foi possível observar as primeiras manifestações do chamado movimento expressionista com reflexos em todas as formas artísticas. Para a pintura, o movimento expressionista é o responsável pelo entendimento da luz e da cor não mais como apenas um elemento, mas também como uma nova forma de linguagem. É convencionalmente considerado um movimento originário na Alemanha graças à influência de intelectuais como Ernst Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff responsáveis pela criação do grupo *Die Brücke* (A ponte) em 1905, mas esta origem não é totalmente centralizada. Quase ao mesmo tempo, na França, surgiam os *fauves* (feras) a se tornarem os cubistas a partir de 1908. As artes respondem à transição do Iluminismo apropriando-se essencialmente da lógica de liberdade individual e a partir daí dando início a processos artísticos mais autorais e abstratos. Artistas como Edvard

²⁶ A data refere-se à publicação do termo expressionismo na revista *Der sturm*, porém em 1901 o pintor Julien-Auguste Hervé já utilizava o termo expressionista para nomear seus quadros não considerados impressionistas, movimento de vanguarda da época.

Munch e Vincent Van-Gogh são essenciais no reconhecimento do movimento e suas obras apresentam os principais traços desta vanguarda. São obras nas quais o tema central deixa de ser o mundo concreto como nos é convencionalmente apresentado e o mundo dos sentimentos é centralizado. Para a elaboração deste universo sensível, os artistas utilizavam de pinceladas mais expressivas com excesso de tinta em uma harmonização de cores priorizando o contraste. É importante perceber a partir dos pintores deste período como o ato de pintar se torna um elemento de representação a partir das pinceladas fortemente registradas na obra final. Sobre este movimento podemos encontrar algumas considerações importantes em “Arte Moderna” (2012) de Giulio Carlo Argan

O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas* que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho. Assim se esboça, a partir daí, a oposição entre uma arte *engajada*, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de *evasão*, que se considera alheia e superior à história. Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da *comunicação*; a segunda (a tendência simbolista) o exclui, coloca-se como *hermética* ou subordinada a comunicação ao conhecimento de um *código* (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados (ARGAN, 2012, p. 227).

A obra de Argan é essencial no entendimento da arte moderna em sua completude, mas o trecho selecionado do capítulo reservado ao expressionismo nos apresenta uma ideia ligada à superação do Impressionismo. É perceptível como os movimentos artísticos, por mais que possuíssem discordâncias entre si, partem de elementos basilares em comum, neste caso, a autonomia do artista e da arte. Também é perceptível pelo trecho citado uma reafirmação de algo já dito em nosso estudo anteriormente: a superação de uma experiência estética possível apenas no mundo dos sonhos, propondo em seu lugar uma experiência concreta.

Os elementos apresentados sobre o Expressionismo até aqui já nos permitem ir em direção às manifestações teatrais, algo já percebido na peça *Assassino, esperança de mulheres* do pintor Oskar Kokoschka apresentada pela primeira vez em 1909 e considerada a primeira peça essencialmente expressionista. Na Alemanha, por sua vez, traços pré-expressionistas já eram percebidos desde a primeira apresentação de *Despertar da primavera* de Frank Wedekind em 1906. A peça tratava da história de dois irmãos ingênuos em transformação graças à manifestação de seus impulsos e se desenvolve de forma trágica, mas sua estrutura reserva a gênese do teatro expressionista: a destruição da fórmula aristotélica com estruturas conclusivas e a ausência de nexos causais. Sobre a peça de Wedekind, Rosenfeld (1977) destaca ainda como

é característica a atmosfera cenográfica levando ao nível da abstração, bem como a atuação das personagens. Estes elementos teatrais visavam refletir a desconstrução da ilusão realista e da verossimilhança psicológica. Ao falar sobre o grupo de dramaturgos expressionistas Rosenfeld ainda acrescenta

Visaram ao elementar (e não à diferenciação), ao primitivo e bárbaro, ao mito e culto, às visões monumentais e ao gesto patético e extático. As suas representações entendiam-se, desde o início, como teatro e somente como teatro. Embora emocionais ao extremo, não pretendiam comunicar a ilusão da realidade empírica (ROSENFELD, 1977, p. 115).

A expressão destas peças era, então, dos sentimentos e não necessariamente de uma narrativa ou de uma representação da realidade. Utilizavam de recursos incentivadores da transcendência como a mitologia e a ritualização, mas esta transgressão não deveria resultar em algo além do exercício teatral. A proposta deste movimento para o teatro era de uma lógica de ruptura a partir de uma narrativa não-aristotélica, menos literária e mais expressiva dos sentimentos, mas ao mesmo tempo desumanizavam o sujeito a partir de atuações exageradas e não-naturais. O sujeito em cena é apresentado como um ser angustiado.

A dicotomia entre uma vasta sensibilidade e uma desumanização leva a um elemento essencial dentro das peças deste período: o personagem-coletivo. Como o indivíduo encontrava-se em um distanciamento de sua individualidade, ele aproximava-se do outro e a partir daí surge a ideia de coletividade. Surgem então peças como *Homem-massa* escrita por Ernst Toller em 1921 a partir da qual podemos perceber a ideia de um personagem-coletivo. Veremos a seguir como esses personagens-coletivos assim como a obra de Schiller, dos *sturmerz* e dos expressionistas são essenciais para a estruturação estilística do teatro moderno, assim como sua consequente influencia no cinema.

Ao assistirmos aos filmes de Schroeter, podemos perceber elementos já encontrados na gênese do teatro moderno alemão. O cineasta irá trabalhar sua arte seguindo a lógica de adequação aos fins, percebendo seu espectador como autônomo e capaz de participar ativamente de sua obra. Mesmo sem utilizar narrativas moralistas como um gatilho catártico e central de seus filmes, o diretor conseguia suscitar uma relação estética pautada na instigação da sensibilidade, assim como nas obras de Schiller. Outro termo de Schiller trabalhado pelo cineasta é o da lógica do impulso lúdico como catalizador da expressividade fílmica. A partir da relação harmônica entre a materialidade dos atores em cena (impulso formal) e de sua expressividade sensível (impulso sensível), ele produziu um cinema praticado a partir da ludicidade pensada por Schiller. Desta forma, a linguagem de suas imagens alegóricas se

harmoniza com o sentido fílmico. O papel ativo de seu público é um reflexo do exercício do impulso lúdico elaborado pelo dramaturgo e capaz de ofertar essa liberdade interpretativa. O deleite sensível também é um resultado encontrado nos filmes de Schroeter: o público em contato com a obra entra em um estado de desconforto diante de uma imagem de simbolismo implícito a ser decifrado e, como vimos, esta é a manifestação pura do sublime.

Já quando pensamos no *sturm und drang* podemos encontrar a figura de Schroeter a partir de um reforço da ideia do gênio. O gênio pode facilmente ser relacionado à ideia de autor e de encenador (a qual nos aprofundaremos à frente), por ser a figura capaz de organizar os elementos expressivos em forma de uma imagem cinematográfica. Sua obra é, ainda, uma reivindicação prática da liberdade autoral em relação à cânones pré-concebidos de realização artística, seguindo os preceitos básicos do movimento pré-romântico. Podemos ainda apontar para um favorecimento da temática soturna como um argumento central para a realização de seus filmes, assim como o fizeram Goethe e Schiller em suas respectivas obras. Este aspecto de tematizar o trágico de forma mais psicológica e subjetivista é também um reflexo do movimento expressionista, como vimos. O efeito sensível final de seus filmes nos leva aos mesmos resultados de obras expressionistas: a partir de uma descentralização individualista em suas obras, eles podiam transformar um personagem em um elemento mais coletivista.

Feitas estas considerações iniciais, passaremos agora para uma análise mais direta do teatro moderno a partir da figura de Bertolt Brecht.

2.2 BERTOLT BRECHT: O TEATRO ÉPICO COMO SUPERAÇÃO DO LIRISMO.

Em um ensaio intitulado *Será porventura o teatro épico uma “instituição moral”?* publicado como parte de “Estudos sobre o teatro” (1978), Bertolt Brecht nos apresenta sua percepção sobre a relação entre o seu estilo teatral e a teoria de Schiller. No curto ensaio descobrimos uma discordância por parte do autor ao referir-se à obra de Schiller. Mais especificamente, ele responde de forma negativa à pergunta-título de seu texto. Em sua negativa, ele apresenta o seguinte argumento

A finalidade das nossas pesquisas não se limitava a despertar escrúpulos em relação a determinada situação (embora se pudessem facilmente suscitar tais escrúpulos, se bem que não em todo o auditório – era raro, por exemplo, manifestarem-se escrúpulos nos ouvidos que tiraram proveito das situações em questão!); a finalidade das nossas pesquisas era descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações como essas tão dificilmente toleráveis. Isto é, não falávamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente. Diz-se com frequência aos que foram lesados, recorrendo justamente a alusões de ordem moral, que deveriam

se conformar com a sua situação. Para tais moralistas, são os homens que existem em função da moral, e não a moral em função dos homens (BRECHT, 1978, p. 53).

Torna-se perceptível como Brecht questiona este aspecto moral da teoria de Schiller e dedica suas pesquisas teatrais aos indivíduos flagelados pela instituição moralista. Mesmo percebendo a capacidade de suas peças em comportarem-se como a instituição moral defendida por Schiller, ele irá relacionar-se mais fortemente ao pensamento contrário ao Estado e às instituições, como praticado pelos *sturmerz*. É reconhecível o fato da moral poder ser facilmente institucionalizada e perder sua essência subjetivista, produzindo uma moral coletiva e instrumentalizada. Esta moral coletiva acaba por marginalizar os dissidentes às suas leis e por este motivo, torna-se excludente e incipiente como um retrato da sociedade em seu todo, favorecendo, portanto, uma abordagem elitista. Para além da discordância moral percebemos o quanto Brecht e Schiller possuíam consonâncias em seus exercícios teatrais, mas acreditamos já ter ofertado ao leitor o essencial em Schiller e partiremos agora a nos dedicar à obra de Brecht especificamente.

Nascido na Alemanha em 1898, Brecht lançou sua primeira peça, *Baal*, em 1918, coincidindo com o fim da Primeira Guerra Mundial. Sua obra é um reflexo desta Alemanha pós-guerra. Sua produção dramaturgica passou ainda pela Segunda Guerra Mundial e ele vivenciou novamente um cenário de depressão social. Definido muitas vezes como um homem simplista, ele reforça esta característica através das temáticas abordadas em suas peças teatrais, porém, em relação à sua intenção estética esta simplicidade não se repete. Ele pretendia com suas peças e temáticas triviais alertar seu público para determinadas questões para as quais estavam alienados. Ao longo de sua produção artística ele se dedicou a várias formas de expressão, para nós serão mais relevantes suas produções no âmbito teatral. A partir de 1926 ele começa a falar em um teatro épico, substituindo a expressão drama épico. Para além do contexto histórico-cultural no qual se encontrava, o dramaturgo se inspirava no teatro asiático graças à sua valorização do aspecto artístico e retomava ao aspecto didático já encontrado em peças medievais, no teatro espanhol e no jesuíta. A teorização de sua obra e do teatro épico se torna um desafio, pois o dramaturgo evoluiu sua prática e teoria ao longo de cada uma de suas produções, denominadas *versuche*, ou em português, experimentos. Perceber estas peças como experimentações em evolução e construção constante é essencial na análise teórica.

A relevância de Brecht se dá por diversas razões, mas podemos destacar dentre elas a elaboração de uma forma teatral própria, o já mencionado teatro épico. Para expormos as peculiaridades deste objeto, destaquemos inicialmente dentro da peça *Baal* algumas questões essenciais para o método épico brechtiano. A peça, encenada pela primeira vez em 1923, conta

a história do protagonista homônimo à obra: Baal é um poeta em declínio transformado em um assassino ao longo da história. Na narrativa o protagonista passa de um sujeito atormentado pela sociedade para um anti-herói criminoso. Esta sinopse é suficiente para salientarmos a referência do dramaturgo ao *sturm und drang* e à teoria de Schiller. Além de dar voz a um anti-herói, a trama se constrói em torno de um artista como o catalizador sensível de um universo caótico. O protagonista pode ser relacionado ao entendimento do *genius* elaborado pelo movimento. É ele quem se torna a regra de sua natureza decadente. A narrativa se constrói de forma a reforçar a autonomia do protagonista sobre seus atos, mesmo quando as situações narradas fogem de um controle, como quando o protagonista assassina um amigo. Para além disso, ao entrarmos em contato com *Baal*, podemos perceber a manifestação de todos os aspectos do movimento. Destacamos como a subjetividade salientada pelo *sturm und drang* encontra-se reforçada na obra de Brecht, sobretudo em uma certa afirmação política de questões como a percepção patriótica baseada em um distanciamento do Estado e ligada à vivência da marginalidade social. Por esta perspectiva serão elaboradas as narrativas do dramaturgo em busca de revelar ao público sua subserviência e alienação para suas existências dominadas pelo poder estatal.

As demais obras de Brecht reproduzem esta mesma influência mencionada acima. Suas experimentações no teatro iriam ainda apresentar peculiaridades mais originais, sempre almejando perceber seu espectador como seres não-passivos às suas produções. Para ele “o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável” (1978, p. 6). Seus exercícios teatrais estavam sempre voltados a revelar a seu público sua potência transformadora perante o mundo. Para realizar tal feito, ele irá propor a transformação do teatro dramático para o teatro épico. Enquanto o teatro dramático personifica acontecimentos levando o público a vivê-los como um retrato fidedigno da existência, o teatro épico narra estes acontecimentos fazendo com que o público se torne “testemunha, mas desperta-lhe a atividade, força-o a tomar decisões, proporciona-lhe visão do mundo, é colocado diante da ação” (1978, p. 16). A forma dramática de teatro compreendia o homem em cena como imutável e isto se refletia por uma narrativa linearmente estruturada, enquanto na forma épica o homem é visto como passível de mudanças e é colocado em análise pelas peças e, por isto, cada cena tem sua importância em si mesma não estando dependentes de qualquer tipo de linearidade.

Em “Teatro épico” (1985) de Anatol Rosenfeld encontramos um estudo capaz de compreender esta forma teatral. O autor nos adverte para o fato da sua obra não buscar realizar um completo estudo historiográfico, mas ela irá na mesma direção deste momento de nosso

estudo: estudar a obra de Brecht apresentando os elementos específicos a ela e os elementos de origem para sua produção teatral. Inicialmente Rosenfeld recorre à “República” de Platão para apresentar como nesta obra encontra-se a gênese para o pensamento analítico de obras literárias segundo gêneros²⁷. É importante reafirmar uma percepção de Rosenfeld neste sentido: estas definições atendem apenas a uma necessidade categórica da teorização, mas não correspondem a um esquema irrefutável ou incapaz de se relacionarem dentro de uma mesma obra. De acordo com o autor

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Observa-se como o eu lírico está relacionado à expressão de um sentimento individual. O personagem do gênero lírico performa de acordo com suas próprias motivações sensíveis e fala de si mesmo, ou ainda que fale de um outro, o faz de forma a narrar sua própria existência. Por sua vez, o gênero épico também apresenta uma espécie de manifestação do eu, o eu épico. Brecht trabalha sua metodologia teatral de forma a preparar um ator para representar como o eu épico. Ainda nesta investigação entre os gêneros, é útil o texto “Do épico e do lírico” (1962) de Massaud Moisés no qual o autor sintetiza as especificidades dos estilos. O autor também expõe como o gênero lírico estava focado em verbalizar sentimentos subjetivos. Moisés afirma que

O poeta lírico está preocupado com o Eu; pouco lhe interessa o que vai fora. Mesmo quando se projeta para fora de si, o poeta vê a si próprio aderido às coisas exteriores. Em suma, atitude egotista, introvertida, refletindo males pessoais que só o canto pode minorar (MOISÉS, 1962, p. 25).

Visto como uma oposição direta ao gênero lírico, nos deparamos com o gênero épico. O gênero épico afasta a subjetividade e o individualismo pois “Seu conteúdo revela ação, luta, e, por isso, baseia-se num fato histórico de grande importância, transformado, na psicologia do povo, em verdadeiro mito ou lenda” (*idem*). É perceptível na divergência entre estas posturas que o eu, ou o personagem sujeito das narrativas, passa por uma transição: não se fala mais

²⁷ Os três gêneros literários aos moldes platônicos são: o da imitação, o do relato do poeta e um terceiro constituído da união dos outros dois. Em seguida, Aristóteles (2003) irá propor um sistema análogo, porém mais específico. A partir da obra aristotélica podemos encontrar a divisão entre os gêneros lírico, épico e dramático.

sobre um individualismo, mas sim de um eu correspondente a um povo como um todo. Percebemos, então, como o gênero épico parece repetir a ideia de personagem-coletivo exercitada por parte dos expressionistas, como já mencionado. Moisés percebe, amparando-se na psicologia, o individualismo e a autoanálise como resultantes do lirismo e sendo capazes apenas de revelar uma parcela superficial e subjetivista da realidade. O autor argumenta sobre o eu lírico ser incapaz de revelar algo para além da sua consciência. Existe ainda um inconsciente, velado e incapaz de se revelar através da autoanálise pautada na consciência. O lirismo para o artista seria então “a manifestação primeira e imediata das inquietudes que lhe vão na alma” (1962, p. 28).

O gênero épico se opõe a esta perspectiva da manifestação primeira. Moisés defende o gênero como uma espécie de amadurecimento do lirismo, permitindo a exposição de sentimentos velados, de um inconsciente coletivo. Esta transição estilística acarreta uma transformação do eu literário. Sobre isto o autor argumenta que o eu deixa de ser definido pela noção unicamente egocêntrica e lirista e o poeta “atinge uma forma literária ativa, varonil, heroica, feita de alçar-se a altos planos de contemplação cósmica. É a poesia universalista” (1962, p. 30)²⁸.

Falar de um gênero épico é falar de uma postura de universalização²⁹ sensível a partir de uma arte não restritiva à realidade exclusiva de um indivíduo e tocante ao público através de seu espírito de coletividade. Para expressar esse engrandecido eu coletivo, a figura do narrador se torna essencial. Voltemo-nos novamente à Rosenfeld em seus argumentos sobre a utilidade do narrador no gênero épico

(...) o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente à par deles. De um modo assaz misterioso parece até conhecer o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles. Sempre conserva certa distância face a eles. Nunca se transforma neles, não se metamorfoseia (ROSENFELD, 1985, p. 25).

²⁸ Apesar de sua relevância para o estudo do tema, o trecho revela uma passagem infeliz em que relaciona a feminilidade com a passividade. Sabemos hoje, felizmente, o quanto esta seria uma afirmação machista que não corresponde à nossa sociedade e ainda menos ao pensamento intencionado por esta pesquisa, optamos, portanto, em suprimi-la.

²⁹ Esta universalização resultante pode ser esmiuçada revelando uma separação em dois tipos: o universalismo individualista e o universalismo universalista. O primeiro é o resultado de uma reflexão profunda do eu, retratando em uma manifestação individual, através de um personagem, toda a humanidade. O segundo já se refere ao resultado de uma reflexão sobre o exterior ao eu, sobre a natureza do outro e das coisas, sobre toda a humanidade e sua relação com o mundo.

O narrador é essencial, portanto, para a exposição dos personagens para além de suas capacidades líricas. Graças a ele, um personagem pode representar todo um emaranhado de ideias ausentes em sua fala ou em sua atitude teatral. Ele seria um maestro das cenas e dos efeitos estéticos. A relação do narrador para com os personagens é de um afastamento onipresente: ele não se transforma no personagem em cena, mas sabe da totalidade sensível e individual de cada elemento. A partir do narrador, o autor de uma obra poderia esboçar seus interesses artísticos e direcionar seu público. Como já afirmamos, este público é imaginado por Brecht como um ser não-passivo. Sobre este aspecto, encontramos em “Ensaio sobre Brecht” (2017) de Walter Benjamin que

O teatro épico parte da tentativa de modificar essa conexão [entre palco e público] de maneira fundamental. Ao público, o palco não apresenta mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço encantado), mas um espaço de exibição com localização favorável. Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria (BENJAMIN, 2017, p. 12).

A fala de Benjamin permiti-nos pensar em uma prática teatral a partir da qual seu público seja levado a atuar como tradutor sensorial das imagens teatrais. No lugar de se colocarem passivos diante de um mundo fechado a uma realidade bem definida, eles deveriam participar ativamente do sentido. Já o texto, perde o protagonismo na teatralidade e se torna apenas um meio instrutivo a partir do qual novas abordagens cênicas são elaboradas. Em diálogo a esta ideia, acrescentamos uma fala de Brecht

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em qualquer lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos para acompanhar diálogos abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases (BRECHT, 1978, p. 47).

O teatro de Brecht irá reestruturar os elementos teatrais a fim de instigar maior autonomia de seu público. Percebemos pela fala de Brecht como em suas peças ele inseria elementos audiovisuais para compor uma ambientação na qual o próprio palco passasse alguma mensagem. Uma vez que o teatro não tem mais a intenção de ser um espaço encantado, ele se

aproxima esteticamente de seu público e a contribuição teatral brechtiana dá conta de elaborar elementos técnicos neste sentido. O ator e cada elemento de uma peça épica possuem também sua autonomia com o potencial de produção de sentidos. São gênios de sua própria natureza: o ambiente teatral.

Benjamin irá definir o palco teatral como uma tribuna, algo não mais separatista entre o público e a peça. Por sua vez, Rosenfeld irá entender o palco do teatro épico mais pelo sentido da ambientação ao descrever a característica destas peças em incluir o espectador e dar a ele a soberania da produção de sentido a partir da experiência teatral. Ambas as percepções dialogam a partir do entendimento de um público passivo ser menos interessante do que torná-los parte da obra. As peças se tornam, então, um instrumento para uma experiência individual e sensível, ainda que vivida em coletividade, contrapondo-se assim à experiência meramente contemplativa proposta pelo teatro clássico. O teatro épico, entendendo seu público como uma coletividade, entende a relação estética como individual, mas em direção à coletividade. Direciona seu público a coletivamente exercitar sua autônoma produção de sentido.

Este pensamento do teatro por um viés sociológico vem de uma proposição política de Brecht para sua obra tirada de seus estudos da teoria marxista. A partir de 1926 ele debruça-se no estudo da obra de Karl Marx e percebe como a forma épica poderia dialogar com os escritos do filósofo. Voltando novamente a Rosenfeld encontramos que

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente no mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas (ROSENFELD, 1985, p. 147).

A teoria marxista e o teatro épico buscam coletivizar o indivíduo em busca de uma consciência de classe e autonomia perante o Estado. O cunho político da obra de Brecht se reflete principalmente pelo fato dele tratá-la como um experimento social a partir do qual ele acreditava incentivar a consciência de classe. No lugar do ilusionismo proposto como relação estética pela arte lírica, o dramaturgo almejava um movimento de revelação da consciência por parte do público em contato com suas peças. A arte, até então subjetivista, torna-se coletivista a partir das ideias expressionistas e concretiza-se em Brecht. Esta seria a primeira razão basilar para a elaboração desta forma teatral. Em todo exercício prático e teórico do teatro épico, Brecht irá propor a prática de um teatro político, destacamos a seguir apenas uma destas passagens

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições “acidentais”, que “simulam a vida”, “arbitrárias”; o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, a desorganização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão (BRECHT, 1978, p. 32).

Brecht acreditava na não-verossimilhança com a vivência de seu público levando-o a criar esta desorganização natural das coisas em suas obras. O público, a partir do desconforto, deveria traduzir e investigar as cenas de forma a assumir um papel decisivo sobre elas. Esta relação do público nos leva à segunda razão do teatro épico: o teatro como um espaço didático. Neste sentido, o dramaturgo não pensa no palco como um elemento ilusionista no qual são encenadas cenas com a intenção do puro deleite, mas sim um palco como mecanismo de análise científica por parte do público. Sobre este aspecto, Rosenfeld argumenta

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, incapaz de uma ideia rebelde. Todavia, “o teatro épico não combate as emoções” (isso é um dos erros mais crassos acerca dele). “Examina-as e não se satisfaz com a sua mera produção” (III, 70). O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio (ROSENFELD, 1985, p. 148).

No trecho acima, no qual Rosenfeld cita textos presentes em “Estudos sobre o teatro”, fica evidente a intenção brechtiana de, a partir da experiência com suas peças, indagar o público a se ver nas narrativas em cena, mas não em um exercício de ilusão classicista e sim em uma conscientização épica. Brecht percebe o ilusionismo como um método de alienação para a realidade social e este elemento serviria apenas à manutenção dos interesses burgueses. Mas outro fato essencial pode ser encontrado no trecho acima: a invocação emocional. Uma vez que colocamos este interesse sociológico por parte das peças, o aspecto emocional pode parecer ofuscado, porém o teatro épico também busca emocionar seu público. A emoção intencionada é aquela dotada de atos de conhecimento. A diferença estaria numa indagação emocional capaz de instigar o pensamento coletivo ao mesmo tempo em que se torne comovente para o público. A emoção para o teatro épico deve ser racional e não mais ilusória. O dramaturgo percebe a capacidade de seu público em identificar-se com uma obra mesmo quando esta não fala diretamente sobre suas vidas. O público é capaz de se emocionar com obras diversas a partir de sua capacidade em sentir empatia, de colocar-se no lugar do outro, afinal de contas, Brecht

compreende o homem como um processo transmutável. Como reafirmado em Rosenfeld, “O feto principal do teatro épico é a ‘desmistificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (1985, p. 150). As peças épicas buscam revelar para o público como seja qual for a narrativa e o retrato social, ele pode ser transformado pelo movimento coletivo externo ao teatro. Brecht acrescenta em sua defesa do teatro épico

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 1978, p. 113).

O teatro épico deve ser dotado deste potencial transformador. Para a demonstração deste personagem coletivo, Brecht elabora sua própria proposta de atuação e este é um dos elementos ressignificados a partir do teatro épico. Benjamin em seus textos sobre o dramaturgo irá dizer que “No teatro épico, a formação do ator consiste numa atuação que o leva ao conhecimento, por sua vez, determina sua atuação não apenas no sentido do conteúdo, mas também por meio de tempos, pausas e ênfases” (BENJAMIN, 2017, p. 19). Pode-se, de imediato e em decorrência da leitura deste trecho, destacar como a atuação irá buscar representar a premissa básica do gênero épico. Os atores, em uma postura de tomada de consciência de algo, em teoria, inconsciente (sua própria atuação), universaliza seu exercício performático. Podemos exemplificar isto de forma mais prática com uma fala de Brecht

Ao ouvir, por exemplo, uma mulher falar, será possível imaginá-la também falando de outro modo, passada, por exemplo, uma semana, e será possível imaginar também outras mulheres, nesse momento, em outro lugar. Tal coisa será possível se a atriz representar como se essa mulher tivesse vivido integralmente a época em que se insere e, agora, esteja a exprimir – só de lembrança, partindo da sua experiência dos acontecimentos ulteriores – o que, de entre as suas experiências, tem validade nesse momento (BRECHT, 1978, p. 120).

O trecho nos revela para uma atuação ligada à historicidade, pois esta seria capaz de transformar o ator em um ser épico. A categorização da atuação como um processo inconsciente se deve a uma metodologia de atuação anterior à de Brecht. É conveniente, portanto, trazeremos a esta pesquisa o chamado “sistema Stanislavski”. Constantin Stanislavski foi um importante dramaturgo russo cuja obra literária é vista como um dos grandes marcos da teoria teatral, uma vez que ele elabora um sistema de atuação e de preparação de ator ainda utilizado como basilar. Seu sistema está focado na representação trágica e expressiva de personagens ligados aos

esquemas de representação clássicas e aristotélicas. Dentro da elaboração sistemática a qual nos referimos, encontram-se as ideias de estado criador interior e estado criador exterior. Stanislavski entendia o processo de atuação como um movimento de criação envolto tanto pelos meios individuais e interiorizados quanto os exteriores ao indivíduo. Para ele, a atuação está ligada a uma ideia de “vestir” o personagem e assim tornar-se dotado desse estado criador. Uma vez que estes dois estados são colocados em harmonia através do ator, ele obtém o estado criador geral, o qual seria o estágio idealizado a partir do sistema Stanislavski. Em um de seus livros, “A construção do personagem” (2014), encontramos

Quando se está nesse estado, cada sentimento, cada disposição de espírito que surge dentro de nós se exprime por reflexo. É fácil reagir a todos os problemas que a peça, o diretor e finalmente a gente mesmo propõe para que se resolvam. Todos os nossos recursos interiores e capacidades físicas estão a postos, prestes a atender a qualquer chamado. Nós os manejamos tal como o organista o faz com as teclas do seu instrumento. Assim que se esvai o tom de uma delas, ferimos outro registro.

Quanto mais imediato, espontâneo, vivo e preciso for o reflexo que produzimos, da forma interior para a exterior, melhor, mais ampla, mais completa será a noção que o nosso público terá da vida interior do personagem que estamos interpretando em cena. Para isto que as peças são escritas e o teatro existe (STANISLAVSKI, 2014, p. 373).

É perceptível, através da ideia de reflexo, como o sistema intenciona uma atuação não-consciente num sentido de representar atos pré-elaborados, mas sim uma reação natural como atuação. Uma vez que o ator veste o personagem, suas atitudes surgem naturalmente, como se fosse algo inerente ao indivíduo-ator. A atuação para Stanislavski deve seguir o fluxo natural da existência humana. O ator não é um outro, distante do personagem, ele é, uma vez em ação, o personagem por si encarnado. Este sistema é essencial em obras líricas, clássicas e, atualmente, *mainstreams*. É o sistema mais utilizado quando é intencionada a representação de um indivíduo e está aí um detalhe essencial: se o teatro épico não foca na representação subjetivista, o ator não é um eu lírico, mas sim um eu épico. O ator épico representa através de seu corpo um personagem correspondente a todo um povo. Para o dramaturgo russo, o mais importante é estabelecer uma lógica uníssona capaz de transformar o ator no outro representado e para tal, é importante uma narrativa ofertando subsídios suficientes para o estado criativo geral do ator ser atingido. Por sua vez, Brecht pensava que “os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica” (BRECHT, 1978, p. 47).

Podemos trazer nesse momento a peça *Um homem é um homem* de Brecht a fim de exemplificarmos nossas exposições. Rosenfeld apresenta uma sinopse para esta obra

(...) peça cujo tema é a “despersonalização” de um indivíduo, a sua desmontagem e remontagem em outra personalidade; trata-se de uma sátira a concepção liberalista do desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao drama tradicional que costuma ter por herói um indivíduo forte de caráter definido, imutável. A concepção épica desta peça liga-se, pois, a uma filosofia que já não considera a personalidade humana como autônoma e lhe nega a posição central (ROSENFELD, 1985, p. 146).

Além da já mencionada oposição ao lirismo, esta sinopse revela-nos como o dramaturgo estruturava suas narrativas de forma a reafirmar a postura de atuação épica visto que seu personagem central é desenvolvido justamente a partir de uma despersonalização. Portanto, o personagem em seu processo de sair de si mesmo revela ao ator a necessidade de fazer o mesmo para além dos limites da narrativa. É notável a partir destas averiguações como o ator para Brecht era também um criador dentro de sua própria obra. Benjamin irá dizer que no teatro épico o ator “está ao lado do filósofo” (BENJAMIN, 2017, pg. 19). Os atores serviam ao público como um meio de reflexão sobre a própria existência, assim como é feito pela filosofia. O diretor teatral, por sua vez deve direcionar o ator em busca de refletir para além do papel representado e performar a ação de representação em si, mas durante a apresentação das peças este papel é representado pela figura do narrador “dono da estória, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos” (ROSENFELD, 1977, p. 136).

Colocando a atuação numa perspectiva mais prática, o teatro épico propunha uma atuação amparada pela autorreflexão do ator manifestada a partir da interpretação do texto-base dando amplo destaque ao recurso gestual. Em uma obra brechtiana é comum percebermos como um mesmo gesto serve à representação de diversas mensagens, cabendo ao ator com sua performance especificar sua representação. Para além disto, é necessário acrescentar como o dramaturgo compreendia o gesto

Chamamos de esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo (BRECHT, 1978, p. 124).

Percebe-se como a perspectiva de Brecht revela o gesto como capaz de abarcar toda a manifestação do corpo e, também, de sua relação com outros corpos. O ator deve então

concentrar-se em representar toda a expressividade significativa de cada gesto durante sua atuação. Sobre este aspecto gestual do teatro épico Benjamin acrescenta

O gesto tem duas vantagens, seja em relação às manifestações e às afirmações absolutamente enganadoras das pessoas, seja em relação a suas ações multiestratificadas e opacas. Em primeiro lugar, é possível falseá-lo somente até certo ponto; menos ainda, quanto mais discreto e habitual for o gesto. Em segundo lugar, ao contrário das ações e das atividades das pessoas, o gesto tem início e fim que podem ser fixados. Essa delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. Decorre daí uma conclusão importante: quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos. Portanto, a interrupção da ação é prioritária para o teatro épico (BENJAMIN, 2017, p. 13).

A análise de Benjamin nos permite reafirmar a potencialidade do gesto dentro da obra brechtiana. Um ator em uma peça do teatro épico, já consciente de toda a narrativa, poderia desempenhar os gestos de forma a fornecerem ao público ideias apresentadas em toda a integralidade da obra. O ator se apodera da obra e assume um papel decisivo sobre sua representação e sua gestualidade dará conta de sobressair-se dos limites da narrativa podendo, por exemplo, indicar por gestualidade o desfecho de uma narrativa ou o conflito interno de um personagem. A narrativa seria um elemento restrito nesta perspectiva teatral e o ator épico é dotado da necessidade de superar esta restrição em seu exercício teatral. Diante do seu personagem ele não apenas o representa, mas coloca-se diante dele representando a todos.

Esta forma de representação brechtiana baseia-se sobretudo em algo chamado de efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), pois “Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é susceptível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio” (BRECHT, 1978, p. 116). Com este efeito o dramaturgo iria almejar novamente uma oposição às concepções clássicas, também possuidores de seu efeito de distanciamento, porém o distanciamento clássico era, quando praticado, voltado apenas a uma tentativa de mascarar um personagem, como nos casos das máscaras do teatro antigo e medieval. O distanciamento brechtiano “tem apenas como objetivo despojar os acontecimentos susceptíveis de serem influenciados socialmente no libelo de familiaridade que os resguarda, hoje em dia, de qualquer intervenção” (*idem*). É importante percebermos como este efeito abarca diversos aspectos teatrais, mas basicamente sua proposta consiste na compreensão de um indivíduo conseguir analisar melhor um objeto estando alheio a ele, distanciando-se.

(...) mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica,

para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma, o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela (ROSENFELD, 1985, p. 151).

É perceptível como o distanciamento é um processo de percepção de si através do outro. Brecht compreendia o homem em total envolvimento com uma obra e em exercício da empatia como um ser alienado e inerte. O distanciamento brechtiano não deixa de ser uma alienação, mas propõe uma alienação transformadora, capaz de sair do ambiente teatral e alcançar a mudança social, deve indagar o juízo crítico. Este efeito deve ser capaz de causar estranheza com a vivência usual do público e a partir desta reação será possível compreender melhor a realidade. Uma vez que o público se afasta de um objeto narrado em cena para em seguida retomar a si mesmo e para sua capacidade de obter a crítica transformadora intencionada pelo teatro épico, o teatro desempenha um papel dialético.

Ao longo de sua vida Brecht desenvolveu recursos específicos para fazer da técnica teatral um recurso épico e, portanto, incentivador do efeito de distanciamento. Em relação à cenografia já mencionamos, por exemplo, sobre a prática de utilizar letreiros projetados ou fixos pelos quais as mensagens complementavam o objeto cênico instigando a crítica por sua característica anti-ilusionista. Este recurso justifica-se pela intenção de distanciamento, graças à necessidade do público em separar-se da cena para obter estas informações. Vale ainda mencionarmos outros recursos como a ironia, dotada de distanciamento por apresentar uma comunicação não-explicita e a paródia, produzida a partir da inadequação e seu consequente estranhamento entre a forma e o conteúdo. As peças de Brecht são convencionalmente realizadas por um viés cômico e isto também reforça o distanciamento. O humor “exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante” (1985, p. 157). Neste sentido o humor é um recurso naturalmente estranho e incentivador de um afastamento. Reunindo este viés cômico ao intencional didático destas peças, obtemos como resultado a sátira e a partir dela o dramaturgo irá desenvolver também elementos grotescos, como a utilização de máscaras caricatas e de elementos de atuação e caracterização. O grotesco, por sua natureza, causa estranhamento. Os recursos musicais, por sua vez, são pensados pela mesma perspectiva e não mais acompanham a narrativa como uma climatização de cunho psicológico, mas sim “assume nas obras de Brecht

a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes” (1985, p. 160).

Mesmo reunindo todo este aparato técnico Brecht ainda não conseguiria desenvolver um teatro épico capaz de suscitar o distanciamento não fosse por um aspecto já elaborado por nós anteriormente: o ator como um narrador. Para assumir tal papel e tal efeito o ator deve “pôr de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não tentar induzir o público a qualquer espécie de transe o ator não deve também colocar-se em transe” (BRECHT, 1978, p. 118). No lugar de viver sua personagem o ator deve mostrá-la ao público, afastando-se da mesma e interrompendo o processo catártico convencional. Sua personalidade não se transfigura com o papel ao qual representa, ela na verdade se torna aparente graças a este efeito pelo qual o ator instiga criticamente o público. O ator-narrador épico se comporta como deve se comportar o público, desta forma as peças alcançam seu objetivo máximo de serem épicas. Ele deve assumir um papel de posicionamento em busca da crítica social.

A apresentação teórica da obra de Brecht nos apresenta intrinsecamente todo um ideal político, mas ao mesmo tempo nos apresenta uma didática teatral amplamente praticada, mesmo com uma censura estatal iminente. Brecht sinaliza para o incômodo estatal com uma arte tão revolucionária e socialmente crítica, mais especificamente estamos nos referindo à resposta do dramaturgo à pergunta: Poder-se-á fazer teatro épico onde quer que seja?

Até agora, apenas em raros lugares, e não por muito tempo, as circunstâncias foram propícias ao desenvolvimento de um teatro épico. Em Berlim, o fascismo pôs fim energicamente ao desenvolvimento desse teatro.

Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer (BRECHT, 1978, p. 54).

O teatro épico surge como esta arte feita sobre o outro, mas perdendo sua característica de fenômeno espelho. A relação do público com estas obras não era mais intencionada como contemplativa, mas sim transformadora. Comparar o cinema de Schroeter ao teatro de Brecht não é uma relação que pode ser apresentada de forma imediatista. Uma primeira e basilar diferenciação entre estas obras é o fato de Brecht intencionar seu teatro como um catalizador de revolução social. Não podemos dizer que Schroeter se afasta totalmente de um viés político, produzindo, por exemplo, filmes como *Piloto de Bombardeio* (1970). No filme assistimos em

tese, a história de três dançarinas entre o período nazista e o milagre econômico das décadas de 1950 e 1960. Na prática, a narrativa, como em todos os seus filmes, é afetada pela fragmentação em imagens alegóricas a partir das quais produz um aprofundamento no aspecto subjetivo das personagens. Desta forma, o panorama político atua indiretamente e serve apenas para termos acesso a um conjunto de imagens de mulheres performando relações opressoras entre si. O aspecto político não está em cena a fim de causar uma tomada de decisão de seu público, mas sim a fim de causar uma imersão sensível nos elementos em cena. Mais do que falar sobre o nazismo ao seu público, ele mostra a sensibilidade em corpos afetados pelo totalitarismo e transforma suas personagens em decadência em uma metáfora da Alemanha pós-guerra.

Quando pensamos no efeito estético causado pelos filmes de Schroeter podemos apontar para uma relação com a obra de Brecht. Podemos perceber que a partir de uma descentralização do eu em suas narrativas, o cineasta apresenta personagens não interpretáveis como um sujeito fixo ou a representação de um “outro”, mas sim como um corpo de expressividade universal, aproximando-se assim da ideia de personagem coletivo de Brecht. Em *A morte de Maria Malibran*, por exemplo, temos pouca clareza sobre a personagem central, permitindo-nos imaginar que diversas atrizes atuam como a protagonista e que a morte, argumento central do filme, é mostrada, na verdade, como uma possibilidade em múltiplas e diversas cenas.

Outro aspecto relacionável entre o cineasta e o dramaturgo é o de pensar suas obras como experimentações cujo resultado final é construído ao longo de sua elaboração. No caso dos *versuches* de Brecht, ele trabalhava suas obras entre uma apresentação e outra, reformulando aspectos de acordo com a relação do público. No caso do cinema essa possibilidade de reformulação, naturalmente, se estingue com o lançamento do filme, mas o cineasta trabalhava o argumento central de seus filmes ao longo de toda a filmagem e a montagem da obra-final. Ele utilizava um roteiro aberto apenas com indicações específicas de suas ideias para o filme e a partir desse norteamento, trabalhava junto à sua equipe os efeitos expressivos resultantes dessa pré-roteirização. O espectador, neste caso, não atua no resultado final, mas o sentido filmico só se concretizará a partir da interpretação deste sujeito receptor. Em ambos os casos, o sentido final não é dado por estruturas fixas e imutáveis, pelo contrário, envolve a relação do interlocutor no sentido geral da obra.

A superação do lirismo é também uma realidade nos filmes de Schroeter. No lugar de apresentar em cena um sujeito imutável, Schroeter apresenta personagens apenas como indicativos de determinadas sensibilidades. No lugar de apresentar uma narrativa sobre determinado sujeito de forma dramatizada, ele utiliza da dramatização para transformar esses

personagens em corpos transitórios e de personalidades evanescentes a partir da estrutura fragmentada da narrativa. Na prática filmica do cineasta, o eu não é um sujeito falando sobre si mesmo ou sobre sua individualidade, mas sim um eu a ser construído plenamente pelo sentido do público. Portanto, mesmo não assumindo uma investigação sociológica, o cineasta se aproxima mais da ideia de um eu épico, suscitando, assim, uma universalização sensível.

A figura do narrador, essencial ao teatro épico, pode ser também exposta como uma relação possível ao cinema de Schroeter. Em *A morte de Maria Malibran* não há um narrador onisciente como nas peças de Brecht, mas ao mesmo tempo, as raras incursões textuais a partir de intertextos não fazem nada além de narrar, mesmo que de forma indireta e nem sempre explícita, as imagens em cena. A narração do filme só existe através desses elementos que são originados a partir da figura de um narrador, mesmo que não seja um personagem. Esta narrativa dos intertextos, atua com o mesmo afastamento onipresente do narrador épico. Estes elementos possuem a dimensão do significado possível a cada cena e sua exposição serve a ofertar ao público elementos que não são claros apenas a partir das imagens alegóricas de Schroeter.

Por fim, o distanciamento épico é a relação mais imperativa entre Brecht e a obras do cineasta alemão analisado neste estudo. As imagens alegóricas do cineasta não buscam um deleite ilusório e imersivo em um aspecto de verossimilhança com a realidade, pelo contrário, buscam causar um estranhamento que, como vimos pela contribuição teatral de Brecht, é mais potente em imergir seu público na significação. É uma sensibilidade pautada na realidade e não no ilusionismo. O distanciamento em Brecht é, portanto, essa perspectiva de distanciar o público do aspecto ilusório convencional da tragédia. Schroeter com suas imagens alegóricas montadas de forma fragmentada irá repetir este aspecto e essa intenção para com o seu público.

As influencias do teatro moderno para a obra de Werner Schroeter não cessam no teatro épico. Analisando outras manifestações teatrais do período, um nome surge como essencial quando pensamos em obras artísticas baseadas em uma linguagem metafísica de gestos para a produção de uma alegoria: trata-se de Antonin Artaud.

2.3 ANTONIN ARTAUD E O TEATRO DA CRUELDADE.

Antonin Artaud foi um escritor, ator, diretor e poeta. Fazer referência a seu nome evoca uma série de convenções sobre sua trajetória intelectual pouco colocada em prática ao longo de sua vida. É importante mencionarmos sobre alguns traços essenciais na biografia do artista: nasceu em Marselha em 1896 e foi membro do movimento surrealista até acabar sendo expulso

graças a incompatibilidades intelectuais. Posteriormente, em 1937 acabou sendo vítima da política psiquiátrica imperativa na Segunda Guerra Mundial e foi preso na Irlanda acusado de distúrbios na ordem pública. Artaud foi enviado como um louco a asilos franceses nos quais permaneceu até o fim da vida em 1948. Com isto, falamos pouquíssimo sobre a vida e a figura de Antonin Artaud. Visto que neste momento nos concentraremos em sua contribuição teórica ao teatro, deixaremos sua existência transgressora e marginalizada em segundo plano, ainda assim o leitor irá ver esta figura refletida mesmo nos aspectos mais técnicos e teóricos de seu teatro.

Um dos poucos livros traduzidos para o português e considerado o marco de sua teoria teatral é o denominado “O teatro e seu duplo” (2006). Nele encontram-se uma série de ensaios produtores da teoria do chamado teatro da crueldade pela qual Artaud é conhecido no âmbito teatral³⁰. Inicialmente ele já revela a poesia de sua intelectualidade e logo em seu prefácio já apresenta suas indagações a respeito de seu entendimento sobre cultura, algo a servir de base para sua elaboração teórica e que, ao mesmo tempo, já nos revela sua relação com as margens³¹. Uma das primeiras constatações no livro diz que “o mundo tem fome e não se preocupa com a cultura” (ARTAUD, 2006, p. 1), ou com a cultura erudita e sistemática. A partir daí ele elabora sua definição de cultura

É preciso insistir na ideia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito: e a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis, o espírito presente nas coisas; e é artificial a separação entre a civilização e a cultura, com o emprego de duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação (2006, p. 2).

Percebe-se como o autor coloca cultura e civilização como uma coisa só, algo diferente da convenção consolidada teoricamente a partir da obra de Kant. Em “Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita” (1986) Kant apresenta uma separação entre os dois

³⁰ Antonin acaba recebendo um reconhecimento mais pleno de sua obra apenas após sua morte. É fato que durante sua vida correspondeu-se com grandes nomes como André Breton, Anaïs Nin e Jacques Rivière (responsável pelo reconhecimento de Artaud como escritor a partir da correspondência com ele por cartas, após negar a publicação de um de seus manuscritos), porém somente durante a década de 1960 é que ele irá receber reconhecimento por parte de filósofos e outros intelectuais do âmbito cultural. São importantes neste reconhecimento póstumo textos sobre ele escritos por Jacques Derrida (“A palavra soprada” em 1967) e Gilles Deleuze (“Lógica do sentido” em 1969). Podemos também mencionar a relação da obra artaudiana com os experimentos do Teatro Oficina de José Celso Martinez que ainda hoje apresentam sua representação do texto *Para acabar com o Julgamento de Deus*, além de trazerem os moldes teatrais do francês em suas demais montagens teatrais.

³¹ Além de se encontrar prisioneiro de instituições psiquiátricas e ter suas obras censuradas em diversas ocasiões, a marginalidade de Artaud pode ser também identificada em sua forma de escrita. De acordo com Ana Kiffer, ele escrevia de forma a aproveitar todos os espaços de uma folha. Escrevia de forma não linear e reservava às margens das folhas textos que faziam parte de sua literatura, mas não necessariamente dialogavam aos escritos do centro. De acordo com a organizadora do livro “A perda de si” (2017) esta forma de escrita, até então não imaginada, reafirma a marginalidade artaudiana de forma prática.

termos, mas estes já são elaborados desde o século XVIII. No caso de cultura (*kultur*) são imprecisos os créditos ao primeiro a mencionar tal termo, já civilização é um termo de origem mais precisa, surge em “L’ami des hommes” (1757) de Mirabeau³². Não se tratando necessariamente do foco de nossa pesquisa, iremos apenas apresentar de forma rápida a convencional classificação dos dois termos na perspectiva kantiana. Em Kant (1986) encontra-se a ideia da cultura como um exercício do espírito capaz de legitimar a existência individual ao se manifestar a partir das artes, da intelectualidade ou até da religião de uma sociedade. Por sua vez, o vocábulo civilização define a ideia de uma materialização social a partir da qual o indivíduo se reconhece como um sujeito em relação com a sociedade. Com esta passagem, Artaud delimita sua visão de uma “cultura civilizada”, por assim dizer, ou seja, um produto da experiência subjetiva pelo qual atinge-se o reconhecimento individual de uma materialidade ao mesmo tempo em que o transcende a partir da consciência do espírito.

A elaboração teatral do dramaturgo irá seguir na direção da quebra dos limites entre cultura e civilização. No livro “O teatro e seu duplo” encontramos um livre trânsito por parte do autor entre os vocábulos civilização e vida como coisas análogas. A partir desta consideração podemos apontar para como ele buscava, a partir do teatro, possibilitar a elaboração de um novo sentido da vida pelo qual o sujeito não é mais apenas uma criatura sensível, mas também um potencial criador de sentidos seguindo esta intenção estilística, segue os preceitos da modernidade cultural.

Até atingir a definição do teatro da crueldade, Artaud apresenta, além de sua crítica à cultura, uma série de argumentos metafóricos em justificativa à sua elaboração teatral. O primeiro deles encontra-se em *O teatro e a peste*, a partir do qual o autor reflete inicialmente sobre a chamada nova peste negra decorrente da atracação do navio *Grand Saint-Antoine* em Marselha no ano 1720. A partir da peste o autor irá fazer uma relação de uma doença com a manifestação de uma entidade psíquica no corpo doente, uma vez que a peste afeta “todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar” (2006, p.16). A partir desta percepção Artaud irá criar sua relação com o teatro dizendo

O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transformado por seus sentimentos, sem nenhum proveito

³² É importante mencionar também a origem de civilidade a partir da obra de Erasmo, “Tratado de civilidade pueril” (1530) escrita no final do Renascimento. A civilidade em Erasmo era um termo relacionado à educação e formação infantil em correspondência ao comportamento de oposição à selvageria.

para a realidade. Tudo no aspecto físico do ator, assim como no do pestífero, mostra que a vida reagiu ao paroxismo e, no entanto, nada aconteceu (2006, p 20).

O ator na visão de Artaud é como um doente em um estado análogo a um transe diante de extremo sofrimento. Encontramos aí a primeira oposição à Brecht, cujas postulações teatrais eram contrárias à ideia de transe. Para Artaud e sua escrita metafórica, a única diferença seria o esgotamento da força espiritual no pestífero, enquanto no ator esta força é crescente e inesgotável. Os doentes da peste deliravam e da mesma forma Antonin buscava este estado a partir do exercício teatral. Para além da transgressão, este delírio deveria ser comunicativo. A partir do efeito relacional com essas obras teatrais, o público entraria em um estágio de revelação. Sobre isto ele acrescenta

Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inercia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (2006, p. 28).

Vamos percebendo cada vez mais uma justificativa discursiva para o que será chamado teatro da crueldade. É importante perceber como a simbologia poética da escrita do autor é a partir de uma escolha metafórica ligada ao mal. Artaud realiza uma escrita em diálogo com o etéreo, enquanto a temática teatral surge a partir de um processo anárquico de reflexão. Esta reflexão leva o teatro artaudiano a solicitar uma transgressão do espírito e para tal o dramaturgo desenvolve alguns pontos técnicos como, por exemplo a ressignificação da linguagem física.

A linguagem física é um dos principais suportes teatrais, mas para o teatro da crueldade ela adquire um valor ainda mais essencial e passa a referir-se a todo e qualquer elemento manifestado em uma cena, os quais, a partir desta manifestação, dirijam seus significados para os sentidos, opondo-se assim, à lógica do teatro feito pela linguagem das palavras, o qual dirige-se ao espírito sem transgredi-lo. Essa linguagem feita para os sentidos “permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras” (2006, p. 37). Em sua defesa da linguagem física e sua consequente aderência e ressignificação por parte do teatro da crueldade Artaud tece sérias críticas ao teatro contemporâneo ocidental ao passo em que encontra no teatro oriental uma manifestação teatral ideal, em sua perspectiva. A principal linha de crítica refere-se às tendências psicológicas do teatro ocidental as quais o autor refuta a partir da valorização da

essência metafísica do teatro oriental. A crítica passa também pela ideia da pantomima, ou seja, da representação teatral estritamente através de gestos. O autor irá propor então a chamada pantomima não pervertida, a partir da qual

(...) os gestos, em vez de representarem palavras, corpos de frases, como em nossa pantomima europeia, que tem apenas cinquenta anos, e que não passa de mera deformação das partes mudas da comédia italiana, representam ideias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, e isso de um modo efetivo, concreto, isto é, evocando sempre objetos ou detalhes naturais, como a linguagem oriental que representa a noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro (2006, p. 39).

Percebe-se como Artaud propõe uma pantomima baseada em referenciais sensíveis no lugar de referências a palavras ou determinados comportamentos convencionais de significação imediatista. A partir dessas reflexões, será proposta a chamada metafísica da linguagem. Esta metafísica é a força capaz de fazer com que a linguagem expresse coisas as quais não costuma expressar. A linguagem deixa de encontrar seu fim no entendimento e passa a encontrar seu fim no encantamento, ou seja, será compreendida a partir da relação sensível.

Esta perspectiva é analisada por Jacques Derrida em parte da obra “A escritura e a diferença” (1995). Sem nos prolongarmos sobre as exposições consistentes da obra, dedicamo-nos à passagem na qual Derrida teoriza a linguagem da teoria teatral artaudiana reservando-a inicialmente a metáfora do roubo. Por sua análise “Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente palavra roubada” (DERRIDA, 1995, p. 116). A metafísica da linguagem busca, portanto, evitar este roubo. Posteriormente Derrida apresenta-nos a lógica da palavra soprada

Soprada: entendamos ao mesmo tempo *inspirada* por uma *outra* voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto. A inspiração é, com várias personagens, o drama do roubo, a estrutura do teatro clássico em que a invisibilidade do ponto assegura a diferença e a interrupção indispensáveis entre um texto já escrito por uma outra mão e um intérprete já despojado daquilo mesmo que recebe. Artaud quis a conflagração de uma cena em que o ponto fosse possível e o corpo às ordens de um texto estranho. Artaud quis que fosse destruída a maquinaria do ponto. Fazer voar em estilhaços a estrutura do roubo. Para isso era necessário, com um único e mesmo gesto, destruir a inspiração poética e a economia da arte clássica, especialmente do teatro. Destruir ao mesmo tempo a metafísica, a religião, a estética, etc, que as sustentariam e abrir assim ao Perigo um mundo em que a estrutura do furto não oferecesse mais nenhum abrigo. Restaurar o Perigo despertando a Cena da Crueldade, tal era pelo menos a intenção *declarada* de Antonin Artaud (1995, p. 117).

Torna-se perceptível nesta análise a capacidade comunicativa de uma linguagem em busca de evitar o roubo mencionado anteriormente. Artaud buscava uma comunicação na qual

impedisse esta natural realidade da palavra em abrir-se à produção de sentido do outro logo ao ser expressada por um indivíduo, pois reconhece a tradução de sentidos do mundo como institucionalizada. Artaud naturalmente buscava a relação de seu público com sua obra, mas sua intenção anterior é de apresentar ao público mecanismos para uma experiência afastada de qualquer cânone estrutural. Ao mencionar uma outra voz, Derrida refere-se ao desejo de uma linguagem universal e sensível, anterior à linguagem das palavras e imunes à metáfora do roubo. Em posterior passagem do texto Derrida se torna mais objetivo em sua metáfora

A cena ocidental clássica define um teatro do órgão, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido, de uma tábua escrita por um Deus-Autor e único detentor da primeira palavra. De um senhor que guarda a palavra roubada, emprestada unicamente aos seus escravos, aos seus diretores e aos seus autores (1995, p. 132).

Percebemos então como esta elaboração teórica reafirma a crítica de Artaud ao classicismo ocidental. Da mesma forma, Derrida compreende esta abordagem artística por uma perspectiva também crítica, mas apresenta novas perspectivas, para ele “destruir o poder da obra literal não é apagar a letra: apenas subordiná-la à instância do ilegível ou pelo menos do analfabético” (1995, p. 137). Artaud buscava produzir um teatro não baseado na escrita e antiliterário neste aspecto. Por não ser amparado na palavra, mas sim no domínio do sopro ao qual Derrida se refere, portanto, “A única maneira de acabar com a liberdade da inspiração e com a palavra soprada é criar um domínio absoluto do sopro num sistema de escrita não-fonética” (1995, p. 142). Trata-se de abolir a figura de um deus-autor e substituir pela ideia de uma espécie de deus-público. O público é parte autônoma na produção de sentido de uma obra.

Para esclarecer sua teoria da metafísica da linguagem e contextualizar sua valorização ao gesto, Artaud elege a dança balinesa³³ como um grande exemplo de teatro metafísico graças à lógica tradicional desta dança ser um contato com o mundo divino. A dança balinesa era elaborada através de uma reunião gestual específica para as mais diversas situações em cena,

³³ A dança balinesa é uma cultura tradicional justificada principalmente pela espiritualidade. Marcada por uma religiosidade mesclada, porém hinduísta de forma mais acentuada, a tradição balinesa compreende a dança como um meio para a dissolução. Ao mesmo tempo, a dança acaba por não ser vista como algo artístico, mas sim ritualístico. É curioso como não existe a palavra arte no vocabulário balinês e um artista é visto como uma pessoa talentosa (*tukang*), porém o nome recebido por ele é *pragina*, cujo significado seria algo como alguém com a capacidade de embelezar. As danças são divididas em diversas categorias (*Barong*, *Lelong* e *Kecak*, por exemplo), porém sempre são encenações da mitologia local realizada pelos *praginas* e até o advento do turismo, realizadas em caráter ritualístico. É realizada a partir de uma série de movimentos específicos, cada qual com seu significado, mas todos muito bem demarcados para dar significado às histórias. Os dançarinos, além das vestimentas tradicionais também se amparavam em máscaras representando personagens da cultura balinesa. É comum a representação de diversos papéis por um mesmo dançarino a partir da troca entre diversas máscaras. A crença balinesa é a dualidade entre o visto (*sekala*) e o não-visto (*niskala*) e um dançarino estaria fazendo uma transição entre os dois polos: ele transita entre o mundo de seus ancestrais e os trazem para o contato com o mundo (BALLINGER; DIBIA, 2012).

resultando em uma linguagem completamente expressada pelo corpo. Um corpo etéreo e mecanizado. Artaud escreve

Uma espécie de terror nos assalta quando vemos esses seres mecanizados, aos quais nem suas alegrias nem suas dores parecem pertencer propriamente, mas nos quais tudo parece obedecer a ritos conhecidos e como que ditados por inteligências superiores. Afinal, é essa impressão de Vida Superior e ditada que nos impressiona mais nesse espetáculo semelhante a um rito que estaríamos profanando. De um rito sagrado ele tem a solenidade; o hieratismo das roupas dá a cada ator como que um duplo corpo, duplos membros – e em sua roupa o artista embrulhado parece ser apenas a efigie de si mesmo (ARTAUD, 2006, p. 61).

Artaud percebe o teatro balinês como um resultado de uma experiência ritual. Ele compreende os gestos de dança em cena como um movimento em contato com o divino. “Ao lado de um agudo senso de beleza plástica esses gestos sempre têm por objetivo final a elucidação de um estado ou de um problema do espírito” (2006, p. 65). Esta performance gestual resulta em um ator em cena afastado de si mesmo, em contato com a espiritualidade e conseqüentemente mecanizados pela experiência ritualística. Este personagem, ao mesmo tempo desumanizado e divino, leva o público à revelação graças ao seu contato com o espírito e, portanto, “Neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras” (2006, p. 63). Esta palavra anterior à palavra seria a manifestação primeira da metafísica da linguagem e a partir do teatro balinês, Artaud a viu concretizada.

O autor irá se opor ao convencional teatro ocidental, o qual acredita estar aprisionado pelo texto e irá propor uma prática teatral na qual os significados venham das possibilidades da expressão física. Sua linguagem teatral irá buscar, no lugar da apresentação de pensamentos, fazer o público pensar. Para ele “O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico, mas plástico e físico” (2006, p. 78). Esta postura anti-psicológica justifica-se na seguinte passagem

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é *dissimulá-lo*. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento. Ou, se preferirem, em relação à manifestação-ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento. Todo sentimento forte provoca em nós a ideia de vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significações para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra.

Assim, a verdadeira beleza nunca nos impressiona diretamente. E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder (2006, p. 79).

Antonin buscava pela beleza do não-dito. Derrida salienta isto em seu estudo sobre ele ao dizer que “O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (DERRIDA, 1995, p. 152). Mais do que isto, Artaud acreditava na impossibilidade do lirismo em traduzir as ânsias do espírito, em expressar a poesia. Ao mesmo tempo em que justifica sua oposição ao teatro de aspecto psicológico por este ser insipiente na manifestação da expressão verdadeira, ele defende o potencial sensível da metáfora e da imagem de significação implícita. O teatro seria um espaço no qual os ritos em cena levam o público ao contato com a falta de sentido das coisas e ao desconforto do espírito. Este desconforto nos direciona a uma definição mais clara do termo crueldade para este teatro

É por isso que proponho um teatro da crueldade. Com esta mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos, “crueldade”, quando pronunciei esta palavra, foi entendida por todo o mundo como sendo “sangue”. Mas “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nosso corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós (ARTAUD, 2006, p. 89).

Para Artaud, a crueldade é o agente em ataque ao espírito, o causador do desconforto. Neste sentido, as intenções do teatro da crueldade voltam-se para a psicanálise moderna “que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar atitude exterior do estado ao qual o queremos conduzir” (2006, p. 90). Torna-se claro como a escolha do termo crueldade é direcionada à ideia da crueldade resultante da existência dos não privilegiados, é a tomada de consciência para as mazelas mundanas. É uma busca pelo bem coletivo uma vez que, na perspectiva artaudiana o mal é o imperativo categórico da civilização. O sujeito em contato com o teatro da crueldade vivencia um efeito de transe no qual é convidado a perceber a crueldade exercida sobre sua existência e tomar uma atitude a partir desta percepção. Artaud acredita em uma vida a ser potencializada pelo efeito da crueldade sobre nós, pois o desconhecimento da crueldade apenas potencializaria a seus algozes.

A ambientação intencionada pelo teatro da crueldade busca atingir a clareza em expressar-se como um sonho. É intencionado um ambiente teatral onírico no qual a ritualização leve o público à sensação verdadeira e ao entendimento catártico pleno da poesia em cena “Pois o teatro da crueldade é realmente um teatro do sonho, mas do sonho cruel, isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido” (DERRIDA, 1995, p. 164). Artaud elabora a ideia de espetáculo total como uma manifestação concreta do teatro da crueldade. Este tipo de espetáculo encontra referências na teoria teatral do passado, no cinema e na arte moderna

para elaborar os processos ritualísticos. Consiste, basicamente, em tornar simbólico todo elemento utilizado durante a experiência teatral. Com estes processos a intenção é que “a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo” (ARTAUD, 2006, p. 104).

Em *O teatro da crueldade (primeiro manifesto)* Artaud é mais objetivo e apresenta-nos as peculiaridades técnicas de sua elaboração teatral. O imperativo categórico é o do anti-ilusionismo justificado pela necessidade do teatro “recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem considerado metafisicamente” (2006, p. 105). Como tema destas peças o autor sinaliza apenas para chaves, ou situações pelas quais a gestualidade ritualística possa desenvolver-se. Para a elaboração do espetáculo total estão abertos os usos de todos os suportes possíveis ao teatro e ao cinema, desde que atendam ao resultado transgressor intencionado. A encenação será a força geradora da linguagem teatral. A linguagem da cena serve apenas à representação do mundo onírico. A música é pensada apenas como ruídos desconcertantes e instrumentos musicais servem mais como objeto decorativo ao palco. A luz deve ser pensada de forma sinestésica; Artaud pretendia com a iluminação indicar sensações como o calor ou a raiva. A sala teatral deve ser reformulada de forma a colocar o público no meio enquanto as peças realizam-se em seu entorno, desta forma, o público transforma-se em cenário. Por fim, o ator do teatro da crueldade pretende chegar o mais próximo possível de assumir uma postura de elemento passivo e neutro diante de sua própria individualidade e a atuação será absolutamente demarcada de forma a ofuscar o sujeito-ator.

Podemos agora constatar a estrutura deste teatro da crueldade como pautada em uma ideia de expansão dos aspectos teatrais. Esta crueldade, como compreendida por Artaud é uma força inesgotável e só o contato com esta consciência pode atingir a amenização do seu mal. Por isto é tão importante pensar um teatro pelo qual a dissolução seja incentivada, por perceber a inesgotável força da crueldade sobre nós e convidar-nos a dissolvê-la.

A partir da especificação teórica do teatro da crueldade podemos averiguar certas similaridades entre as intenções artaudianas e as brechtianas. Ambos percebiam o teatro como um meio transformador de uma sociedade marginalizada. Artaud, mesmo sem a ideia épica de teatro buscava um teatro direcionado à coletividade e ao ímpeto revolucionário.

Podemos portanto repreender o teatro, tal como é praticado, por uma terrível falta de imaginação. O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida

liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo. Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos encontrar.

E com isso chegar a uma espécie de similitude geral e tão poderosa que produza instantaneamente seu efeito.

Que ela nos libere, a nós, num Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindas do Passado, com forças reencontradas no Passado (ARTAUD, 2006, p. 136).

A seleção do trecho acima permiti-nos reafirmar a intenção coletiva do teatro da crueldade. Artaud, assim como Brecht, acreditava em um teatro que abrisse mão da empatia imediatista e individualista para ser verdadeiramente transformador. Para eles os indivíduos e suas personalidades só se deparam com a libertação quando se compreendem coletivos. Enquanto Brecht estruturou sua lógica de personagem-coletivo, Artaud acredita na produção de mitos e na transcendência como um meio para a realização transformadora possível ao ser em contato com o teatro. Disposto de sua individualidade, o ser pode atingir uma consciência universalizada.

A produção destes artistas modernos apresentados até aqui serve a reforçar uma consciência coletiva não limitante a estes nomes, mas praticada por todo um corpo intelectual da época destinados a revolucionar a realidade lastimável na qual socialmente (ou totalmente, como era o caso de Artaud) se encontravam. A crença da individualidade como transformadora se torna menos interessante e é substituída pela busca da universalização dos sentidos. Assim podemos concluir a contribuição teórica do dramaturgo para este estudo, sem com isso termos expressado em completude a importância de sua obra para toda a sociedade sucessora a ele.

O teatro da crueldade por suas contribuições ao exercício teatral também serviu de influência a cineastas como Werner Schroeter. A relação de Artaud com a peste possuidora de um ator em seu exercício teatral é comparável ao estado em que os atores de Schroeter são apresentados em cena. Pela atuação, Schroeter está mais próximo de Artaud do que de Brecht por considerar a atuação como um processo de transe sensível a partir do qual os elementos narrativos vêm à tona. Pensemos, por exemplo na atuação de Montezuma nos filmes de Schroeter. A atriz raramente tinha falas durante um filme, expressando toda a sua dramaticidade somente a partir da expressão corporal. Em *A morte de Maria Malibran*, por exemplo, temos cenas em que seus gestos indicam apenas um profundo sofrimento, o qual podemos mencionar como uma analogia ao estado da peste na teoria de Artaud. Para além de representar um estado de transe, a atuação de Montezuma era extremamente comunicativa, tornando possível ao público traduzir facilmente as intenções de sua expressividade. A atuação sob a égide do transe serve ao público em contato com estes filmes como uma transgressão do espírito. Da mesma

forma que Artaud, Schroeter buscava consolidar a expressividade a partir de uma linguagem física e imagética, afastando-se assim de uma expressividade das palavras como era comum ao teatro clássico.

A importância da gestualidade nos filmes do cineasta também pode encontrar uma referência nos escritos de Artaud através da chamada pantomima não pervertida e da metafísica da linguagem. Ambos os termos na teoria artaudiana dão conta de pensar uma teatralidade para qual os gestos sirvam a dar suporte à expressão até então convencional apenas à linguagem textual. Ambos falam sobre uma expressividade teatral intencionada mais em um encantamento do público do que em um entendimento pleno, a partir de uma teatralidade pautada totalmente no corpo. Essa linguagem corporal, por não ser tão explícita quanto a textual, se abre para a realização da alegoria e para o transporte do público em contato para uma realidade implícita e filosófica. Os elementos colocados em cena por Schroeter funcionam da mesma forma que a crueldade no teatro de Artaud: são mecanismos para atacar o espírito do público em uma relação desconfortável de aspectos implícitos da realidade humana.

Os aspectos técnicos trabalhados por Artaud também são retrabalhados por Schroeter: assim como o dramaturgo, o cineasta parte de uma série de pressupostos genéricos de uma ideia central para suscitar o estado de transe expressivo intencionado para os atores. A linguagem textual, quando presente, serve apenas como esclarecimento de algum aspecto do universo onírico em cena. A música, o cenário e a iluminação servem apenas como um elemento complementar às imagens alegóricas. Mas assim como Artaud, Schroeter pensa suas obras pela premissa de um espetáculo total, a partir do qual, todos os elementos expressivos possíveis ao cinema servem como suporte à expressão alegórica.

Pensar na posterioridade à teoria artaudiana nos permite o encontro com um dos movimentos influenciados por sua teoria, o teatro do absurdo.

2.4 TEATRO DO ABSURDO E A COMUNICAÇÃO DO INDIZÍVEL.

A menção ao teatro do absurdo nos leva a uma obra essencial sobre este estilo teatral: “O teatro do absurdo” (2018) de Martin Esslin. A obra publicada pela primeira vez em 1961 é responsável por assinar teoricamente o termo homônimo abrangente de peças realizadas por artistas como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet. O próprio autor sinaliza em sua obra para o fato de cada um dos autores integrantes no estudo não necessariamente terem se desenvolvido sob a égide do teatro do absurdo. Cada um traçou seu caminho autoral e Esslin reuniu-os em seu estudo por sua percepção dos pontos comuns entre

estes artistas. É conhecido o fato de qualquer arte ser parte de um movimento não restritivo à geografia e desta mesma forma, o teatro do absurdo alastra-se pelo mundo com representação em países como a Alemanha, Inglaterra e Itália. A França, além de toda sua contribuição cultural, seria apenas um berço de fortuna crítica e o espaço na qual os estudos de Esslin são ambientados. Outra ponderação importante é mencionarmos tendências das ideias deste teatro desde a década de 1920 por autores surrealistas e nomes como James Joyce e Franz Kafka. Também podemos observar tendências através da pintura cubista e abstrata, mas o desenvolvimento deste texto dará conta de especificar teoricamente este estilo referencial a artistas como Werner Schroeter.

Iniciemos pelo termo absurdo. Esslin refere-se ao absurdo como o resultado do homem em contato com o ininteligível e com a destruição da alienação social à sua própria existência. Albert Camus, por sua vez irá trazer uma definição do absurdo em “O mito de Sísifo” em 1942

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo (CAMUS *apud* ESSLIN, 2018, p. 22).

O trecho acima nos revela o resultado catastrófico no indivíduo pós-guerra. O termo absurdo vem como o resultado deste processo de destruição social e, neste sentido, não se relaciona exatamente ao significado do termo no dicionário, sendo algo oposto à razão ou ao senso comum. Nas palavras do dramaturgo Eugène Ionesco este absurdo teatral é “aquilo que não tem objetivo. ... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (IONESCO *apud* ESSLIN, 2018, p. 23). Para além de uma incongruência com a razão, o absurdo é um sentimento de angústia na esfera metafísica do ser pela sua condição de existência. Para Esslin o teatro do absurdo “procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 2018, p. 23). Esta inclusive é a razão para o autor não incluir obras teatrais de escritores contemporâneos à época como Jean-Paul Sartre e Albert Camus como expoentes deste estilo: as peças destes autores convencionalmente apresentavam este mesmo absurdo filtrado pelo pensamento filosófico e racional e apresentavam-nas ao público como um discurso lógico e solucionado.

As peças do teatro do absurdo são realizadas a partir de elementos comuns como a ausência de história e enredo claramente formulados, de personagens demarcados ou humanizados, de linearidade temporal e de diálogos claros e bem definidos, ao mesmo tempo em que recriavam um ambiente onírico. São obras em busca da reafirmação do antirrealismo ilusionista e por meios diferentes, repetem o desejo épico de superação e revolução. Desta divergência entre o épico e o absurdo podemos assinalar a questão literária: enquanto Brecht amparava-se no recurso literário para sua produção, o absurdo é antiliterário e “tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco” (2018, p. 25), relacionando-se, portanto, com as postulações artaudianas. Não se trata de um teatro sem linguagem, mas o diálogo transcende a literatura e por muitas vezes contradiz as imagens em cena. Ainda retomaremos a esta relação entre o épico e o absurdo.

Antes, é interessante percebermos como o teatro moderno, explicitado neste momento pelo teatro do absurdo, buscava ser um meio social e não um fim. Buscava convidar o público à revolução anti-canônica em todos os aspectos da vida social. Esslin se propõe a elaborar seu estudo a partir da exposição individual da obra dos autores pertencentes a este movimento teatral. Não os trataremos integralmente aqui, mas anterior à exposição geral dos elementos deste estilo, é válido repetir o percurso de “O teatro do absurdo” selecionando alguns dos artistas nele analisados.

Samuel Beckett³⁴ é o primeiro nome a ser destacado junto à sua obra “Esperando Godot” (2017). A tentativa em revelar ao leitor uma sinopse desta peça já nos permite apontar algumas questões estilísticas. Ao pensarmos na história narrada, percebemos sua estrutura estática, repetindo uma mesma situação trivial: Vladimir e Estragon estão em uma estrada esperando o Sr. Godot, com quem tinham um encontro. O primeiro ato da peça termina com a informação da impossibilidade deste senhor aparecer naquele dia, mas ele viria, provavelmente, no dia seguinte. O segundo ato repete a espera destes dois personagens, seguindo pelo mesmo fim. O autor acrescenta apenas alterações na ordem dos fatos e na autoria das falas em cena.

Martin Esslin irá alertar para os dois personagens centrais da peça remeterem claramente às duplas cômicas convencionais do teatro de variedades. Elaborados por esta

³⁴ Nasceu no ano de 1906 em Dublin. Graduiu-se em artes em 1927 e mudou-se para a França no ano seguinte onde logo conheceu James Joyce e trabalhou ao seu lado. Além da amizade e da contribuição ensaística sobre a obra de Joyce, Beckett foi ainda premiado logo em seu primeiro poema *Whoroscope*, tornou-se mestre e produziu um importante estudo sobre a obra de Proust. Escreveu obras muito importantes como o romance “Molloy” (2014), publicado em 1951 e “Esperando Godot” (2017), peça apresentada pela primeira vez em 1953 já lançada como livro no ano anterior. Ele chegou ainda a ser adaptado para o cinema, como o caso do curta metragem *Film* (1965) dirigido por Alan Schneider e a escrever peças para a televisão, como *Eh Joe* (1965).

perspectiva cômica os personagens comportam-se ao longo de toda a peça como complementares, são dois polos opostos. É perceptível como Vladimir é um homem prático, objetivo e realista enquanto Estragon é um poeta sonhador. Ainda assim é Vladimir o incentivador persistente da ideia de que Godot iria ainda chegar, enquanto Estragon é incrédulo e precisa ser convencido pelo outro. Todo o diálogo é construído de forma a salientar esta polarização entre os personagens

O contraste entre seus temperamentos dá origem a intermináveis implicâncias mútuas e muitas vezes leva à sugestão de que eles deveriam se separar. Entretanto, sendo naturezas complementares, eles são mutuamente dependentes e têm necessidade de ficar juntos (2018, p. 46).

A dialética entre estes polos opostos é o que poderíamos chamar de narrativa da peça. O motivo da peça seria a espera pelo Sr. Godot, mas a leitura desta obra revela-nos por sua linguagem alegórica o sentido oculto nesta suposta banalidade. De acordo com Alan Schneider (1985) nem mesmo o próprio Beckett sabia quem era Godot, Esslin, por sua vez apresenta uma investigação deste personagem e aponta-nos para a relação com o termo *god*, deus em inglês. O autor apresenta diversas teorias tornando altamente provável esta relação, além de uma relação específica com uma obra de Honoré de Balzac³⁵ na qual parte da narrativa está centrada na espera por um personagem chamado Godeau. A perspectiva mais interessante nesta investigação talvez seja perceber o personagem aos modos de Esslin

No entanto, deva Godot sugerir a interferência de um agente sobrenatural, ou represente ele algum ser humano mítico cuja chegada se espera que altere a situação, ou englobe ambas essas possibilidades, o fato é que sua natureza exata é de importância secundária. O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. Durante toda a nossa vida, estamos sempre esperando alguma coisa e Godot representa tão somente o objetivo de nossa espera – um acontecimento, uma coisa, uma pessoa, a morte. Além do mais, é no ato da espera que experimentamos o fluxo do *tempo* em sua forma mais pura e mais palpável. Quando estamos em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, *passamos* o tempo; mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de enfrentar a ação do próprio tempo (2018, p. 47).

A citação acima é capaz de esclarecer a grandiosidade conceitual por trás da centralização na espera dos personagens, assim como esclarecer e justificar a importância de Godot para a peça: ele não é um personagem a não ser pela espera dos personagens em cena, desta forma, o personagem real é a espera em si mesma. A figura de Godot é como um fantasma onipresente. Aparece apenas nos diálogos entre os personagens ou manifestado pela figura de

³⁵ “Le faiseur” (1848).

seu mensageiro, presente na peça passando, por exemplo, a informação do senhor talvez só aparecer no dia seguinte para o suposto encontro com Vladimir e Estragon. Beckett nomeia sua peça indicando-nos o protagonismo do personagem homônimo e isto é um fato, porém sabemos agora como este efeito de não apresentar o personagem em cena nos dá apenas um indicativo para o efeito intencionado pelo personagem-título: representar a espera.

Podemos, com este resumo da obra de Beckett, explicitar certos elementos do chamado teatro do absurdo. É notável também a perspectiva de tornar o tempo aparente graças a esta espécie de inatividade em cena. *Esperando Godot* propõe através da situação teatral um efeito no qual a individualidade e o enredo são colocados em suspensão dando lugar à manifestação do absurdo, da falta de sentido das coisas.

Para apresentar esta ideia de falta de sentido a linguagem deve também ser estruturada de forma a colocar esta realidade em foco. A linguagem em uma peça de Beckett “investiga as limitações da língua, seja como meio de comunicação, seja como veículo para expressão de asserções válidas, como instrumento de pensamentos” (2018, p. 77). Para a transmissão da incerteza e do absurdo em suas peças, a linguagem deve estar engendrada pela desintegração da linguagem em si. Neste sentido é comum a utilização de recursos como a mímica para ressignificar a linguagem e, por vezes, contrapor-se à ação ou expressar certos sentidos por trás do discurso em cena. “A natureza concreta e tridimensional do palco pode ser utilizada para somar novos recursos à linguagem como instrumento do pensamento e da exploração da existência” (2018, p. 78). Os diálogos destas peças parecem ser elaborados, por vezes, apenas como um jogo de palavras para passar o tempo ou dizer algo implícito, comunicar o incomunicável, “uma tentativa de dar nome ao inominável” (*idem*).

Toda a obra de Beckett pode ser vista como uma busca da realidade que jaz além do mero raciocínio em termos conceituais. Pode ser que ele tenha desvalorizado a linguagem como instrumento da comunicação de verdades absolutas, mas por outro lado ele tem se mostrado um grande mestre da linguagem como instrumento artístico. “O que quer, senhor? São as palavras; não temos nada além delas.” Por falta de melhor matéria-prima, ele moldou as palavras para fazer delas um instrumento de seus objetivos. No teatro, conseguiu somar uma nova dimensão à linguagem – o contraponto da ação concreta multiforme, que não deve ser justificada, mas exercer um impacto direto sobre o público. No teatro, ou pelo menos no teatro de Beckett, é possível superar completamente o estágio do pensamento conceitual, da mesma forma que um quadro abstrato supera o estágio do reconhecimento de objetos naturais (2018, p. 80).

Esta busca do conteúdo da obra para além do raciocínio acaba por afastar o sujeito de sua individualidade em um primeiro momento para em seguida induzir uma dissolução. Beckett se aproxima de Bertolt Brecht e Antonin Artaud neste sentido, mas não poderíamos relacionar

a obra do absurdo ao teatro épico para além deste aspecto conceitual específico. As estruturas são diferentes, mas ambos buscam de alguma forma despertar a sociedade para si mesma e, a partir desta conscientização, trazer o ímpeto de mudança. Ambos estão em busca de conscientizar sobre um indivíduo que está além da percepção primária e o teatro seria um mecanismo para incentivar esta revelação. Da mesma forma podemos acrescentar a este estudo a figura de Jean Genet³⁶, o qual a partir de suas peças buscava revelar o absurdo, o indizível do eu.

As incursões de Genet no teatro são concretizadas com a escrita de peças como *Alta vigilância* de 1944, *As criadas* de 1946, *O balcão* de 1955 e *Os negros* do mesmo ano. A partir da escrita destas obras ele deixaria de praticar sua literatura de cunho autobiográfico, porém certos elementos como a temática da marginalidade iriam lhe acompanhar. Para contextualizar o teatro de Genet, Martin Esslin evoca a figura de Stilitano, personagem descrito como um dos maiores amores de Genet e presente no livro de 1949, “Diário de um ladrão”. Em certo momento do livro Genet observa Stilitano preso em uma sala de espelhos a qual quem estava fora conseguia observar quem estava dentro. Todas as pessoas lá dentro conseguem se livrar da sala enquanto Stilitano, derrotado e sem encontrar a saída, desiste e agacha-se no chão. Para Esslin

Essa imagem expressa a essência do teatro de Genet, a imagem do homem apanhado num labirinto de espelhos, aprisionado por suas próprias reflexões deturpadas, tentando encontrar um modo de estabelecer contato com os que vê à sua volta, mas sendo rudemente impedido por barreiras de vidro (o próprio Genet usou espelhos em seu roteiro de balé *Adam miroir*). A preocupação de suas peças é expressar seu próprio sentimento de desproteção e solidão ao enfrentar o desespero e a solidão do homem apanhado na sala de espelhos da condição humana, inexoravelmente aprisionado por uma sequência sem fim de imagens que não passam de um reflexo deturpado de si mesmo: mentiras sobre mentiras, fantasias sobre fantasias, pesadelos alimentados por pesadelos dentro de outros pesadelos (2018, p. 173).

³⁶ Genet nasceu em Paris em 1910 e logo foi abandonado pela mãe em um orfanato. Após ser adotado por uma família tradicional, Genet praticou seus primeiros roubos. A partir desse período, o escritor iniciou sua jornada, alternando entre a liberdade e o cárcere. Fugiu de casa, cometeu alguns delitos, foi mandado para casas de correção, de algumas ele fugiu. Com o auxílio de Jean Cocteau, Genet assinou seu primeiro contrato e publicou “Nossa Senhora das Flores” em 1943, ano em que sua situação penal é agravada. Ele havia sido condenado à prisão perpétua devido ao grande número de roubos e condenações que colecionava do passado. A situação durou até o ano seguinte, quando um grupo de apoiadores da elite intelectual conseguiu a anistia de Genet pelos crimes. Enfim livre, lançou ainda “O milagre da rosa” em 1946, “Pompas fúnebres” e “Querelle” em 1947, “Diário de um ladrão” em 1949 e “Um cativo apaixonado” em 1986. Além destas obras, ele ainda escreveu peças de teatro de grande sucesso e também com roteiros cinematográficos, além de produzir seu próprio filme *Um canto de amor* (1950). Por uma série de eventos em sua vida particular, o autor cessou suas produções a partir de 1964 e morreu em 1986.

A partir desta metáfora da sala de espelhos pode-se condensar a essência do teatro genético, mas talvez seja útil na compreensão de toda a *œuvre* do escritor uma vez que este escrevia da prisão para passar o tempo e satisfazer seus desejos eróticos. Seus personagens estão presos ao desejo de seu criador e esta era a única regra a qual seguiam. Genet os aprisiona nesta sala de espelhos da condição humana e sua poesia busca traduzir os conflitos resultantes destes seres aprisionados e assistidos por seu criador.

Uma de suas peças mais reconhecidas, *As criadas*, narra a história das empregadas Claire e Solange. A primeira cena da peça mostra uma senhora sendo vestida por sua criada, porém o diálogo entre elas é ácido e provocativo chegando ao ponto de a criada dar uma bofetada na patroa. Neste momento é revelado ao público a verdadeira identidade das personagens: ambas eram criadas e, aproveitando-se da ausência da patroa, costumavam performar este jogo de troca entre papéis fictícios. As personagens apresentam ao público este jogo de dominação e submissão e o enredo gira inicialmente em torno desta troca de papéis, porém em dado momento é acrescentada a informação de que as personagens conseguiram a prisão do amante da patroa através de uma denúncia anônima. Logo o telefone toca com a notícia da soltura do amante. Elas, desesperadas, resolvem matar a patroa colocando veneno em seu chá. Quando ela chega tentam, em vão, evitar a descoberta, mas o plano de assassinato não se concretiza. A patroa vai ao encontro de seu amante e as criadas retomam a representação de patroa e empregada. Claire, no papel de patroa, exige a xícara de chá envenenada e morre.

O enredo da peça reafirma a sala dos espelhos mencionada anteriormente. As duas empregadas se odeiam, mas para além disso, odeiam a imagem de si mesmas refletida umas nas outras. Vivem este ciclo vicioso de representação sem nunca possuir um poder real além do encenado. Pela patroa sentem uma mistura de admiração erótica e repulsa, mas independentemente desejam ser ela. Mesmo quando resolvem assassinar a patroa este ato não é exposto como uma revolta, mas como um culto, uma profunda admiração para a qual a única solução seria a morte. É graças a esta admiração que a encenação das criadas não é realizada pelo ar do suposto desprezo pela patroa, mas sim pelo aspecto de um ritual. O papel da patroa é para as criadas como um fenômeno etéreo. É a representação de um mundo do qual não podem fazer parte.

Esse ritual, como salienta Sartre, é uma espécie de Missa Negra, é o desejo de matar o objeto amado e invejado, congelado e eternamente repetido em forma de ação cerimonial e estereotipada. O ritual encarna a frustração: uma ação que nunca será executada no mundo real é repetidamente realizada como mero jogo. E nem sequer o ritual chega jamais a atingir seu clímax natural; a patroa sempre chega antes. Considera Sartre que até mesmo esse fracasso é subconscientemente incorporado ao

ritual. O jogo é jogado de tal modo que o tempo perdido na preparação é sempre longo demais para permitir que se atinja o clímax (2018, p. 180).

Esse ritual de materialização de um desejo encontra-se com a definição do absurdo no teatro. É importante percebermos como o ritual evoca elementos extrassensoriais e convida o eu a sair de si e visitar o mundo onírico dos desejos. Esslin menciona Sartre pois este é um grande estudioso da obra de Genet. Seu livro “Saint Genet: ator e mártir” (2002) foi capaz de traduzir a elaboração literária de Genet e produzir uma análise sensível e essencial sobre a vida de um homem marginalizado. Esslin, no entanto, cita neste trecho a apresentação de Sartre às peças *Alta vigilância* e *As criadas*. Sartre, por sua natureza, salienta o aspecto existencialista destas peças, mas também nos indica o jogo de ilusões contido nelas

Portanto Genet considera-se satisfeito; por um lado ele atingiu a pura aparência, aquilo que é em si mesmo aparência, é isto, aquilo que parece ser aparência por completo, sem pegar nada da existência e afinal produzir a si mesma, algo que como sabemos, é uma das duas demandas contraditórias do Mal; mas, por outro lado, esta pirâmide de aparências mascara o ser dando suporte às aparências (todo o verdadeiro movimento, as verdadeiras palavras proferidas pelo jovem ator na peça, os movimentos e palavras da vida real que ajudam o sonho de Genet), e, mesmo assim, elas existem de certa forma, parece que cada uma empresta sua elaboração naquilo que imediatamente as antecede. Assim, com a realidade se transformando em aparências de todos os níveis, parece que a realidade é algo se dissolvendo e é reabsorvida quando tocada. Nestas falsificações perseverantes, a realidade é revelada ao mesmo tempo em que a pura insignificância e como a causa de si mesma. E a existência, sem deixar de se configurar como realidade absoluta, se torna evanescente. Traduzindo na linguagem do Mal: o Bem é apenas uma ilusão; o Mal é um nada que se ergue das ruínas do Bem (SARTRE *apud* GENET, 1961, p. 31, tradução-nossa³⁷).

Sartre salienta a lógica da sala de espelhos e, conseqüentemente, do absurdo sem necessariamente mencioná-las. A menção ao mal é graças à égide pela qual Genet se amparava: sendo um marginal ele não se sente parte do mundo e este inclusive lhe é negado. Na lógica dos valores ele seria o mal e sua obra como um todo vai ao universo onírico no qual essa noção moralista se inverte: o mal é o bem e é sagrado. O fato imperativo é o dessa inversão não ser a realidade, mas sim a pura aparência. Desta forma, os movimentos em cena em uma peça

³⁷ Whereupon Genet considers himself satisfied; on the one hand, he has achieved pure appearance, that is, the one which appears to be appearance through and through, to borrow nothing from being and finally to produce itself, which, as we know, is one of the two contradictory demands of Evil; but, on the other hand, this pyramid of appearances masks the being which supports them all (the true movement, the true words uttered by the young actor in the play, the movement and words which, in actual life, help Genet dream), and as, nevertheless, they are in some way, it seems that each borrows its being from the one that immediately precedes it. Thus, as being fades into appearance at all degrees, it seems that the real is something melting, that is reabsorbed when touched. In these patient fakings, appearance is revealed at the same time as pure nothingness and as a cause of itself. And being, without ceasing to set itself up as an absolute reality, becomes evanescent. Translated into the language of Evil: Good is only an illusion; Evil is a Nothingness which arises upon the ruins of Good (SARTRE *apud* GENET, 1961, p. 31).

genetiana performam o que Esslin chama de ato ritual ou “a repetição mágica de uma ação privada de realidade” (2018, p. 180). A lógica da sala de espelhos representada por atos rituais é mais clara a partir dos argumentos de Esslin. Para o autor

O jogo dos espelhos de Genet – no qual cada realidade aparente se revela como uma aparência, uma ilusão, que por seu turno se revela novamente parte de algum sonho ou ilusão, e assim por diante, *ad infinitum* – é um recurso usado para pôr a descoberto o absurdo fundamental da existência, seu vácuo, o ponto fixo do qual julgamos que podemos, a salvo, observar o mundo, que talvez seja feito de aparências enganosas, mas sempre reduzível a uma realidade última, é ele mesmo revelado como mero reflexo num espelho, e então toda a estrutura entra em colapso (2018, p. 181).

A lógica dos espelhos é, portanto, transformada em elemento estilístico. Olhando para o seu reflexo, um personagem das peças de Genet está diante de uma representação de si mesmo, causando a busca pela dissolução de seu absurdo. Este exercício nos leva a uma relação com o distanciamento de Brecht. Genet escreve sobre isto

Tentei estabelecer um distanciamento que, ao admitir o uso de um tom declamatório, levasse o teatro para o teatro. E esperei também com isso obter a abolição dos personagens... substituindo-os por símbolos tão distantes quanto possível, a princípio, daquilo que deveriam significar, mas mesmo assim ligados a esse significado para poder unir, por esse único meio, autor e plateia; para transformar os personagens, enfim, em meras metáforas daquilo que deviam representar (GENET *apud* ESSLIN, 2018, p. 182).

Genet é mais um dos autores desta pesquisa a mencionar o distanciamento e utiliza-o de forma a afastar-se da ideia canônica de teatro realista substituindo-o por um teatro de ilusões e alegoria. Os personagens em cena são objetos simbólicos, transportadores de ideias. Performam atos rituais. Reunindo isso à ausência de enredo, à focalização em aspectos psicológicos através de alegoria, à desvalorização da linguagem e ao confronto do público com questões subentendidas podemos incluir a obra de Genet no âmbito do teatro do absurdo.

Como já mencionamos anteriormente, o teatro do absurdo é concretizado pela obra de inúmeros artistas, mas Genet e Beckett são suficientes para esboçarmos as peculiaridades conceituais deste movimento do teatro moderno. Esslin assinala em seu estudo o fato de o teatro do absurdo acabar por atingir o objetivo do afastamento brechtiano mais até do que seu idealizador. A partir de uma desumanização das personagens em cena, o público deixa de se ver representado no palco. Brecht teoriza esta relação com o público, mas ao mesmo tempo seus textos são cheios de relações humanas, sensíveis e conseqüentemente, relacionáveis a seu público. Em “O teatro do absurdo” encontra-se que “Com tais personagens a identificação é quase impossível: quanto mais misteriosas suas ações e suas naturezas, tão menos humanos

tornam-se os personagens” (ESSLIN, 2018, p. 353). Ao mesmo tempo é importante salientar uma separação essencial entre o épico e o absurdo

Mas por sua própria natureza, ele não pode provocar a atitude pensativa da crítica social distanciada que era o objetivo de Brecht. Ele não apresenta a seu público conjuntos de fatos sociais ou exemplos de comportamento político. O que apresenta é o quadro de um mundo em desintegração que perdeu seu princípio unificador, seu sentido, seu objetivo: um universo absurdo, enfim (2018, p. 354).

A partir dessa constatação podemos até mesmo apontar para o fator decisivo na não concretização do distanciamento total intencionado por Brecht: enquanto as relações humanas são colocadas em cena com algum tipo de amparo realista da sociedade, o público automaticamente se coloca no lugar dos personagens. É importante pensarmos em um público educado a consumir objetos culturais apenas para se ver dentro desta obra, pois assim o foi desde o princípio. A mudança intencional, nesse sentido, por parte dos idealizadores deve também passar por uma espécie de reeducação de seu público. O teatro do absurdo substitui essa necessidade de identificação pela elaboração de um mundo desconexo, aparentemente, da realidade. O público não se vê em cena de uma forma direta, pois a realidade absurda afasta a relação empática.

Como o Teatro do Absurdo não tem por objetivo transmitir informações ou apresentar problemas ou destinos de personagens que existam fora do mundo interior dos autores, como não propõe teses nem debate proposições ideológicas, ele não se preocupa com a representação de acontecimentos, nem com a narração do destino ou das aventuras dos personagens, mas apenas com a apresentação da situação básica de um indivíduo. É um teatro de situação em oposição a um teatro de acontecimentos em sequência, e por isso mesmo usa uma linguagem baseada na conformação de imagens concretas, mais que em argumentos ou falas discursivas. E já que está tentando apresentar uma sensação de existência, não pode investigar e muito menos resolver problemas de conduta moral (2018, p. 346).

Quando Esslin afirma a falta de posicionamento moral no teatro do absurdo ele não diz que é ausente uma dissolução moralista por parte das obras, mas sim, como já mencionado anteriormente, que a dissolução deve partir do público e não da obra em si. O teatro não é mais uma instituição moral, ainda assim, seu público pode vir a ler suas imagens pelo aspecto da moralidade, mas o faz de forma particular e pelo próprio arbítrio. Este afastamento do moralismo é incentivado quando este movimento teatral põe em prática a exploração da realidade da mente, no lugar de uma exploração da realidade do mundo. Perde-se a ideia de um transformador coletivo intencionada pelo teatro épico para substituí-la pela ideia de transformador individual. Perde-se a ideia de um teatro feito por pensamentos filosóficos

dissolvidos e o substitui por um teatro feito por imagens poéticas a serem lidas e sentidas pelo público. O público, por sua vez, não assiste mais a uma proposta de soluções, mas sim, de perguntas.

No Teatro do Absurdo, o espectador é confrontado com a loucura da condição humana, tem condições de ver sua situação em toda a sua indigência e desespero. Despojado de ilusões e de receios e ansiedades vagamente sentidos, pode enfrentar conscientemente essa situação, em lugar de pressenti-la vagamente sob a superfície dos eufemismos e das ilusões otimistas. Ao ver formuladas suas ansiedades, é capaz de livrar-se delas, o que é a natureza de todo humor macabro da literatura mundial, do qual o Teatro do Absurdo é o mais recente exemplo. É o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade, que é dissolvido e descarregado por meio do riso liberador diante do reconhecimento do absurdo fundamental do Universo. Quanto maiores as angústias e a tentação para ceder às ilusões, tão mais benéfico esse efeito terapêutico (2018, p. 356).

Este efeito terapêutico em lidar-se com o desconforto é o que podemos utilizar como uma definição final do distanciamento proposto pelo teatro do absurdo. Esta será também a maior contribuição deste movimento teatral para este estudo. O público distancia-se por não se identificar com as imagens, mas as situações em cena buscam causar a sensação terapêutica de dissolução do desconforto.

Os filmes de Werner Schroeter buscavam trazer seu público para o contato com o ininteligível e com o absurdo da existência. No caso de *A morte de Maria Malibran* esse aspecto é bastante claro a partir da tentativa de transformar a morte da cantora lírica em um conjunto de reflexões imagéticas sobre a morte como um todo. Schroeter acrescenta referências à morte de outras cantoras como Billie Holiday e Janis Joplin a fim de transformar seu filme em uma reflexão mais ampla quanto à morte. O tema é essencialmente uma realidade absurda como na descreve a definição de Martin Esslin sobre o teatro por ele estudado. Assim como as peças desse teatro, Schroeter se abstém da expressividade a partir de um enredo claro ou de uma narrativa convencional. Se pensamos, por exemplo, em *Esperando Godot*, podemos apontar para uma mesma abordagem a partir de um elemento central (no caso da peça, a espera e no caso do filme, a morte) pela qual as atitudes dramáticas em cena são elaboradas. As imagens de Schroeter e de Beckett servem para suscitar uma desintegração da linguagem falada e transformá-la em um discurso mental a ser elaborado pelo público em contato.

Já quando relacionamos Schroeter a Jean Genet podemos nos deparar com uma manifestação comum da ideia da sala de espelhos. Cada personagem visto em *A morte de Maria Malibran* parece atuar sob uma mesma lógica e parece direcionar-se ao mesmo fim sensível. A ideia da sala de espelhos se concretiza a partir de múltiplas atrizes que expressam um mesmo universo sensível. Como já mencionado, não é claro conceber em qual momento assistimos de

fato à cena da morte de Maria Malibran, mas na verdade, cada cena parece ser parte da interpretação de Schroeter desse fato que nomeia seu filme. Schroeter, assim como Genet em suas peças, constrói suas imagens a partir da ideia de atos rituais, pelos quais ocorre a repetição de uma ação desprovida de realidade. O cineasta acaba por substituir a ideia de um transformador social praticada pelo teatro épico pela ideia de transformador individual do teatro do absurdo.

Podemos notar como Werner Schroeter repete estas ideologias em sua obra, mas ao evocar seu nome em relação ao teatro uma questão ainda nos atravessa: a relação anterior entre os meios, o teatro e o cinema, ou mais especificamente, os limites entre estes meios. Iremos nos dedicar, portanto, a esta investigação, inicialmente pensando em como teatro analisa o nascimento do cinema.

2.5 O CINEMA PELA PERSPECTIVA DOS MEMBROS DO TEATRO MODERNO.

Além de contribuições essenciais à teoria teatral, alguns dos autores até aqui mencionados também fizeram estudos importantes sobre o cinema. Começamos por evocar novamente a figura de Bertolt Brecht e encontramos em sua fortuna teórica o volume “Brecht on film and radio” (2000). A coleção reúne diversos textos do dramaturgo sobre o cinema e dessa forma serve-nos como um auxílio nesta busca analítica entre dois meios. Brecht era um grande crítico do aspecto capitalista do cinema, o qual acabava por subtrair o potencial artístico de um objeto audiovisual, mas esta seria uma afirmação brechtiana a se aplicar a toda arte corrompida pela ganância lucrativa, inclusive ao teatro. Ao mesmo tempo, Brecht compreende e utiliza das capacidades cinematográficas. Sobre a utilidade do cinema ao teatro épico ele irá escrever

O filme pode ter grande importância para o teatro épico. Porém deve ser usado de forma apropriada à sua natureza artística ou científica, precisamente como se estivesse por conta própria. O filme obedece às mesmas regras que a arte gráfica. É essencialmente estático e deve ser tratado como uma série de tableaux. Seu efeito deve emergir de claras interrupções, que caso contrário seriam apenas erros comuns. Os quadros devem ser tão bem compostos que podem ser vistos em um único olhar como se fossem uma folha de papel, mas ainda assim, devem resistir à separação em detalhes para que cada detalhe se corresponda por um esquema maior ao centro (BRECHT, 2000, p. 6, tradução-nossa³⁸).

³⁸ Film can be of great importance in the epic theatre. Yet it must be used in a way that is appropriate to its artistic or scientific nature, precisely as it stood on its own. Film obeys the same laws as graphic art. It is essentially static and must be treated like a series of tableaux. Its effect must arise from the clear interruptions, which would otherwise just be common errors. The tableaux must be so composed that They can be taken in at a single glance like a sheet of paper, but yet they must withstand separation into details so that every detail corresponds in the larger scheme with the centre (BRECHT, 2000, p. 6).

Ao aproximar o cinema mais da arte gráfica do que do próprio teatro, Brecht sinaliza para a perspectiva não-tridimensional do cinema como sendo limitante, ainda assim reconhece a utilidade dos filmes para o teatro. Esta utilidade corresponde a uma separação destes meios e do uso de filmes como um suporte autônomo, dissociado do teatro. É válida uma consideração: percebemos esta perspectiva brechtiana amparada em um cinema ainda germinal e sobretudo na relação deste cinema com seu teatro épico. Ele, neste momento (o texto é datado no dia 19 de maio de 1925), ainda não conhecia as direções para as quais o cinema iria se alastrar chegando até as mesmas direções que sua elaboração teatral. O dramaturgo chega a falar sobre o cinema servir apenas à apresentação de imagens da vida, porém no mesmo ano deste texto Sergei Eisenstein lançava *O encouraçado Potemkin* (1925) e lá já tínhamos a ideia de um personagem-coletivo em cena. O épico aos poucos já influenciava o cinema e a visão de Brecht serve apenas à compreensão sobre a via reversa, sobre o quanto o cinema lhe era útil. Brecht segue a apresentação de sua perspectiva afirmando que

[...] o cinema não tem a capacidade de enfatizar alguma coisa no lugar de outra, ele se ampara totalmente neste tipo de seleção de todos os pontos em um enredo os quais são necessários para seu próprio espaço temporal, sendo completamente dependentes do tempo” (2000, p. 7, tradução-nossa³⁹).

Como vimos, as obras do teatro épico eram elaboradas através da experimentação da exposição prática destas peças. Estas eram vistas mais como ensaios e obras em evolução do que um objeto fechado, o tempo é colocado em suspensão neste sentido e já não é mais o norteador.

Futuramente, já em seus últimos anos de vida, Brecht passa a manter uma relação mais estreita com o cinema, mas nem por isso ele encontra harmonia em adaptar seu teatro para o espaço cinematográfico. Podemos sinalizar para essa aproximação a partir da intenção em adaptar a peça *Mãe coragem e seus filhos* (1938) para o cinema. Em 1949 Brecht foi convidado pela DEFA⁴⁰ a produzir uma versão de sua peça, porém sente-se insatisfeito com os roteiros realizados por diversos roteiristas contratados pela produtora e, por fim, reúne-se a Emil Burri e Wolfgang Staudte na produção de um roteiro satisfatório. A aprovação do resultado ocorreu apenas em 1952, mas a produtora não aceitou o orçamento exigido por Brecht. Ele, então, passa a buscar apoio para a realização do filme até 1954 quando um contrato é assinado oficialmente

³⁹ [...] film has no capacity to emphasize one thing over another, it relies entirely on this sort of selection of all the points in a plot which are needed for its own time period, being utterly dependent on this time (BRECHT, 2000, p. 7).

⁴⁰ *Deutsche Film-Aktiengesellschaft*. Fundada em 1946 e existente até 1992, era a produtora estatal de filmes da Alemanha Ocidental.

com a produtora estatal. O filme seria dirigido por Staudte e estrelado por Helene Weigel, a mesma atriz a apresentar o papel principal em uma montagem da peça em 1949. Por incongruências de todos os âmbitos, pessoais e técnicos, as filmagens são canceladas no décimo dia e todo o projeto é abandonado em agosto de 1955. Brecht morreu exatamente um ano depois. Em 1960 seus dois assistentes, Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth, conseguiram concretizar o projeto de Brecht em sua totalidade com o apoio da DEFA. O resultado fílmico, mesmo sem ser visto por seu idealizador inicial, é a filmagem pura da estrutura brechtiana, simplesmente transportada para o cinema.

Em “Brecht on film and radio” estão presentes as correspondências entre Brecht e a equipe de produção do filme, permitindo-nos perceber que o dramaturgo não se opõe ao cinema como o fizera no passado, mas propõe rupturas na forma clássica cinematográfica a fim de atingir ao objetivo épico de sua peça. Nas correspondências, além de demonstrar seu descontentamento com os rumos da produção, Brecht orienta a equipe indicando métodos para atingir o objetivo épico. O descontentamento com a adaptação concentra-se especificamente na não concretização inicial do objetivo épico, algo a ser reestabelecido apenas com a direção de Palitzsch e Wekwerth. Em *Mãe coragem e seus filhos* (1960) assistimos à concretização do objetivo épico. O filme reitera a relevância do narrador, o palco como elemento narrativo a partir de cenários simbolistas e a utilização do suporte audiovisual como um elemento produtor de sentido, apenas para citar alguns exemplos. O filme utiliza de uma série de artefatos de montagem e efeitos para produzir a ideia de estarmos assistindo a uma história épica e assim, podemos concluir a destruição de limites entre o teatro e o cinema quando falamos da contribuição artística de Bertolt Brecht.

Podemos agora direcionar-nos para esta mesma investigação dentro da obra de Antonin Artaud. A relação de Artaud com o cinema é menos conturbada. Um de seus trabalhos a mais lhe trazer reconhecimento é sua participação em filmes. Em *A paixão de Joana d’Arc* (1928), filme de Carl Theodor Dreyer, Antonin representa o papel de Jean Massieu, tornando-se um ator reconhecido pela crítica. Para além de ser parte integrante do cinema como ator, Artaud também iria contribuir para a teoria do cinema, algo salientado a partir da obra “El cine” (2010), na qual encontramos uma reunião de textos e entrevistas do dramaturgo em relação ao cinema. Logo no início desta obra já obtemos a informação de que o dramaturgo é um admirador do cinema, chega inclusive a afirmar que gosta de todo o tipo de filmes, mas em seguida torna-se mais crítico e objetivo

O cinema implica uma subversão total de valores, uma interrupção completa da ótica, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor. Não é possível ocupar-se indefinidamente seu poder de galvanização pelo uso de temas que neutralizem seus efeitos e que pertencem ao teatro (ARTAUD, 2010, p. 9, tradução-nossa⁴¹).

Ele defendia com esta afirmação o cinema de aspecto poético e filosófico. Ao mesmo tempo ele delimita a existência de aspectos teatrais capazes de neutralizar o cinema. Mesmo não sendo contrário ao cinema, não podemos ainda trazer a afirmação de ele acreditar em uma total harmonia entre os meios, para Artaud, ao assistirmos uma peça teatral, vemos antes de um personagem, o ator, enquanto no cinema encontramos-nos afastados desta lógica e o efeito ilusório é mais completo.

O cinema recupera temas excessivos e a psicologia minuciosa. Exige a rapidez, mas, sobretudo, a repetição, a insistência, o retorno sobre o mesmo. A alma humana em todos os seus aspectos. No cinema, somos todos [...] e cruéis. A superioridade desta arte e o poder de suas leis residem no fato de que seu ritmo, sua velocidade, sua retirada da vida, seu aspecto ilusório, exigem um peneiramento rigoroso e a essencial socialização de todos os seus elementos. Esta é a razão pela qual o cinema precisa dos temas extraordinários, dos estados culminantes da alma, uma atmosfera de visão (2010, p. 10, tradução-nossa⁴²).

A citação torna mais notável a defesa artaudiana de um cinema mais filosófico e ligado à alma. O trecho é parte de *Respuesta a una encuesta* e diferentemente do restante dos textos em “El cine”, sua data não está registrada. Não seria conveniente especularmos constatações temporais sem termos esta informação, mas mesmo assim, podemos afirmar para o fato de nem todo filme optar por esta perspectiva filosófica. A crítica de Artaud revela-se, portanto, excludente à parcela do cinema não interessado em investigar as profundezas da mente. O ano da morte de Artaud coincide com o ano do início do neorealismo italiano. Sabemos do fato dos movimentos do cinema moderno serem protagonistas em fazer filmes pela égide filosófica. Com estas constatações podemos indicar para o fato de o dramaturgo sair em defesa, portanto, de um cinema a ser totalmente estruturado apenas após sua morte. O cinema e seu aspecto filosófico são questões intrínsecas, mas a consciência e utilização deste aspecto não é praticada

⁴¹ El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro (ARTAUD, 2010, p. 9).

⁴² El cine reclama los temas excesivos y la psicología minuciosa. Exige la rapidez, pero, sobre todo, la repetición, la insistencia, la vuelta sobre lo mismo. El alma humana desde todos sus aspectos. En el cine, todos somos [...] y crueles. La superioridad de este arte y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos. Ésta es la razón por la cual el cine necesita los temas extraordinarios, los estados culminantes del alma, una atmosfera de visión (ARTAUD, 2010, p. 10).

por todos, é uma questão autoral. É válido mencionar que sinais deste cinema filosófico já podem ser apontados no cinema de vanguarda, do qual Artaud chega a fazer parte, mas os filmes do período não traziam a filosofia como um estilo de linguagem cinematográfica.

Para esclarecer ainda mais este aspecto, podemos mencionar o filme *A concha e o clérigo* (1928) de Germaine Dulac, cujo roteiro foi feito por Artaud. O roteiro, presente em "El cine" é bem diferente do resultado final da obra, mas algumas características do dramaturgo permanecem impressas no filme. Sem nos concentrarmos nas incongruências entre roteiro e obra final, convém destacarmos a apresentação feita pelo autor ao seu roteiro

Este roteiro não é a reprodução de um sonho e não deve ser considerado como tal. Eu não tratarei de justificar sua aparente incoerência pela fácil escapatória dos sonhos. Os sonhos têm algo mais do que sua lógica. Têm sua vida, na qual não aparece mais do que uma inteligente e obscura verdade. Este roteiro busca a verdade obscura do espírito, através de imagens surgidas unicamente de si mesmas e que não extraem seu sentido da situação em que se desenrolam, se não de uma espécie de necessidade interior e poderosa que as projeta à luz de uma evidência sem apoios.

A pele humana das coisas, a derme da realidade, tenho aqui com o que o cinema joga em primeira instância. Exalta a matéria e nos faz aparecer em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde surgiram. As imagens nascem, se deduzem umas das outras, como imagens impõem uma síntese objetiva mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada para nada ou ninguém. Mas deste puro jogo de aparências, desta espécie de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que comove por osmose ao espírito e sem nenhuma transposição nas palavras. E pelo fato de brincar com a matéria mesma, o cinema cria situações que proveem de um simples choque de objetos, de formas, de repulsões, de atrações. Não se separa da vida, mas reencontra a disposição primitiva das coisas (2010, p. 94, tradução-nossa⁴³).

Podemos perceber com este trecho como Artaud acredita no cinema como um meio de reafirmação das suas intenções espirituais e metafísicas com o teatro da crueldade. Como vimos, a metafísica da linguagem artaudiana irá buscar esta mesma capacidade em produzir imagens as quais vão além da linguagem das palavras e expressam-se diretamente ao espírito. Em *A concha e o clérigo* assistimos a imagens referentes à história de um padre apaixonado

⁴³ Este guión no es la reproducción de un sueño y no debe ser considerado como tal. Yo no trataré de excusar su incoherencia aparente por la escapatoria fácil de los sueños. Los sueños tienen algo más que su lógica. Tienen su vida, en que no aparece más que una inteligente y oscura verdad. Este guión busca la verdad oscura del espíritu, a través de imágenes surgidas unicamente de si mismas, y que no extraem su sentido de la situación em que se desarrollan, sino de una especie de necesidad interior y poderosa que las proyecta a la luz de una evidencia sin apoyos.

La piel humana de las cosas, la dermis de la realidad, he aquí con qué juega el cine en la primera instancia. Exalta la materia y nos hace aparecer en su espiritualidad profunda, en sus relaciones con el espíritu de donde há surgido. Las imágenes nacen, se deducen las unas de las otras, en tanto que no piden nada a nadie ni a nada. Pero de este juego puro de apariencias, de esta especie de transubstanciación de elementos, nace un lenguaje inorgánico que conmueve por osmósís al espíritu y sin ninguna especie de transposición en las palabras. Y por el hecho de que juega con la materia misma, el cine crea situaciones que provienen de un simple choque de objetos, de formas, de repulsiones, de atracciones. No se separa de la vida, pero reencuentra la disposición primitiva de las cosas (ARTAUD, 2010, p. 94).

pela esposa de um general, mas a construção filmica é estruturada a partir de imagens metafóricas e de um amparo total em todo elemento audiovisual transformado em um produtor de sentido autônomo. Mesmo sem dirigir o filme, Artaud expressa com seu roteiro a capacidade do cinema em praticar o aspecto ritualístico e transgressor do teatro da crueldade. Independentemente do resultado filmico final, seu roteiro é uma proposta de aplicação do teatro da crueldade ao âmbito cinematográfico. Ele entende o sonho como um abrigo para as verdades obscuras à existência e o cinema era extremamente capacitado a representar os sonhos.

Quando buscamos esta mesma averiguação entre meios no teatro do absurdo precisamos repetir o fato deste ser um movimento mais ideológico do que estilístico. Por não apresentar especificidades pertinentes ao meio teatral, ele pode ou não ser absorvido pelo cinema em sua integralidade. Como mencionado anteriormente, os membros do absurdo, aqui ilustrados pelas figuras de Beckett e Genet irão, cada qual a seu modo, fazer também suas incursões no cinema. Mesmo possuindo em seus históricos obras como *Os biombo*s, as quais a adaptação para o cinema é impossível em sua integralidade. Eles não guardam no bojo a negação ao cinema e já o compreendem como uma arte análoga ao teatro ou qualquer outra. Um filme poderia facilmente ser um reflexo exato do teatro do absurdo desde que reafirmasse a ideologia do movimento. Veremos como Werner Schroeter, por exemplo, irá reafirmar esta ideologia, mesmo sendo um diretor a trabalhar um estilo cinematográfico próprio. Esta constatação serve-nos à conclusão máxima de entender estes meios e os consequentes diálogos ou limites entre eles como uma escolha autoral. A contemporaneidade não percebe estes meios como antagônicos, mas sim como artes complementares e cujas potencias podem ser colocadas ou não em harmonia a partir de uma escolha autoral.

A partir da exposição destas ideias entre os membros do teatro moderno e de suas respectivas relações ou problemáticas com o cinema podemos concretizar esta parte de nosso estudo. Porém, somente a exposição do teatro moderno e de suas respectivas contribuições ao pensamento cinematográfico não é o bastante para compreendermos as relações entre estas duas formas distintas de expressão artística. Buscaremos a partir daqui tornar mais claros os limites e as relações entre estes meios.

3 DIÁLOGOS E FRONTEIRAS ENTRE O TEATRO E O CINEMA.

Mesmo possuindo diversas consonâncias, são muitas as questões específicas a separarem a linguagem teatral e a cinematográfica. Começamos pela questão temporal: desde suas primeiras manifestações entre os séculos VII e IV a.C. nos festivais dionisíacos, o teatro foi um elemento essencial para o homem e sua necessidade de representação. Até a conhecida tragédia grega e as apresentações em palcos italianos, o homem foi se desenvolvendo de forma a sofisticar a prática de representação teatral. O cinema, por sua vez, surge em 1895 a partir da possibilidade tecnológica trazida pelo cinematógrafo. Sua primeira manifestação é marcada pela exploração deste mecanismo inovador para a época em busca do conhecimento de suas capacidades. Ainda assim, é válido ressaltar que o surgimento do cinema não possui um caráter meramente tecnicista, é marcado, principalmente, pela “impressão de realidade tal qual é produzida por meio de uma máquina” (COMOLLI, 2008, p. 97), como postulou Jean-Louis Comolli.

Ao comparar teatro e cinema, podemos apresentar também algumas questões estruturais e limitantes para cada uma das áreas. O teatro é produzido pela ideia do espaço físico. Um público presente assiste uma representação diante dos seus olhos e, como já vimos anteriormente, ele se expande por esta perspectiva presencial, mesmo quando abre mão do lirismo ou da representação tradicional. O cinema, como veremos, também pode suscitar a sensação de presença, além do fato de quando pensamos nas salas de cinema podemos reconhecer o espaço físico como uma experiência presencial. No caso do cinema, poderíamos dizer, a partir dos escritos de Comolli, que se trata de uma co presença entre o olhar e a tela: “No cinema, o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar. Tudo está suspenso pelo simples motivo de que tudo se passa entre o filme e mim, nesse entre-dois que é transporte de um no outro: projeção” (2008, p. 96). O autor continua dizendo que justamente essa relação, a experiência da duração, que cria a tela mental do espectador e o transforma em sujeito do filme. Assim, compreendemos, que tanto a experiência do teatro, quanto a do cinema, envolvem a presença e a duração, cada um à sua maneira.

A partir da história do teatro, deparamo-nos com a realidade essencial do homem em representar e é conhecido o fato de mesmo os homens pré-históricos usarem máscaras e fantasias de animais graças a crença do ritual como um meio de atingir sucesso na caça ou entrar em contato com o divino, por exemplo. A crença do etéreo sempre trouxe a necessidade ritualística à humanidade e este ritual é justamente a origem do que hoje compreendemos como teatro, chegando a ser essencialmente retomada no teatro moderno pela obra de Artaud, como

vimos, e sendo também um reflexo da prática cinematográfica. O entendimento do teatro tal como ele é vai ser elaborado pela apresentação dos ditirambos praticados a partir do século VII a.c. Os ditirambos eram canções coreografadas e acompanhadas por flautas pelas quais eram narradas histórias relacionadas ao deus Dionísio, deus do prazer e das festas. Estas manifestações dionisiacas acabariam por germinar o que hoje conhecemos como o drama ocidental, graças, sobretudo, à figura de Téspis, descrito por Aristóteles em “Obras completas” (1987) como o visionário a apresentar a ideia de personagem. Téspis foi o primeiro a interpretar os ditirambos como alguém que não era a si mesmo. Ele utilizava de máscaras para simbolizar uma outra pessoa e conseqüentemente dá início ao drama. O teatro fornece e sofisticada, portanto, os elementos básicos da representação. O cinema, a seu tempo, irá partir destes elementos para a elaboração de sua própria linguagem e de sua forma de representar.

3.1 DO PALCO ÀS TELAS: O PRIMEIRO CINEMA.

André Bazin foi um dos teóricos a mais contribuir para a teoria cinematográfica e a partir dele podemos pontuar algumas questões essenciais. Em um de seus livros, “O cinema: ensaios” (1991), encontramos uma reunião de escritos dos quais destacamos inicialmente o texto *A evolução da linguagem cinematográfica*. Bazin discorre inicialmente sobre a passagem de um cinema mudo para um cinema falado, fato ocorrido em 1927 a partir do filme *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland. Ao analisar a transformação do cinema a partir da evolução tecnológica, Bazin aponta para o fato de “certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado” (BAZIN, 1991, p. 66). Para o autor, ser mudo ou falado apenas reflete uma família estilística do cinema sem, com isto, criar um sistema de oposição como foi visto à época desta transição, com cineastas receosos em produzirem filmes falados por acreditarem que “o realismo sonoro só pode condenar ao caos” (*idem*).

A essência cinematográfica reside, portanto, em sua elaboração de imagens representativas. O conteúdo, a forma ou o estilo destas imagens demanda um olhar mais aguçado, mas um filme, seja qual for, é um conjunto de imagens. Por esta perspectiva é importante recorrermos novamente a Bazin em sua definição da imagem cinematográfica.

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o

enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, oriunda principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith, André Malraux dizia, em *Psicologia do cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem (1991, p. 67).

A partir deste trecho, além de percebermos como a atividade cinematográfica adquire sua própria linguagem, podemos apresentar uma síntese de fatos essenciais da história do cinema e de seu processo de estruturação. A montagem é o elemento capaz de transformar uma imagem em uma imagem cinematográfica e a definição de Bazin é precisa ao abarcar estilos de montagem diversos assinalando apenas seu potencial artístico. Pensar em uma linguagem cinematográfica implica em analisar a montagem de imagens audiovisuais e seus respectivos resultados representativos. Seguindo seu texto, Bazin comenta sobre uma montagem invisível, a partir da qual o público adota, mesmo que inconscientemente, a perspectiva narrativa proposta pelo diretor, mas com este comentário, deixa-nos implícita a ideia de uma montagem visível. A montagem visível destaca-se como elemento autônomo da narrativa e é capaz de produzir significados pelos quais o espectador é forçado a olhar para o filme de forma diferente de seu raciocínio convencional. A montagem não obedece a uma cronologia da narrativa em tela. Os cortes nas cenas não pretendem apenas a composição de uma continuidade narrativa, mas sim, buscam assumir e oferecer às cenas novas capacidades significativas. Desta forma, a montagem se torna visível ao espectador a partir da quebra de continuidade narrativa que os cortes em cena imprimem ao filme. É o caso de muitos dos filmes de vanguarda, como os de Werner Schroeter, a partir dos quais a montagem adotada pelo diretor serve a deslocar a naturalidade de uma imagem cotidiana e de uma narrativa cronológica. De forma sintética, o autor define a montagem como “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (1991, p. 68). Por este sentido, é importante mencionar a montagem Kulechov, a partir da qual as imagens cinematográficas transmitem sentimentos no lugar de fatos de ocorrência clara. Este estilo de montagem permite o engendramento do pensamento alegórico nas imagens do cinema, pois permite a exposição de imagens apresentadas de forma a trazerem significados implícitos a partir da forma em que são apresentadas. Buscando uma produção de imagens as quais o sentido não está em sua objetividade, temos a manifestação básica do efeito alegórico: uma produção de sentido subjetivo a partir da relação entre elementos deslocados de sua convencional usualidade. A partir desta ideia “O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador” (*idem*) e, portanto, sua existência é transferida para o imaginário e por ele é dissolvido uma nova imagem, que é o seu sentido.

É válido, antes de nos prolongarmos no recorte do estudo baziniano, trazermos um pouco mais sobre a época do nascimento do cinema e de suas primeiras experimentações. O chamado primeiro cinema é produzido pela égide da experimentação. Era, antes de tudo, um estudo das possibilidades daquela tecnologia recém-inventada. O cinema como conhecemos hoje nasce do resultado evolutivo de uma série de tecnologias de fotografias em movimento, como será assinalado por Flávia Cesarino Costa em “História do cinema mundial” (2006), a origem cinematográfica vem de “práticas de representação visual pictórica” (COSTA *apud* MASCARELLO, 2006, p. 18) concretizadas a partir de mecanismos como o taumatrópio e o zootrópio pelos quais tornava-se possível produzir imagens em movimento.

Para Bazin, os filmes da época eram convencionalmente peças de teatro filmadas. Para além de um indicativo para a relação entre estes dois meios, era apenas a realidade possível. As câmeras naquele momento eram gigantescas e sua manipulação permitia apenas a filmagem de planos fixos. O desenvolvimento das tecnologias audiovisuais irá dar conta de abolir essas limitações e veremos um cinema bem estruturado pelos seus próprios métodos e capaz de beber, não só do teatro, mas também das demais manifestações artísticas, ao passo em que formula a sua própria linguagem e metodologia. Era inevitável, neste primeiro momento da história do cinema, que as técnicas para a representação não bebesses de fontes das demais artes representativas já estruturadas até então, porém, mesmo o cinema plenamente desenvolvido irá beber ou não do teatro por um aspecto autoral por parte de seus idealizadores. Podemos inclusive mencionar alguns filmes mais modernos os quais repetem esta ideia de filmar o teatro, como por exemplo: *Neurasia* (1968), *Macbeth* (1971) e *Salomé* (1971) de Werner Schroeter, *Dionisius in '69* (1970) de Brian de Palma, *Dogville*⁴⁴ (2003) e *Manderlay* (2005) de Lars Von Trier e *Salomé* (2013) de Al Pacino, além de clássicos como *Henrique V* (1944) de Lawrence Olivier, *Les parents terribles* (1948) de Jean Cocteau e *Mãe coragem e seus filhos* (1961) de Manfred Wekwerth e Peter Palitzsch. Podemos também mencionar uma espécie de via reversa quando pensamos nos filmes feitos pelos irmãos Lumière. Estes filmes, mesmo sendo trabalhados a partir de uma linguagem cinematográfica, apresentavam a magia e o ilusionismo como técnica, remetendo-nos assim, ao rito gerador do teatro. Esta relação fica mais clara quando pensamos no conteúdo destes primeiros filmes

⁴⁴ Neste caso, diferente dos outros dois mencionados, o diretor ainda utiliza de certas técnicas como efeitos especiais e cortes de câmera com uma função significante para a narrativa, fazendo esta lógica de filmar o teatro mais cinematográfica, por assim dizer. Ainda assim, quase todo o decorrer do filme é ambientado em palco teatral e abre mão da ambientação cinematográfica para destacar o teatro em cena.

Essas "vistas" podiam ser atualidades não-ficcionais (que documentavam terras distantes, fatos recentes ou da natureza) ou encenações de incidentes reais, como guerras e catástrofes naturais, as chamadas *atualidades reconstituídas*. Podiam ainda ser números de vaudeville (pequenas gags, acrobacias ou danças), filmes de truques (com transformações mágicas) e narrativas em fragmentos (com os principais momentos de peças famosas, poemas, contos de fadas, lutas de boxe ou os passos da paixão de Cristo). Muitos filmes incorporavam a organização em *tableau* típica dos quadros vivos da época, que retratavam alegorias, momentos da história ou pinturas conhecidas (2006, p. 25).

Costa apresenta de forma geral o contexto explorado por este primeiro cinema e podemos perceber como a experimentação inicial desta arte encontra influências em convencionais elementos teatrais. A filmagem de *tableaux* junto ao registro de elementos do chamado teatro *vaudeville* serve a reforçar esta influência. Junto a isto, também tomamos conhecimento, a partir do trecho citado, de uma perspectiva documental e jornalística de registro social logo neste período inicial do cinema. Ainda assim, para Flávia Cesarino Costa, neste momento “Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias” (2006, p. 26). Isto, apenas porque naquele momento o cinema ainda não tinha engendrado sua metodologia narrativa nem sua linguagem. Somente a partir de Georges Méliès, realizador de filmes como *Viagem à lua* (1902) e conseqüentemente visionário para a chamada ficção científica, é que o cinema irá germinar a aplicação de um método narrativo. Em 1907 este aspecto narrativo será totalmente consolidado, mas não por um interesse estilístico e sim por um interesse capital por parte dos investidores em busca de uma maior aceção social. Quando o cinema começa a narrar, a contar histórias, ele se aproxima da essência do teatro clássico. Ambos os meios irão buscar narrar uma história, mesmo assumindo cada qual sua forma autônoma e original de narrar. Porém, como também já mencionamos, mesmo o teatro irá em determinado momento ser menos dedicado em narrar e o cinema também encontrará seus expoentes dissidentes da narrativa convencional. Sobre o princípio do cinema narrativo encontramos em Flávia Cesarino Costa

Entre 1902 e 1907, os filmes de múltiplos planos deixam de ser exceção e passam a ser a norma. Os diretores experimentam conectar vários planos, produzindo as relações temporais pouco definidas das narrativas em fragmentos, mas também as confusões mais estruturadas dos chamados filmes de perseguição. Essas perseguições, que existiram entre 1903 e 1906, foram as primeiras formas narrativas autossuficientes do cinema (2006, p. 34).

É perceptível como a narrativa surge quase como um aspecto secundário antes de se tornar o centro da grande maioria dos filmes como conhecemos hoje. Costa refere-se nesta passagem aos primeiros filmes feitos por esta lógica de perseguição. Consistiam basicamente

em um evento gerador de um atrito o qual ocasionava uma perseguição. Os filmes realizados após 1907 irão conseguir produzir narrativas mais elaboradas graças à lógica da montagem. A partir da possibilidade em produzir filmes com múltiplos planos, poder-se-ia também produzir narrativas de múltiplos pontos de vista, de uma narrativa em sua determinada complexidade representativa. Quando começa a contar uma história, o cinema agrega maior adesão social se aproximando do papel, até então, realizado apenas pela literatura de ficção ou o teatro. A capacidade de reprodutibilidade técnica, por sua vez, irá consolidar o cinema como a primeira mídia de massa da história. Para Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, presente em “Magia e técnica, arte e política. Obras completas, Vol. 1” (1994), a capacidade em se reproduzir um objeto artístico faz com que este não seja apreendido totalmente pela censura ou o domínio ditatorial. Democratiza-o. O autor analisa como as artes gráficas são visionárias em permitir a reprodução de textos e imagens a partir da xilogravura e da litografia. A partir do nascimento da fotografia a reprodutibilidade técnica adquire uma autenticidade, permitindo uma impressão do real mais precisa. A fotografia utiliza do olhar para imprimir um recorte da realidade, enquanto a arte gráfica precisava produzir códigos para permitir a tradução desta realidade. Ambas podem ser reproduzidas em massa, mas a fotografia, por sua essência, é mais fiel. Ela pode acentuar certos aspectos do objeto original e aproximar o indivíduo da obra. Ao mesmo tempo, esta reprodutibilidade acaba por destruir a ideia de aura da arte. Para Benjamin “Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Esta existência única da arte é o que o autor chama de aura⁴⁵.

A aura é, portanto, a experiência material com uma arte. Seu aqui e agora. O cinema revela uma possibilidade dialética em relação à aura e à autenticidade da obra. Ele permite trazer o objeto artístico para perto do espectador, mas sem a necessidade de uma materialidade. Ele transforma a aura da arte em uma experiência imaginária, destruindo-a ao passo em que

⁴⁵ Para Benjamin, a aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade (BENJAMIN, 1994, p. 170).

possui uma autenticidade destacada por sua possibilidade em representar a realidade de forma mais fiel.

O texto de Benjamin ainda nos oferece uma relação analítica entre o teatro e o cinema. Em síntese, o autor considera os meios como diferentes principalmente pela lógica de sua respectiva forma de atuação e, claro, pela capacidade de reprodutibilidade técnica. O ator de teatro é, convencionalmente, levado a se colocar diante do público como a representação de um personagem, já o ator de cinema seria induzido a representar a si mesmo diante do aparato cinematográfico e seu ofício está mais ligado à ideia de testes do que de uma representação finalizada. A reunião das filmagens com a montagem e a pós-produção é o que concretiza a atuação final. Já em relação à reprodutibilidade técnica, a diferença entre os meios é mais clara: não é possível a reprodutibilidade de uma peça sem transformá-la em filme. É fato que uma peça pode ser totalmente reproduzida em uma escala serial, porém sua aura irá transformar cada experiência em única e exclusiva àquela apresentação específica. Já o cinema consegue reproduzir serialmente a obra em sua integralidade formal e estética.

Ao falar sobre este aspecto basilar do cinema em sua capacidade de reprodutibilidade, não falamos em uma acepção imediata deste aspecto nos primórdios do cinema. Voltando ao texto de Flávia Cesarino Costa encontramos um comentário sobre isso. Segundo a autora “os espectadores tinham dificuldades para visualizar motivações e sentimentos. Além disso, o público não conseguia entender claramente as relações espaciais e temporais entre os planos” (2006, p. 41). Os esforços deste momento germinal irão em direção de elaborar métodos de produção cinematográfica e sofisticar os elementos necessários para exibir a narrativa de forma mais clara para o espectador. Serão estruturadas, portanto, as ideias de intertítulos, enquadramento, montagem, iluminação, encenação cinematográfica, direção de arte, pós-produção, mixagem de som, continuidade, enfim, de toda a estrutura geradora de uma linguagem cinematográfica. Segundo Costa, em 1917, com o início do monopólio hollywoodiano surgem os longas-metragens e, para a autora, a partir deste momento são engendradas as técnicas que permitem elaborar um cinema mais conectado à estrutura clássica de narrativa.

O cinema estruturado por um aspecto narrativo e pela busca de representação da realidade nos leva a uma questão crucial ao pensamento cinematográfico: o realismo. Para podermos lidar com este termo com fluidez, façamos antes algumas considerações a seu respeito. Para Robert Stam em *A fenomenologia do realismo* presente em “Introdução à teoria do cinema” (2003), o pensamento sobre a essência do cinema se dividia em duas vertentes. A primeira delas envolve teóricos chamados formativos, os quais consideravam que o cinema e sua especificidade artística estavam ligados ao seu distanciamento da realidade. Já a outra

vertente englobava teóricos realistas, num sentido de pensarem o cinema a partir de um retrato fiel da vida cotidiana. Com o fim da Segunda Guerra Mundial o cinema embarcou em uma premissa muito mais próxima do realismo. O realismo cinematográfico se torna uma forma de resgatar uma identidade cultural, mostrando para a sociedade seu retrato do presente e do passado, em busca de criar uma imagem melhor para o futuro. Stam organiza os teóricos a produzirem reflexões sobre o realismo cinematográfico e percebe entre eles que a discussão sempre é desafiada pelo fato de o cinema poder apenas trazer uma impressão de realidade. A questão da impressão de realidade é trabalhada a partir de “A significação no cinema” (1972) de Christian Metz. Para Stam, através de Metz são trabalhadas questões como “a percepção do movimento, a impressão de profundidade o papel da memória imediata e diferida, as reações motoras, as projeções empáticas e a fisiologia da espectadorialidade” (STAM, 2003, p. 101). A partir do estudo destes elementos, o realismo cinematográfico encontra uma metodologia mais profunda e fenomenológica. Ainda que com alguns problemas não-solucionados pelos teóricos anteriores a Metz, a teoria do realismo cinematográfico produz reflexões essenciais. Para Andre Bazin, por exemplo,

[...] novas abordagens à montagem e à *mise-en-scène*, em especial o uso do plano-sequência e da profundidade de campo, permitiram aos diretores o respeito à integridade espaço-temporal do mundo pró-filmico. Tais avanços facilitaram a representação mimética mais extensiva, associada, no pensamento baziniano, a uma noção espiritual de “revelação”, uma teoria de conotações teológicas da presença do divino em todas as coisas (2003, p. 95).

A percepção de Bazin transforma o cinema numa espécie de sacramento. Para ele, o realismo cinematográfico se dá como uma revelação divina ao espectador. Em sua teoria, ele ainda separa os cineastas entre aqueles que produzem imagens cinematográficas pensando a essência imagética e aqueles que pensam o cinema através de sua representação da realidade. Desta forma, sua teoria abarca tanto o aspecto formativo, quanto o realista.

Outro autor analisado por Stam é Siegfried Kracauer. O autor alemão trazia em seus escritos sobre o cinema o pensamento da forma cinematográfica ser uma figuração de eventos sociais. A partir desta premissa,

[...] o argumento geral de Kracauer desloca de modo muito interessante a questão do realismo para outro nível, no qual os filmes são vistos como representando, de uma forma alegórica, não a história literal, mas as obsessões profundas, perturbadoras e inconscientes do desejo e da paranoia nacionais (2003, p. 97).

Com estas considerações Kracauer não desvalida a lógica de pensar o cinema como retrato social, mas para Stam, ele situa melhor a problemática da realidade por partir do pressuposto de que a realidade não está em uma imagem cinematográfica, a não ser se pensarmos na realidade da própria imagem fílmica. A partir de estudos realizados por Merleau-Ponty e Christian Metz, o cineasta passa a ser percebido como realizador de um ofício similar ao do filósofo. Desta forma, entendiam a experiência cinematográfica como “uma experiência mediada de ser-no-mundo” (2003, p. 100). Portanto, a experiência cinematográfica não é o resultado apenas da representação de uma realidade filtrada por um intermediador (o cineasta), mas é também uma apresentação direta de uma reflexão existencial sobre a realidade, que é o filme.

3.2 O CINEMA DE VANGUARDA.

Retomando a historiografia do cinema, encontramos em “História do Cinema Mundial” a informação de que a partir da década de 1920 surge o cinema de vanguarda e germina-se uma estrutura cinematográfica mais consolidada em seu objetivo de narrar, ao passo em que alguns diretores se ligam em uma busca de estruturar aspectos mais abstratos e artísticos para a expressão cinematográfica. Chamamos de aspectos artísticos os elementos cinematográficos estruturados por uma intenção de representar subjetivamente no lugar de narrar objetivamente determinado fato. Um grande marco deste período é o chamado expressionismo alemão, reconhecido graças à produção de filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, *O Golem* (1920) de Paul Wegener, *Fausto* (1926) de F.W. Murnau e *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. No caso do filme de Wilder, ele era extremamente visionário para a época. Trazia além de um enredo, a ambientação extremamente soturna baseada em peças artísticas abstratas. A inspiração no movimento artístico expressionista ressalta-se pela dedicação artística em destacar a sensibilidade dos personagens em tela amparando-se na ambientação abstrata. Como todo processo artístico, este também seria um movimento evolutivo e estruturado ao longo do tempo e sobre a evolução expressionista e suas peculiaridades, Laura Loguercio Cánepa irá dizer

A dramaturgia expressionista, embora produzida desde antes de 1914, encontraria seu público a partir de 1916-1917, quando grandes diretores de teatro começaram a encenar peças expressionistas como *O mendigo*, de Reinhard Johannes Sorge, e *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind. Seguindo os passos da chamada "dramaturgia do ego" de August Strindberg (1849-1912), essas peças faziam do mundo interno do personagem o único elo entre os diversos elementos da trama,

abrindo mão das noções tradicionais de estruturação da cena segundo os princípios de unidade espaço-temporal (Mattos 2002, p. 59). Encenava-se, no palco, o próprio desenvolvimento psicológico dos personagens, num tipo de narrativa em que, com frequência, somente o personagem central realmente "existia", sendo os outros, na maioria das vezes, projeções distorcidas da mente do herói (Rosenfeld 1993, p. 284). Mas essa subjetivação que procurava projetar a realidade "essencial" de uma consciência, como assinala Rosenfeld, não tratava de seres matizados (ao contrário do que propunha Strindberg), e sim de arquétipos - portadores quase abstratos de visões apocalípticas ou utópicas (CÁNEPA in MASCARELLO, 2006, p. 61).

Torna-se claro o aspecto onírico trabalhado pelos expressionistas e o cinema irá repetir essas especificidades, assim como no âmbito teatral, como vimos anteriormente neste estudo. Este aspecto psicológico e individualista era a égide pela qual as narrativas eram estruturadas. É perceptível como os filmes da época iriam influenciar diretamente as futuras produções apresentando uma nova forma de abordagem audiovisual. Um dos filmes mais emblemáticos da época, *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, reforça o aspecto de uma narrativa focada em um personagem central a partir do qual cria-se um elo para narrar toda uma história. O protagonista, Conde Orlok, inspirado no romance "Drácula" de Bram Stoker, se apaixona por Ellen e essa paixão faz com que ele aterrorize toda uma cidade. A história se concretiza a partir do interesse de Orlok em comprar uma nova casa. O homem responsável por lhe encontrar o imóvel é o marido de Ellen, Thomas. O esposo vai então ao encontro de Orlok em seu castelo. Ao chegar, corta seu dedo e o conde lhe ataca sedento por seu sangue. Mesmo assustado, ele permanece nos aposentos, permitindo que em determinado momento, Orlok veja a figura de Ellen em um amuleto. É quando o conde aceita, imediatamente, assinar o contrato para o imóvel oferecido por Thomas.

É interessante perceber no filme como o conde é capaz de afetar diretamente personagens sem ao mesmo terem visto a imagem bizarra do vampiro. Ellen entra em transe, distante, em sua casa, enquanto seu marido é mordido pelo conde dentro do castelo. Knoch, o dono da imobiliária responsável pela venda, é preso em um manicômio por ter um vício em comer moscas e entra no mesmo transe com a chegada do vampiro. Orlok vai de seu castelo para a nova casa em um barco. Ao desembarcar, leva consigo uma peste que arrasa a cidade. Por fim, somente a morte de Orlok livra a cidade da nova peste. O filme é construído a partir de um personagem central que serve de catalizador psicológico para a narrativa. As imagens do filme, acompanhadas apenas por intertextos, resultam em uma narrativa complexa e sensível, pela qual um pressuposto vilão é humanizado a partir das consequências trágicas de sua paixão.

O pensamento revolucionário e experimental do cinema se prolonga ao restante do mundo e na França surge o chamado impressionismo francês. Dentre os filmes pertencentes à esta vanguarda podemos citar: *Eu acuso!* (1919) e *Napoleão* (1927) de Abel Gance, *Fièvre*

(1921) de Louis Delluc, *A desumana* (1924) de Marcel L'Herbier e *A queda da casa de Usher* (1928) de Jean Epstein. A partir do início da Segunda Guerra Mundial o cinema europeu entra em crise e a hegemonia do cinema concentra-se nos Estados Unidos. A partir deste colapso, surge na França um desejo em fazer um cinema cuja expressão narrativa organize-se como arte. Para um estudo da vanguarda francesa, é importante trazermos o livro “French impressionist cinema: film culture, film theory and film style” (1980) de David Bordwell. O autor recorre a diversos dos teóricos contemporâneos ao impressionismo e percebe dentre eles um traço comum: propõem uma série de reflexões acerca da essência artística a ser seguida pela vanguarda, sem com isto trazerem comprovações ou aprofundamentos em seus argumentos. Bordwell analisa principalmente os escritos de Jean Epstein e Riciotto Canudo e apresenta ao leitor quatro elementos basilares pelos quais a teoria da vanguarda se engendra.

O primeiro deles é a definição da arte. Os impressionistas tinham em comum a percepção da arte como expressão e, para Bordwell, “Assumem que a arte reside na transformação da natureza pela imaginação e que a arte produz não uma verdade discursiva, mas uma verdade experimental ancorada em sentimentos” (BORDWELL, 1980, p. 94, tradução-nossa⁴⁶). A percepção do artista como transformador da natureza era fruto da influência simbolismo literário francês. Para Bordwell essa intenção artística e expressiva de sentimentos da vanguarda francesa trazia algumas inconsistências quando colocadas diante do fato que a arte como uma experiência, só se consolida no contato e na racionalização do público. O interesse artístico por parte dos impressionistas não perde sua validade, porém, Bordwell percebe que a teoria não consegue postular métodos para a obtenção de uma aura artística.

A segunda questão é a relação do cinema com as demais artes. Para Bordwell, outro problema da teoria impressionista está na insistência de perceber o cinema como antítese do teatro. Os teóricos do período percebiam o teatro como um meio totalmente verbal, enquanto o cinema é essencialmente visual. Para eles, a *mise-en-scène* teatral também deve ser evitada pelo cinema. O cinema tem a possibilidade de trazer a representação para o mundo externo, enquanto o teatro é visto por eles como preso ao palco. Além disso, a encenação teatral deveria ser fabricada, enquanto a cinematográfica poderia ser natural. Para Bordwell, na prática essas questões entendem o cinema apenas como imagens em movimento e, portanto, não são precisas. Não se trata de dizer que a linguagem cinematográfica não é autêntica e independente, porém os argumentos impressionistas para essa diferenciação desconsideram a fluidez entre os meios

⁴⁶ [...] assume that art resides in the transformation of nature by the imagination and that art yields not discursive truth but an experimental truth anchored in feelings. This concept of art as expression is apply to the cinema (BORDWELL, 1980, p. 94).

como uma metodologia de criação para a própria linguagem. Mesmo com estas considerações, Bordwell sintetiza a definição da teoria do movimento vanguardista francês em relação às demais artes dizendo que “Como toda arte é distinta em virtude de uma gama única de materiais constituindo seu meio, cinema como uma arte é distinto e deve ser tratado como distinto de outras artes, especialmente o teatro, no qual o material primário são imagens em movimento” (1980, p. 105, tradução-nossa⁴⁷). Ao mesmo tempo, como já comentamos, a vanguarda impressionista se vê como devedora da literatura, pois entende o exercício cinematográfico como análogo à arte escrita e, a partir, principalmente do simbolismo, entendem a literatura como visual.

A terceira questão trabalhada pelos teóricos impressionistas é a natureza da imagem fílmica. Nesta intenção, eles cunham o termo *photogénie*, o qual pode ser traduzido como fotogênico e seria a base para o cinema de arte. De acordo com Bordwell

O conceito de *photogénie* nasce de uma tentativa de dar conta da qualidade misteriosamente alienante do cinema em relação à realidade. De acordo com os Impressionistas, ao assistir uma imagem fílmica, mesmo que seja a imagem de um objeto ou um evento ou um local familiar, nós experienciamos uma certa alteridade sobre o conteúdo: o material imagético parece ser revelado de uma nova forma (1980, p. 106, tradução-nossa⁴⁸).

Os impressionistas, portanto, referem-se à qualidade da *photogénie* como o mecanismo a transformar o cinema em arte. Bordwell percebe uma inconsistência diante desta afirmação, pois, em sua visão, todo cinema é fotogênico e isto não bastaria para a oferta do estatuto artístico a um filme. Os impressionistas acreditavam que a posição da câmera ou a forma como um objeto era filmada, ou seja, sua *photogénie*, transformava a sua realidade, porém a teoria impressionista não chega a investigar as capacidades estéticas de filmagem. Mesmo com suas considerações críticas, Bordwell reconhece a importância da ideia, germinada na vanguarda, de que as técnicas cinematográficas devem servir ao cineasta para a expressão de seu ponto de vista e que este ponto de vista seja trabalhado pela ideia de transformação da usualidade de determinados objetos ou fatos.

⁴⁷ Since every art is distinct by virtue of a unique range of material constituting its médium, cinema as an art is distinct and should be treated as distinct from other arts, especially theatre, in that its primary material is moving images (BORDWELL, 1980, p. 105).

⁴⁸ The concept of *photogénie* grows out of an attempt to account for the mysteriously alienating quality of cinema's relation to reality. According to the Impressionists, on viewing a film image, even an image of a familiar object or event or locale, we experience a certain otherness about the content; the image's material seems to be revealed in a fresh way (BORDWELL, 1980, p. 106).

A quarta e última questão a ser analisada é a natureza da construção fílmica. Os impressionistas defendem que “A construção fílmica deve ser baseada não em relações narrativas entre as imagens, mas sim rítmicas” (1980, p. 125, tradução-nossa⁴⁹). Porém os estudos de Bordwell sobre este aspecto não encontram justificativas ou explicação para a forma com que o ritmo pode organizar a estrutura cinematográfica. A obra concentra-se, a partir destas considerações, em uma tentativa de consolidar uma teoria impressionista a partir dos filmes realizados pelo movimento, mas o conteúdo da obra de Bordwell trazido até aqui já nos supre a percepção de como a vanguarda praticava sua arte.

O fato é que a partir deste movimento o cinema começa a explorar mais as operações fílmicas, como a duração dos planos e a filmagem por um viés mais subjetivista, além de uma montagem intencionada em causar sensações. É também neste momento em que o cinema passa a utilizar de imagens alegóricas. O cinema engendra sua própria linguagem e, com isto, os limites narrativos iriam, passo a passo, tornarem-se evanescentes. Para Fernanda A. C, Martins em “História do cinema mundial”, os filmes impressionistas “buscavam chegar ao que havia de mais específico no cinema (não redutível ao verbo). Para tanto, era preciso contar uma história por meio da linguagem universal das imagens, mesclando narração e visualidade (MARTINS in. MASCARELLO, 2006, p. 93).

Podemos perceber a manifestação dessa intencionada linguagem universal em filmes como *O espelho de três faces* (1927) de Jean Epstein. O filme mostra três mulheres em atuação de tristeza lembrando, uma de cada vez, o dia em que conheceram o mesmo homem. Em uma dessas histórias vemos às cenas do relacionamento do homem com uma das mulheres. Ele é mostrado bastante indiferente a ela e corteja diversas mulheres diante de sua companheira. Em determinado momento, a mulher é mostrada se vestindo e pedindo a atenção do parceiro, o qual permanece indiferente, mais interessado em um telefone para onde olha atentamente. Em um certo momento ele aponta o embrulho de um anel para a mulher, mas ao invés de lhe entregar, joga-o no chão. A mulher o pega, coloca o anel e, em seguida, tira-o do dedo com raiva. Ainda assim, ela se deixa seduzir pelo presente, coloca novamente o anel e aproxima-se do homem querendo beijá-lo. O ato se interrompe com o homem novamente voltando toda sua atenção ao telefone. Vemos apenas imagens do homem atendendo o aparelho, intercaladas por imagens do *close-up* da mulher aproximando sua boca da câmera como em gesto de um beijo e também de seus pés batendo ao chão em sinal de revolta. A montagem do filme nos induz, portanto, a produzir uma criação de sentido cognitivo a partir da relação entre as imagens aparentemente

⁴⁹ Filmic construction should be based not on narrative, but on rhythmic relations between images (BORDWELL, 1980, p. 125).

desconexas em cena. A montagem é um elemento produtor de sentido à narrativa. É perceptível pela cena, como Epstein cria imagens intencionadas em simbolizar sentimentos clareados apenas pela gestualidade expressiva essencial ao movimento impressionista. Para além de contar uma história, o diretor, assim como os demais pertencentes ao movimento, explora e expõe sentimentos em suas imagens cinematográficas. Desta forma, o cinema se realiza a partir de uma abordagem subjetivista.

Seguindo por este pensamento historiográfico do cinema e sua relação com as artes, podemos ainda mencionar as produções fílmicas das repúblicas socialistas soviéticas. Artistas como Malevich e Kandisky eram membros do chamado cubo-futurismo, movimento intencionado em revolucionar a arte negando até mesmo sua capacidade representativa. Neste sentido, as obras deste período eram construídas a partir de figuras não-orgânicas com destaque à técnica e ao processo de produção. A partir do pensamento em distanciar-se de uma arte realista, floresce o chamado movimento construtivista no qual estes aspectos são levados ao extremo e a obra de arte começa a questionar a própria representação. No lugar de falar sobre uma representação da vida cotidiana, falava sobre si mesma. O pensamento interartes ganha um forte membro neste período a partir da figura de Maiakovski, escritor o qual buscava reunir as possibilidades dos meios artísticos, como o teatro e o cinema, ainda mantendo a ideia de ruptura com as artes anteriores. Para concretizar suas indagações artísticas, Maiakovski escreveu a peça *Mistério Bufo* em 1918 pela qual reúne teatro, poesia e as artes de vanguarda “baseando-se em interpretações não-psicologizadas, nas quais os atores exploravam gestos e voz a contrapelo da reprodução da aparência cotidiana da ação humana, criando no palco uma representação desautomatizada” (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 113). Diretores como Eisenstein e Kulechov irão se amparar nestes movimentos artísticos em suas produções cinematográficas. *As aventuras extraordinárias de Mister West no país dos bolcheviques* (1924) de Lev Kuleshov, *O encouraçado potenkin* (1926) de Eisenstein, *A mãe* (1926) de Vsevolod Pudovkin e *O homem com uma câmera* (1929) de Dziga Vertov são apenas alguns dos filmes a participarem da concretização do cinema vanguardista soviético. A partir destes ideais artísticos e tecnicistas os diretores irão trabalhar principalmente a montagem cinematográfica como o meio de transmitir mensagens, em sua maioria, alegóricas e estabelecem, assim, a montagem como princípio de construção cinematográfica dotado da capacidade de produção de sentido.

Um nome essencial deste período e com uma vasta contribuição à História e teoria do cinema é Sergei Eisenstein. Em “A forma do filme” (2002) ele comenta inicialmente sobre sua atuação no teatro anterior ao seu envolvimento com o cinema. Nas diversas peças em que participa, ele propunha abordagens intencionadas em sofisticar a linguagem teatral, utilizando

por exemplo, de uma integração do público na produção de uma cena. Mesmo com o fracasso do cineasta no teatro, diversos de suas tentativas são posteriormente trabalhadas pelos membros do teatro moderno. Ele comenta também sobre seu primeiro contato com uma lógica de montagem ter se originado na leitura de “Madame Bovary” de Gustave Flaubert publicado pela primeira vez em 1856. Em um dos diálogos do livro, ele percebe um discurso pelo qual naturalmente criam-se imagens mentais no leitor intercaladas como o efeito de montagem. A partir destas considerações, ele reitera seu interesse em afastar-se da teatralidade, ao mesmo tempo em que os experimentos teatrais (e das demais artes) servem-lhe como uma influência para suas realizações cinematográficas.

Eisenstein apresenta também uma análise da arte oriental, especialmente o teatro *Kabuki* e os hieroglifos, como organismos geradores da lógica de montagem. Para o autor, os hieroglifos “cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*” (EISENSTEIN, 2002, p. 36). Sobre os hieroglifos, um dos exemplos utilizados por ele é o de uma imagem de um cachorro acompanhada por uma boca ser capaz de trazer o conceito de um latido. Eisenstein percebe, portanto, que essa relação geradora de novos conceitos é montagem. Para ele “É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*” (*idem*). Já o teatro *Kabuki* tem a lógica de montagem trabalhada, por exemplo, em peças como *Yashao*. Em uma das cenas, diversos atores atuam, cada qual, como uma parte do corpo de uma personagem agonizante. O autor percebe nessa encenação uma forma de ruptura dos planos e, portanto, uma representação da montagem. Desta forma, Eisenstein pensa a montagem a partir da lógica de conflito, pois “A montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes” (2002, p. 52). Estes planos isolados em significado e conteúdo devem ser organizados de forma a gerarem uma relação conflitante, causando assim “uma transformação ‘*imagística*’ do princípio dialético” (2002, p. 43). Para ele, a arte é sempre conflito, seja por sua missão social, ou por sua natureza, ou por sua metodologia. O conflito se manifesta nestes três elementos: A missão social da arte é a de despertar contradições geradoras de reflexões intelectuais, já sua natureza será sempre uma relação dicotômica entre a materialidade e o sentido imaginário enquanto a metodologia funciona essencialmente como a forma geradora de conflitos, assim

A convencional forma *descritiva* do cinema leva à possibilidade formal de uma espécie de raciocínio cinematográfico. Enquanto dirige as *emoções*, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o *processo de pensamento* (2002, p. 69).

Outra contribuição essencial a partir da obra de Eisenstein é o seu estudo sobre os métodos de montagem. A montagem métrica consiste em uma organização dos planos de acordo com sua duração, como ocorre, por exemplo, com o compasso musical. A tensão deste tipo de montagem vem de sua aceleração mecânica, desta forma “A complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões, em vez de uma clara tensão emocional” (2002, p. 80). A montagem rítmica, por sua vez, considera, além dos fragmentos, seu conteúdo, assim, “A tensão formal pela aceleração é aqui obtida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano” (2002, p. 81). Existe também a montagem tonal, capaz de perceber o movimento num sentido mais amplo englobando “*todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento” (2002, p. 82). Como um aprofundamento, Eisenstein fala também sobre uma montagem atonal. Para ele, “A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais dos planos. E finalmente – a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade” (2002, p. 84). Por fim, o autor fala sobre uma espécie de montagem superior a todas as outras: a montagem intelectual. “A montagem intelectual é a montagem não de sons tonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (2002, p. 86). Em comum, estes métodos de montagem pressupõe a lógica de conflito e, deste conflito, pressupõem a dialética entre a forma e o sentido.

Em um de seus mais célebres filmes, *A Greve* (1925), Sergei Eisenstein mostra o suicídio de um dos funcionários de uma fábrica como o estopim para uma greve. Os operários vivem sobre constante vigilância dos patrões e, ao ser acusado de roubo, Yakov, um dos trabalhadores, se mata. A partir deste evento, os funcionários se organizam em busca de protestar pelo companheiro. O filme corta para uma criança indo acordar seu pai para o trabalho, mas como não há trabalho diante da paralização, eles apenas riem juntos. Em uma outra cena, enquanto os patrões usam o papel contendo as demandas dos grevistas para limpar um líquido derramado, é mostrado um espremedor de frutas em funcionamento. O final do filme nos mostra o estopim da greve: militares surgem a mando do governo para cessar o movimento grevista. A mãe de uma criança perdida na confusão é atropelada enquanto tenta resgatar o filho. Uma série de eventos trágicos e truculentos por parte dos militares é mostrada até que levam os grevistas a um campo em que são abatidos em massa. O filme corta para imagens de gado sendo abatido. Eisenstein adiciona, a partir da montagem, cenas as quais colocadas lado a lado ao evento grevista, causam conflito em seu espectador e tornam necessário o efeito de relacioná-las entre si. O espremedor de frutas, o pai com seu filho e o gado sendo abatido, funcionam para o público

como um processo de incentivo ao espectador para a relação de cenas supostamente desconexas. Segundo o cineasta “A composição e estrutura do filme como um conjunto adquire um efeito e a sensação de unidade ininterrupta entre o coletivo e o meio que cria o coletivo” (2002, p. 23).

Entre a década de 1930-1940 a experimentação da arte cinematográfica vai se tornando ainda mais sofisticada. É a partir deste interesse de sofisticação que diretores de vanguarda irão trabalhar seus filmes. Os filmes realizados após 1938 já possuíam muito bem elaborados os elementos tecnológicos do audiovisual e puderam traçar um caminho menos focado em uma representação objetiva e realista da sociedade. Não se trata de afirmar que a montagem clássica foi esvaziada e transformada em método obsoleto, ao contrário, ela se sofisticou, por exemplo, a partir da lógica do plano e do contra plano, mas a montagem fragmentária e dialética começa a possuir mais aderência por parte dos cineastas, como é o caso de Orson Welles. Em sua obra mais aclamada, *Cidadão Kane* (1941), Welles utiliza da profundidade de campo da câmera como uma forma de concentrar diversas composições imagéticas em uma única cena. Esta profundidade dotada de múltiplos significados demanda do espectador uma atitude mais ativa em buscar traduzir os significados imagéticos. Porém, o filme de Welles adota uma montagem ainda pautada em uma estrutura sequencial e menos alegórica do que a montagem dos filmes expressionistas, por exemplo. Esta discussão não busca, entretanto, opor diferentes estilos de montagem, visto que esta seria uma escolha autoral a ser transitada por suas múltiplas peculiaridades. Esta multiplicidade da montagem auxiliando na linguagem cinematográfica torna-se mais clara quando Bazin diz que “no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o idealizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema” (BAZIN, 1991, p. 81).

Ainda sobre as vanguardas, é importante mencionarmos também o movimento surrealista. A partir dos membros deste movimento a linguagem metafórica se torna protagonista juntamente à investigação do inconsciente. Os membros do movimento, sobretudo André Breton, foram fortemente influenciados pelos estudos de Sigmund Freud sobre os sonhos. No capítulo dedicado ao período presente em “História do cinema mundial”, Eduardo Peñuela Cañizal dedica-se em uma exposição deste movimento em suas inconsistências como estilo único, uma vez que os filmes (e as demais artes pelas quais se manifesta) do período são elaborados por uma reunião menos específica de aspectos técnicos, deixando este movimento reconhecível mais por uma perspectiva idealística. Desta forma, Cañizal define o surrealismo dizendo que este

(...) baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos (CAÑIZAL in MASCARELLO, 2006, p. 143).

Os membros deste movimento, unificados a partir do manifesto escrito em 1924 por André Breton, iriam apresentar sua forma autoral em trazer as ideias do movimento em seus respectivos suportes. Dentro deste manifesto encontramos algumas questões importantes de serem mencionados nessa análise. Em busca de revelar o inconsciente, Breton argumenta no manifesto que

Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las; capta-las primeiro, para submete-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão (BRETON, 2001, p. 27, tradução-nossa⁵⁰).

Portanto, os artistas surrealistas se dedicavam-se ao onírico, a imagens não relacionadas à narrativa, ao estranhamento da realidade e ao rompimento de fronteiras entre sonho e realidade transformando estes elementos na base para o engendramento da vanguarda. Para Breton, era importante pensar numa relação próxima entre a realidade e o sonho, fazendo-os formarem uma realidade absoluta e, assim, gerar uma surrealidade. De forma mais precisa, Breton define o surrealismo como

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (2001, p. 44, tradução-nossa⁵¹).

A expressão do pensamento sem o afeto da razão é, portanto, a base do surrealismo. Quadros de Salvador Dalí e René Magritte unem-se pela ideia de representação metafórica e a figuração de universos oníricos. Retratam pensamentos sem o filtro racional. Da mesma forma, filmes como *A concha e o clérigo* (1929) de Germaine Dulac, *Um cão andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930) de Luis Buñuel, *Tramas do entardecer* (1944) de Maya Deren e Alexander Hammid e *Orfeu* (1950) de Jean Cocteau, reproduziam esta intenção surrealista. Podemos ainda

⁵⁰ Si las profundidades de nuestro espíritu conbijan fuerzas sorprendentes, capaces de acrecentar las que existen en la superficie, o de luchar vitoriosamente contra ellas, hay un justificado interés en captarlas; em captarlas primero para somenterlas después, si conviene, al control de la razón (BRETON, 2001, p. 27).

⁵¹ Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, com exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (BRETON, 2001, p. 44).

repetir a informação de Artaud ter sido parte desse movimento e ainda reafirmar estes mesmos valores surrealistas como presentes no teatro moderno ao qual nos referimos anteriormente neste estudo. Apontamos para esta vanguarda para um movimento pelo qual a intermedialidade entre cinema e teatro se torna mais harmônica. O teatro e o cinema surrealista funcionam a partir das mesmas ideias. O movimento estende-se deste período pré-guerra ao final da Segunda Guerra Mundial e desempenha um importante esforço em lidar com esta realidade catastrófica a partir de um convite para a sociedade voltar-se a si mesma e lidar com esta realidade extra-sensorial do mundo inconsciente.

Para servir de exemplo, um dos filmes a adotar o pensamento surrealista é *O sangue de um poeta* (1930) de Jean Cocteau. O filme, dividido em quatro partes, mostra, em síntese, a história de um poeta transportado a outra realidade ao adentrar um espelho. Nesta nova realidade, o poeta observa diversos personagens como um hermafrodita e um fumante de ópio, enquanto segura uma arma e uma voz de origem desconhecida lhe incentiva a dar um tiro em sua própria cabeça. Quando ele resolve atirar em si mesmo, nada acontece e, então, o artista resolve voltar à sua realidade habitual. Na terceira parte, uma aparentemente inofensiva brincadeira entre algumas crianças de jogar bolas de neve umas nas outras, acaba por causar a morte de um deles. A parte final nos mostra um homem e uma mulher jogando cartas de baralho diante do corpo da criança falecida. Do bolso no peito da criança, o homem tira um ás de copas. Surge uma espécie de anjo da guarda e desaparece com o corpo da criança. O homem demonstra ter perdido no jogo de cartas e se mata, enquanto a mulher se transforma a partir de uma caracterização que remete a uma estátua. Esta seria uma breve síntese objetiva das imagens em cena, mas na prática, cada elemento do filme é colocado de forma a produzir imagens alegóricas. Para além da transmissão do personagem central para uma outra realidade, o filme também leva seu público a embarcar nestas imagens oníricas a fim de investigar seus significados.

3.3 O CINEMA MODERNO.

No fim da Segunda Guerra Mundial, já em 1948 na Itália, o cinema, com sua linguagem já muito bem estruturada, encontra novas manifestações interessadas em fazer a sociedade olhar pra si mesma de forma crítica e aprofundada. Por esta premissa, surge na Itália a partir dos membros cineastas do partido comunista o chamado neorealismo italiano. Em um primeiro momento o movimento encontra-se boicotado por parte de movimentos católicos, detentores de grande parte das salas de cinema e interessados em forçar a sociedade a viver sob

suas perspectivas moralistas. A censura acabou por, além de limitar a liberdade de expressão, auxiliar a hegemonia cinematográfica hollywoodiana também em espaços europeus. Os textos de André Bazin sobre o neorealismo são uma importante fonte para o estudo desse período. Em *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação*, por exemplo, ele comenta sobre o fascismo, ao contrário do nazismo, ter se interessado pelas artes, sobretudo pelo cinema em seu papel de possibilitar a propaganda. O cinema italiano, portanto, pôde se manifestar mesmo durante o período do regime e, com o fim da guerra, possuía uma indústria cinematográfica em movimento permitindo uma atividade contínua. O cinema passou, então, a ser realizado com o apoio do movimento de resistência reunido a partir do Comitê de Liberação Nacional (CLN). Sobre este período, Bazin escreve

A liberação não significou volta a uma liberdade anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social. Enfim, a Liberação se deu lentamente, ao longo de meses intermináveis. Ela afetou profundamente a vida econômica, social e moral do país (BAZIN, 1991, p. 236).

A partir dessa realidade revolucionária é que o cinema se consolida como um ato político intencionado em alertar a sociedade ao seu direito pleno de liberdade. Porém, o autor acrescenta: “Os filmes italianos não se limitam a pintar ações de resistência propriamente dita” (*idem*), pois buscam ir além das ações de resistência, mostrando para a sociedade uma imagem fiel de sua realidade devastada. Não se trata de dizer que filmes políticos não tenham sido produzidos anteriormente, como vimos, por exemplo, a partir de *A greve*, mas o cinema se concentra diretamente em ser um catalizador de discussões sociais revolucionárias. Para o autor, “O cinema italiano caracteriza-se sobretudo por sua adesão à atualidade” (1991, p. 238). Os filmes de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti são essenciais a este período refletindo a realidade social do período de forma a propor uma dissolução filosófica a seu público. Podemos citar como exemplos: *Roma, cidade aberta* (1945) e *Alemanha, ano zero* (1948) de Roberto Rossellini, *Umberto D.* (1952) de Vittorio de Sica, *Noites brancas* (1957) de Luchino Visconti e *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini. Quanto aos aspectos técnicos, podemos indicar a partir de Bazin para alguns elementos comuns a este período, como por exemplo: a câmera utilizada como registro aos moldes de um documentário, a recusa a efeitos visuais criando uma imagem mais natural, a montagem naturalista, a utilização de cenários reais da paisagem italiana, a improvisação, a utilização de atores não profissionais, dentre outras escolhas estilísticas intencionadas em valorizar a realidade da sociedade italiana. Tudo isso com

um baixo orçamento, visto que o governo italiano estava mais interessado em investir no cinema americano do que no local. Bazin escreve sobre o resultado da reunião destes mecanismos

Os filmes italianos são, antes de tudo, reportagens reconstituídas. A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, tais como são no mais das vezes, em graus diversos, os do cinema americano, francês ou inglês.

A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual se enraizou (*idem*).

Esse aspecto documentário é um elemento a naturalmente afastar a teatralidade. O cinema italiano mostrava o mundo como ele é, desta forma, a dramatização, quando presente, era apenas um elemento do retrato social e não um aspecto central do filme. Bazin fala, portanto, em um humanismo revolucionário, pois além de retratar a sociedade, era essencial suscitar o desejo revolucionário em seu espectador. Ainda assim, Bazin comenta que mesmo nesta intenção de retratar a sociedade de forma crua e contando com atores não profissionais, o cinema acabava por escalar atores vindos do teatro para assumir uma encenação mais expressiva. A questão era colocar esses atores de uma forma diferente de sua habitualidade, neste sentido, a atuação “se reduz a uma agilidade útil que ajuda o ator a obedecer às exigências da *mise-en-scène* e a penetrar melhor em seu personagem” (1991, p. 240).

É importante ponderar sobre o realismo do movimento italiano, como vimos, não ser visionário em seu intento. A partir do cinema falado o cinema já demonstra uma intenção realista. Comentando sobre o cinema de Eisenstein, Bazin fala sobre o mérito dos cineastas a atingirem esse resultado realista passar, além da capacidade artística individual, pela qualidade tecnológica disponível. A questão crucial sobre o realismo cinematográfico, para Bazin, é a de entender que “não há ‘realismo’ em arte que não fosse em princípio profundamente ‘estético’” (1991, p. 242) e ainda, entender que este realismo consiste em “todo sistema de expressão, todo sistema de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (1991, p. 244). Na prática, para este realismo cinematográfico se manifestar, o público precisa embarcar em uma experiência de ilusão da realidade sendo, portanto, apenas estética, mas para Bazin, ela se originava em um processo de revelação ao espectador, como se uma realidade fosse transportada para diante de seus olhos e substituísse sua experiência real anterior.

É importante, ainda, mencionarmos dentro do movimento a importância técnica do relato. Para Bazin, “essa naturalidade mais próxima do relato oral do que da escritura” (1991, p. 248) é o que assegurava ao cinema italiano seu aspecto de reportagem. Os filmes desse movimento não eram pautados na essência do plano, desta forma, cada imagem dos filmes não

era levada a um ponto de vista abstrato como praticado nas vanguardas, ao contrário, eles utilizam do fato como a unidade do relato cinematográfico. O fato é “Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ se sobressai somente *a posteriori*, graças a outros ‘fatos’ entre os quais a mente estabelece relações” (1991, p. 253).

No filme *Ladrões de bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica encontramos elementos essenciais à compreensão do movimento. O filme nos narra a história de diversos personagens, mas foca-se em Antonio Ricci após ele conseguir um emprego como colador de cartazes. Para exercer sua função, ele precisa de uma bicicleta. Ele penhora os objetos de sua casa e compra uma. Um dia sua bicicleta é roubada e, junto ao seu filho Bruno, ele sai pela cidade em busca de seu meio de transporte e trabalho. A partir dessa trama, o filme se realiza por uma abordagem sensível para questões sobre a Itália como um todo, servindo, para além do entretenimento, como um retrato social dos menos favorecidos como Antonio. O filme demonstra a sociedade nas ruas em uma proposta de realidade quase jornalística e as atuações (muitas das vezes realizadas por não-atores) ofertam maior naturalidade aos eventos em cena. A trajetória do protagonista não se perde de vista e é sensivelmente retratada em toda a trama, mas a partir dessa vivência, temos acesso a um estudo profundo e explícito sobre a Itália pós-guerra. Quando Antonio finalmente julga encontrar sua bicicleta, ela já não existe mais como era. Foi desmontada e descartada junto a um monte de outras peças de bicicleta. Por fim, é Antonio quem se transforma em um ladrão de bicicletas, quando em frustração por não encontrar a sua, rouba uma encontrada em seu caminho. Ele é detido pela população que assiste seu crime enquanto seu filho acaba assistindo seu pai ser agredido pelo roubo. Quando o dono da bicicleta vê Bruno segurar as mãos do pai, ele desiste de prestar queixa. Pai e filho vão embora da cena e desaparecem na multidão. O resultado final é um filme de realismo sensível e de aparência documental, ainda que ficcional. Para Bazin,

Em primeiro lugar, o roteiro é de uma habilidade diabólica, pois ele dispõe, a partir do alibi da atualidade social, de vários sistemas de coordenadas dramáticas que o sustentam em torno dos sentidos. *Ladrões de bicicleta* é com certeza o único filme não-comunista válido dos últimos dez anos, precisamente porque tem sentido mesmo se fizermos abstração de sua significação social. Sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento, mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la, já que nunca é explicitada como mensagem. A tese implicada é de uma simplicidade maravilhosa e atroz: no mundo onde vive o operário, os pobres, para subsistir, devem roubar uns aos outros (1991, p. 267).

O trecho permite analisar uma aplicação prática do neorealismo italiano. Para Bazin, De Sica consegue produzir um filme muito bem sucedido em mostrar a sociedade de forma fiel e ao mesmo tempo documental. Por fim, esse cinema realizado como uma reportagem

jornalística e cuja vida nas ruas em sua pureza é a matéria-prima, acaba por afastar a ideia de *mise-en-scène*. Por buscar uma naturalidade e um recorte objetivo da vida nas ruas, o processo de encenação convencional negligenciaria essa verossimilhança. Ao mesmo tempo, qualquer aderência a uma teatralidade prejudicaria a representação realista.

Neste período a oposição ao teatro não é mais uma busca por dar autenticidade à linguagem cinematográfica. Qualquer elemento teatral pode fazer parte ou não da linguagem cinematográfica se ele puder ser transformado em procedimento filmico. Assim como o teatro épico, por exemplo, todo e qualquer elemento útil a uma chamada para a tomada de consciência social era bem-vindo, fossem estes elementos cinematográficos, literários ou teatrais. Porém, quando se pensa em um cinema fiel ao realismo, a teatralidade se torna um recurso “ficcional demais”, por assim dizer.

Passemos agora para outro movimento moderno importante na História do cinema: a *Nouvelle Vague*. Podemos dividir o movimento francês em dois períodos, o primeiro é concretizado pela contribuição teórica de autores como André Bazin entre 1947 e 1959, já o segundo momento apresenta as produções cinematográficas de diretores como Jean-Luc Godard e François Truffaut e prolonga-se até o ano de 1968 com a Cinemateca Francesa sendo invadida pelos protestos daquela época. *Lola, a flor proibida* (1961) de Jacques Demy, *Jules e Jim* (1962) de Truffaut, *As duas faces da felicidade* (1965) de Agnès Varda, *Alphaville* (1965) e *O demônio das onze horas* (1965) de Jean-Luc Godard, são apenas alguns exemplos a trazerem notoriedade ao movimento francês. A partir de 1968 o movimento deixa de ter um ambiente centralizador e seus expoentes seguem trajetórias mais independentes.

Para o estudo deste período recorreremos ao livro “The french new wave: an artistic school” (2003) de Michel Marie. De acordo com a obra, o termo *Nouvelle Vague* havia sido elaborado em 1959 no meio jornalístico para falar sobre a movimentação revolucionária pós-guerra. No mesmo ano, Claude Chabrol lança os filmes *Les Cousins* e *Le Beau Serge* e se tornam os primeiros a marcar a aplicação do termo ao âmbito cinematográfico. Marie argumenta que “Um dos primeiros critérios para se pertencer à nova onda francesa era ter experiência como um crítico de cinema” (MARIE, 2003, p. 26, tradução-nossa⁵²). O argumento vem do fato de que os cineastas do movimento eram muito envolvidos com o cinema através da atividade de cineclubes e de uma imprensa especializada consolidada principalmente através da revista *Cahiers du Cinéma* criada em 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca. Essa geração educada por uma crítica cinematográfica profunda iria basear-se ainda na

⁵² “One of the first criteria for belonging to the New Wave was to have experience as a film critic” (MARIE, 2003, p. 26).

chamada política de autor. Em 1954 François Truffaut cunha o termo *politique des auteur* e a partir dele propõe algumas questões essenciais a serem trabalhadas na prática dos filmes da *Nouvelle Vague*. Através da política de autor, o diretor se torna o único membro criativo da produção fílmica. Toda a equipe restante para a realização da obra trabalha apenas para atender às necessidades criativas do diretor. Marie aponta ainda para o fato de ser uma política seletiva. Alguns cineastas serão autores e outros jamais serão. O título está ligado a um círculo seletivo de cineastas como Max Ophüls, Eric Rohmer e o próprio Truffaut. Desta forma, a lógica é que a aura do autor deve se sobressair ao filme em si, imprimindo, assim, uma expressividade mais subjetiva. Para Marie

Essa política era, portanto, provocativa e paradoxal por escolha. Ela negava a natureza coletiva de todo o processo criativo cinematográfico. Ela reduzia a escrita de roteiro a um nível secundário. Apenas a direção, definida como a preocupação do autor, é levada em consideração (2003, p. 42, tradução-nossa⁵³).

Como o diretor era o criador de toda a obra cinematográfica, o roteiro acaba ganhando uma nova forma. Ele engloba todo o processo de *mise-en-scène* e pós-produção. Deve ser um mapa para toda uma equipe botar em prática um único ponto de vista. A partir desse protagonismo criativo, os autores cineastas passaram a pensar a técnica cinematográfica de uma forma metafísica, ou seja, funcionando de forma a ativar no espectador um sentimento de dissolução racional, mas voltados à subjetividade do diretor. De seu ponto de vista.

Em relação à estética, os filmes da *Nouvelle Vague* se organizavam a partir de alguns pressupostos reunidos por Marie, são eles: O diretor é responsável pela encenação, mas não segue um roteiro rigoroso, permitindo o surgimento do improviso por parte do curto elenco não profissional, como normalmente era o caso. Filmagens em locações naturais são privilegiadas, assim como a iluminação natural e a sonorização gravada diretamente no ambiente de filmagem. A partir desses pressupostos, os filmes da escola francesa se estruturam em duas vertentes diversas. A primeira delas propõe um pensamento mais disruptivo, intencionado em apagar as fronteiras entre o cinema profissional e o amador e entre a ficção e o documentário. A segunda vertente é mais dominada pelo aspecto narrativo, com cineastas propondo uma abordagem mais clássica do cinema, desta forma

Se eles pertencem igualmente ao movimento da Nova Onda, é graças aos seus baixos orçamentos, suas inspirações autobiográficas, e seus temas ligados à sociedade

⁵³ This *politique* was thus provocative and paradoxical by choice. It denied the collective nature of the whole cinematic creation process. It reduced scriptwriting to a secondary level. Only directing, defined as the concern of the auteur, is taken into account (MARIE, 2003, p. 42).

contemporânea e penetradas no clima corrente: o mito da juventude, nova moralidade, a dimensão autobiográfica do cinema, narrativa vaga, e o uso de digressões, entre outras características (2003, p. 71, tradução-nossa⁵⁴).

Além de trazer uma explicação sobre o fato de diretores narrativos como Truffaut serem parte de um movimento visto como anti-canônico, o trecho também nos permite apontar para mais alguns elementos a consolidarem a *Nouvelle Vague*. Assim como os demais expoentes da modernidade, estas obras eram produzidas pela dialética entre a ruptura com o classicismo e uma aproximação à tradição, sendo assim um movimento visionário em pensar o cinema pela perspectiva memorialista. De acordo com Alfredo Manevy, este movimento “levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão” (MANEVY in MASCARELLO, 2006, p. 222). Torna-se, assim, uma forma democrática para a conscientização política das massas, aos moldes do neorrealismo italiano, sobretudo influenciados pelas obras de Rossellini. Sobre a relação com o movimento italiano é importante uma ponderação: o neorrealismo entendia a narrativa fílmica como a possibilidade de uma representação da coletividade, já o movimento francês, mesmo buscando uma abordagem política e socialista nos filmes, o faziam através de uma perspectiva mais subjetiva e ligada ao ponto de vista individual do diretor ou de suas referências autobiográficas. Os filmes se mostram mais individualistas se comparados ao neorrealismo italiano.

Os incompreendidos (1959) de François Truffaut é um dos filmes da vertente narrativa da *Nouvelle Vague* a permitirem uma exemplificação prática sobre as características deste movimento francês, assim como sua inspiração no movimento italiano. Antoine Doinel é uma criança de personalidade bastante madura e insatisfeito com a realidade em que vive. Em síntese, o filme apenas mostra a vida do garoto, sua relação com os pais, com a escola e seu desejo por melhorar de vida. Mas os fatos em cena levam a um aprofundamento no cotidiano e na personalidade da criança. Em uma de suas aventuras com seu amigo Rene, Antoine acaba sendo preso e tem que lidar com autoridades. Em outra das cenas, o rapaz diz a seus pais, desinteressados e indiferentes, que gostaria de largar a escola e começar a viver. A cena é extremamente simbólica quanto à fome de viver de uma jovem criança diante do

⁵⁴ If they belong equally to the New Wave movement, it is due to their low budgets, their autobiographical inspiration, and their themes tied to contemporary society and embedded in the current climate: the myth of youth, new morality, the autobiographical dimension of cinema, loose narrative, and use of digressions, among other traits (MARIE, 2003, p. 71).

aprisionamento de sua liberdade que a sociedade demanda. Antoine passa grande parte de seu tempo sozinho e na rua. A indiferença de seus pais lhe permite matar aulas para perambular na rua cometendo pequenos golpes ou ir ao cinema. Ao mesmo tempo, esta indiferença implica em uma adultização da criança, que prepara sua própria comida e busca formas de conseguir o próprio dinheiro. Ao final do filme, Antoine está preso em um reformatório, mas consegue fugir junto de seu amigo. Em um dado momento, o protagonista se esconde só para poder fugir sozinho. Nas sequências finais, Antoine corre, aparentemente sem destino, mas livre. Chega então a uma praia e diante do horizonte, quebra a quarta parede e olha pra câmera, concretizando assim o *take* final do filme.

Assistimos, portanto, a um filme cujo realismo se assemelha ao do neorealismo italiano, com uma câmera que capta a sociedade ao passo em que mostra o cotidiano do protagonista. Da mesma forma, o roteiro de uma trama aparentemente simples permite um aprofundamento psicológico sobre a sociedade como um todo, mas neste caso, o argumento cinematográfico está ligado à referência autobiográfica de Truffaut. Seu reflexo social é um resultado da experiência individual do cineasta. Outros filmes da *Nouvelle Vague* como *Acossado* (1961) de Jean-Luc Godard e *Cléo das 5 às 7* (1961) de Agnès Varda irão reforçar essa abordagem política da sociedade a partir de um personagem ficcional. Mas não era uma regra para o movimento. Existem também importantes filmes do movimento nos quais a reflexão social é incentivada a partir de uma linguagem poética como em *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais ou nos quais a reflexão social não é uma temática e em seu lugar entra a poesia e as imagens alegóricas como em *Ano passado em Marienbad* (1961), também de Resnais. Desta forma, podemos perceber que, mesmo assumindo uma linguagem cinematográfica bem consolidada como um todo em forma do movimento chamado *Nouvelle Vague*, os filmes produzidos sob esta égide transitam por linguagens pessoais e criativamente independentes por parte de seus idealizadores.

Essas manifestações modernas de cinema se alastram pelo mundo. Poderíamos ainda mencionar a *Nóva Vlna* da Tchecoslováquia ou a *Nuberu Bagu* do Japão como manifestações do cinema moderno, assim como já apresentamos as especificidades do Novo Cinema Alemão. Aqui no Brasil, essa modernidade cinematográfica se traduz a partir do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Juntos, todos estes movimentos eram pensados de maneira a trabalhar a linguagem cinematográfica com o fim de adequarem-se às dificuldades em se fazer um cinema independente e de revelação de uma filosofia social.

No caso do Cinema Novo Brasileiro diretores como Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade eram alguns dos nomes mais significativos deste momento do cinema nacional.

Podemos citar os filmes *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra, *Noite vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri, *São Paulo, sociedade anônima* (1965) de Luís Sérgio Person, *O padre e a moça* (1966) e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade e *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha como alguns dos títulos a integrarem o movimento cinemanovista. Maria do Socorro Carvalho apresenta-nos os traços deste movimento em “História do cinema mundial”

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO in MASCARELLO, 2006, p. 290).

Percebemos uma reprodução do pensamento afirmativo da modernidade cinematográfica junto a uma intenção social e política por parte do Cinema Novo. Estes filmes trariam “uma proposta de cinematografia coletiva” (2006, p. 291), mais uma vez permitindo-nos a relação com Brecht. Esta cinematografia coletiva era construída a partir de uma conexão memorial com o passado e pode ser separada em três momentos distintivos por temáticas: a escravidão, a religiosidade e a pobreza, mostrada principalmente a partir do Nordeste. A implantação do Golpe Militar de 1964 faria com que este cinema fosse censurado e levado a reformular suas propostas iniciais a fim de fugir das limitações impostas pela ditadura. A premissa politizada sucumbe a uma linguagem menos direta e acaba fazendo o Cinema Novo dedicar-se em trabalhar uma linguagem cinematográfica mais direcionada à alegoria, porém mantendo seu discurso de revolução social. Em “O cinema brasileiro moderno” (2001) Ismail Xavier traça um panorama dos eventos e influências históricas a gerarem o movimento cinemanovista e marginal no Brasil. Para ele, as obras de Humberto Mauro realizadas em Cataguases nos anos 1920, os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos lançados em 1950 e fortemente influenciados pelo neorealismo italiano e a falência da produtora Vera Cruz são os principais acontecimentos do âmbito cinematográfico a incentivarem uma produção cultural mais revolucionária. Junto ao Cinema Novo, o Brasil conta ainda com o Cinema Marginal, as chanchadas e a comédia popular, como formas cinematográficas realizadas a partir da adversidade social. Tinham também em comum a descoberta de uma linguagem cinematográfica bem comunicativa a partir de um baixo orçamento. Sobre estes aspectos, encontramos em Xavier

No quadro atual, quando a nossa atenção se volta para o processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 70, tal processo se apresenta como dotado de uma peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcaram o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial (XAVIER, 2001, p. 14).

Portanto, o movimento nacional também será atravessado pelas premissas da modernidade, aos moldes de outras escolas cinematográficas. Os filmes eram estruturados a partir de uma busca do retrato popular e o faziam a partir de um destaque ao realismo cinematográfico. Ao mesmo tempo, “discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional” (2001, p. 15). Outro reflexo moderno dentro do cinema nacional era a adesão tanto a um cinema narrativo, quanto ao alegórico. Cineastas como Leon Hirszman e Luís Sérgio Person produziram um cinema muito próximo da narrativa clássica, mas com uma centralização das narrativas do povo. Já Glauber Rocha produziu um cinema extremamente alegórico. O espírito moderno de ruptura encontra sua manifestação máxima a partir do Cinema Marginal, sobretudo após o lançamento de *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. Xavier comenta sobre Sganzerla e os demais autores do Cinema Marginal

[...] são autores que insistem nas estruturas de agressão do moderno e marcam a sua oposição a um Cinema Novo que buscava sair do isolamento e se voltava para um estilo mais convencional porque empenhado em estabilizar sua comunicação com o público. Experimental, recusando o que julgava serem concessões de seus até então parceiros, os líderes do Cinema Marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura; rompem o contrato com a plateia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal de arte em tempos sombrios (2001, p. 17).

Desta forma, percebemos uma relação conflitante entre dois movimentos contemporâneos entre si na história do cinema nacional. Ainda assim, tinham em comum, principalmente, buscar analisar a sociedade pelo olhar dos mais oprimidos. O autor argumenta que no cinema moderno brasileiro encontramos “uma esquematização dos conflitos que articula, de forma bem peculiar, uma dimensão política de classes e interesses materiais, e uma dimensão alegórica” (2001, p. 21). São filmes intencionados em demonstrar a revolução social como uma necessidade. Contemporâneos ao golpe militar de 1964, naturalmente a juventude cinematográfica e revolucionária do Brasil iria se organizar de forma a criticar a ditadura e

denunciar a repressão. Para Ismail Xavier “Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade” (2001, p. 28). Glauber Rocha, em 1965, escreve o manifesto chamado “Eztetyka da fome” (2003) e a partir dele, a falta de orçamento e o retrato da pobreza se tornam recursos estilísticos da linguagem cinematográfica nacional. Em seu conteúdo, Rocha escreve

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2003, p. 3).

Para o cineasta, portanto, somente através de um retrato fiel e investigativo sobre o subdesenvolvimento e a miséria nacional seria possível atacar estas estruturas e incentivar a destruição da desigualdade. A partir de 1968, após a imposição do Ato Institucional nº 5, fase mais repressiva da ditadura, nasce o movimento tropicalista, trazendo a música popular como o principal expoente. O cinema moderno posterior ao AI-5 foi afetado tanto pela ditadura, quanto pelo movimento tropicalista e tornou-se ainda mais crítico ao Estado. Enquanto, nos anos anteriores, os cineastas produziam um cinema de aspecto pedagógico-social, após 1968 eles passam a produzir filmes mais provocativos e de uma crítica social mais agressiva. De acordo com Xavier

A provocação tem como alvo as tradições cristãs associadas aos donos do poder; e quer dar expressão ao leque de subculturas dos grupos marginalizados, em choque direto com um provincianismo que, naquele momento, recebia um impulso militar (XAVIER, 2001, p. 34).

Pensar neste efeito da desigualdade social a partir de um suporte cinematográfico agressivo o qual incentivaria a transformação de seu público permiti-nos perceber também um processo análogo ao teatro da crueldade de Artaud. Assim como no teatro da crueldade, os diretores buscavam a partir do desconforto de seu público com a violência da narrativa, “acordar” a sociedade para seus temas catastróficos.

Em *Terra em transe*, de Glauber Rocha assistimos à história de Eldorado, um país fictício da América Latina. Dentro deste universo, o cineasta inclui múltiplos personagens e transforma a luta por poder em sua narrativa central. Um jornalista, Paulo Martins, forma um triângulo amoroso com o político conservador Porfirio Diaz e sua esposa, Silvia. A ascensão

política de Diaz faz com que Paulo se afaste indo para um lugar chamado Alecrim, onde conhece uma ativista e passa a defender um candidato, supostamente progressista. A partir daí, o filme se desenrola de forma a deixar claro o esquema corrupto de um sistema político, a partir de alianças quebradas e de traições entre os personagens. O jornalista transita entre os polos opostos do ambiente político durante a narrativa, mas por fim, é traído pelo conservadorismo e revolta-se contra o sistema. Ele deseja entrar para as lutas armadas contra o governo corrupto, mas seus aliados não o acompanham nessa intenção.

Glauber realizou seu filme a partir das mesmas premissas que seus contemporâneos do cinema moderno. Encontramos no filme uma narrativa a partir da qual o lugar fictício acaba por revelar muito além do que a história dos personagens em cena, sendo uma alegoria da realidade da sociedade brasileira e, sobretudo, de nossa política. Em uma das cenas, enquanto ouvimos a voz de Paulo expressando graves críticas a Diaz, o político é mostrado dando gargalhadas. O filme também traz uma forte veia ritualística em suas cenas a partir da inserção de elementos tradicionais da cultura nacional. Em diversos momentos, o cineasta insere, por exemplo, alegorias cristãs em cenas de discurso político fazendo com que o resultado final se pareça a um rito. Em um dos discursos de Diaz, o público lá presente é mostrado em diversas sequências nas quais, individualmente, fazem também seus próprios discursos repletos de ironia e uma profunda crítica filosófica. Deste momento, podemos destacar uma cena na qual uma personagem aborda com truculência um homem enquanto diz “o povo é Jerônimo” e de forma agressiva quer lhe obrigar a falar. O homem fica catatônico e mudo. Mencionamos esta cena apenas como um indicativo de muitas das imagens alegóricas colocadas em cena pelo cineasta. Por fim, o efeito causado pela estrutura caótica da narrativa é de uma aparência onírica, assemelhando-se, portanto, do sistema teatral de Artaud por levar o público a uma ritualização, mas, ao mesmo tempo, sendo essencialmente o cinema amparado por suas possibilidades representativas. Sobre o filme, encontramos em Ismail Xavier

Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo – antes inoperante. E a exasperação causada por este reconhecimento se explicitou em *Terra em Transe*, filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política. Sua reflexão sobre o fracasso do projeto revolucionário, inscrita no seu próprio arrojo de estilo, ressalta a dimensão grotesca do momento político, a catástrofe cujos desdobramentos são de longo prazo, numa síntese dos “descaminhos” da história que teve efeito catártico na cultura (2001, p. 29).

A partir da crítica de Xavier é possível apontar novamente para o filme de Rocha ser uma alegoria da conjuntura nacional. Ao mesmo tempo, podemos notar o fato de o filme ser

crítico até mesmo ao movimento revolucionário no qual estaria inserido. Por esta perspectiva, o movimento engendra um pensamento anárquico e provocativo em torno de sua própria essência. Os métodos para a elaboração desse retrato social catastrófico são mais aprofundados em “Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal” (2012). Na obra, Ismail Xavier reúne argumentos para consolidarem as imagens do cinema moderno nacional como alegóricas, assim como no caso das imagens de nosso objeto de estudo. Não iremos expor aqui a completude destes argumentos, mas é importante condensá-los através da seguinte citação

O dado central é que as metamorfoses de filme a filme permitem expor a diversidade do que se abriga aqui sob a noção de alegoria. Como, ao longo da história, esta é uma dessas noções proteiformes que recebem novos sentidos conforme as formas expressivas e os debates presentes em cada época, optei por acatar uma sugestão que veio dos próprios filmes: através deles, é possível observar a passagem de uma acepção para outra; identificar um alegorismo, ora inspirado na fábula didática, ora na figuração cristã, evangélica ou barroca, ora nas concepções mais modernas, marcando a presença de diferentes tradições à medida em que o diálogo entre os cineastas avança (XAVIER, 2012, p. 14).

A alegoria do cinema nacional irá se estruturar a partir do próprio retrato nacional. A postura agressiva da crítica social se organiza a partir de elementos específicos como o sarcasmo, a caricatura e a ironia. Para Xavier, os filmes “apresentam brechas, lacunas, e tendem a colocar o espectador numa postura analítica face à sua nítida tônica de mensagem cifrada, referida a uma “outra cena” não atualizada em imagem e som (2012, p. 11). Desta forma, concretizam o aspecto alegórico, produzindo imagens cujo sentido total é construído a partir da relação do espectador em sua produção de sentido diante de códigos colocados em cena. Veremos como Werner Schroeter irá trabalhar esta mesma lógica, porém, naturalmente, a partir de uma realidade própria. Enquanto as alegorias do cinema nacional eram reflexos do subdesenvolvimento, Schroeter opta por imagens alegóricas de aspectos mais individualistas e sensíveis, sem necessariamente propor um reflexo político da sociedade.

A partir desta contextualização histórica do cinema, podemos apontar para o fato da relação entre teatro e cinema ser um aspecto híbrido entre uma aproximação ou uma negação total. Fato é que ambas as artes podem oferecer elementos para a sofisticação de suas linguagens próprias. Iremos nos dedicar, portanto, em um esclarecimento desta afirmação em nossa próxima sessão.

3.4 O CINEMA EM SUA APROPRIAÇÃO DA TEATRALIDADE.

Ao falarmos sobre as relações e fronteiras entre o teatro, cinema e as demais artes, um tema surge de imediato: a adaptação. Em seu texto *Por um cinema impuro: em defesa da adaptação*, André Bazin aponta para a importância da literatura e do teatro para o cinema, mas ressalva para o fato desta aceção ser feita de uma forma autônoma graças à originalidade da linguagem cinematográfica. O processo de adaptação de uma obra literária ou teatral para o cinema pode ser uma representação fidedigna e direta da obra original, mas a linguagem cinematográfica por si só, irá trazer peculiaridades estilísticas e novas ao texto original. Por esta perspectiva, diretores cinematográficos puderam refletir sobre a adaptação não como uma espécie de plágio ou transposição direta, mas sim como uma reformulação de um texto original a partir dos aparatos audiovisuais pelos quais o cinema era engendrado. Para Bazin, “Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar” (BAZIN, 1991, p. 98). Os cineastas intencionados em afastar-se do cinema essencialmente cinema, ou seja, formulado apenas pelas possibilidades técnicas cinematográficas, podiam transitar pelas demais artes e, neste sentido, a adaptação é um meio a ofertar muitas possibilidades. Sobre este trânsito midiático, Bazin argumenta

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro” não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a finalidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema (1991, p. 96).

Pensar na adaptação como um esvaziamento da essência cinematográfica é, portanto, um grave equívoco. A adaptação, na verdade, permite ao cinema um aprofundamento de obras e um novo ponto de vista a partir de elementos exclusivos ao cinema. Pensemos, por exemplo na adaptação de Orson Welles do livro “O processo” de Franz Kafka lançado pela primeira vez em 1925. A versão cinematográfica, lançada em 1962, reflete diretamente diversas passagens da narrativa de Kafka sobre o personagem Josef K. acusado de um crime desconhecido e de sua consequente jornada em busca de se defender. O papel principal fica a cargo do ator Anthony Perkins e a direção de Welles ressignifica diversas questões da obra original. Kafka não chegou a finalizar seu livro, deixando alguns capítulos inacabados e abrindo margem para esta reformulação da história. Podemos mencionar, por exemplo, o emblemático ambiente do tribunal onde Josef busca descobrir qual crime cometera ao mesmo tempo em que era julgado:

no livro, o tribunal é construído com o teto extremamente baixo, fazendo com que as pessoas lá dentro precisassem manter-se constantemente curvadas quando em seu interior; já no filme, o tribunal tem o pé direito exageradamente alto. Esta escolha visual poderia ser apenas um elemento cenográfico, mas irá dialogar diretamente com a personalidade do protagonista. Enquanto o ambiente do tribunal no livro serve para Josef K. se perceber inferiorizado pela acusação do sistema jurídico, no filme a atuação de Perkins se mostra desesperada desde o momento em que é acusado e o tribunal não precisaria transmitir este mesmo espírito opressor. Quando o Josef do filme chega ao tribunal, ele já se sente bastante diminuído, a grandiosidade do ambiente, apenas corrobora a esta interpretação. É apenas um de muitos exemplos na tradução entre as obras a nos mostrar como o cinema irá representar a obra original, não por um processo de cópia, mas sim por um processo de ressignificação de um mesmo elemento para a linguagem cinematográfica.

Podemos ainda trazer um outro exemplo a fim de nos aproximarmos de nosso objeto de estudo. Werner Schroeter foi um dos inúmeros diretores a fazerem adaptações no cinema. Dentre seus filmes, está *Malina* (1991) baseado na obra homônima de Ingeborg Bachmann lançada em 1971. Schroeter realiza uma adaptação bastante fidedigna ao texto original. Para narrar a história de uma personagem sem nome, Bachmann escreve de forma fragmentada, trazendo os pensamentos desconexos da personagem principal como uma espécie de fluxo de pensamentos aleatórios, juntamente à exposição de cartas, passagens de entrevistas e narrativas de situações lúdicas permitindo a inclusão de histórias paralelas. A personagem principal vive um triângulo amoroso com Malina e Ivan ao passo em que tenta investigar um trauma de infância. A partir desta breve exposição do conteúdo literário, podemos perceber como Bachmann escreve uma narrativa fragmentada. Esta estrutura fragmentada pode ser vista como um traço de montagem expressado pela linguagem literária, como vimos a partir de Eisenstein e sua análise de “Madame Bovary”. A montagem cinematográfica pode ser facilmente fragmentada, repetindo o método de escrita de Bachmann.

A adaptação de Schroeter é fidedigna, pois a obra de origem reflete a estrutura da montagem fragmentada já praticada em seus filmes. A personagem principal, vivida no filme por Isabelle Huppert, pode refazer seus pensamentos desconexos a partir da montagem cinematográfica que reflete a todo tempo a confusão mental vivenciada por ela. O filme de Schroeter traz algumas escolhas autorais, como na cena inicial em que vemos um homem jogar Huppert de um prédio. Lendo o livro, descobrimos tratar-se do final do livro em que a personagem descobre a origem de seus problemas: a relação conturbada com o pai, a qual a autora chama de um assassinato. Schroeter acrescenta imagens alegóricas a fim de demonstrar

ao público o profundo trauma experienciado pela protagonista, mas os elementos para estas imagens estão presentes ao longo do livro de Bachmann e são apenas adaptados às potencialidades da imagem alegórica cinematográfica.

Pensar a relação entre teatro e cinema é uma investigação cujos resultados apontam para respostas dicotômicas. Por um lado, o cinema possui uma linguagem totalmente autônoma graças a questões particulares como a montagem e o enquadramento, por outro, terá a teatralidade como um dos maiores referenciais para a elaboração de sua própria linguagem. Bazin aponta, por exemplo, para o fato de as tradições teatrais serem essenciais para a criação dos gêneros cinematográficos. Ele argumenta que “Ou o filme é a pura e simples fotografia da peça (logo, com seu texto), e é precisamente o famoso ‘teatro filmado’, ou a peça é adaptada às ‘exigências da arte cinematográfica’” (1991, p. 129). Por esta perspectiva, a análise deste trânsito entre as artes se esvazia, pois o cinema parece não poder utilizar do teatro sem passá-lo pelo prisma cinematográfico. As expressões teatrais, automaticamente, se transformariam em expressões cinematográficas. Encontramos também no texto de Bazin, a informação de que os primeiros cineastas queriam adaptar as técnicas de teatro ao cinema chegando a apaga-las, reforçando, portanto, o apagamento da teatralidade. Já no cinema moderno, como vimos, os cineastas irão tornar mais clara a sua teatralidade. O autor justifica o afastamento da teatralidade pelos primeiros cineastas a partir do seguinte argumento

O cinema permite levar às últimas consequências uma situação elementar à qual o palco impunha restrições de tempo e de espaço que a mantinha numa fase de evolução de certo modo larvária. O que pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos, e que ele permitiu a metamorfose de criações teatrais que, sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta (1991, p. 126).

É perceptível pelo trecho como o cinema oferece possibilidades a aspectos pelos quais o teatro é limitado. Pensemos, por exemplo, em *A falecida* (1965) de Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues escrita em 1953. O texto original é mantido na obra fílmica de forma fiel, mas o filme permite ao diretor uma investigação psicológica mais profunda sobre a protagonista Zulmira, representada por Fernanda Montenegro. De forma sintética, a história nos fala sobre esta mulher afetada pela tuberculose e pela infelicidade de sua existência. Ela vai a uma cartomante, recebe a notícia de que sua morte se aproxima e passa a ter um único desejo: um enterro luxuoso a partir do qual, ela acreditava poder se vingar da sociedade e, sobretudo, de sua prima Glorinha, por quem tinha um grande rancor. A ambientação em um subúrbio carioca é um dos elementos privilegiados pela linguagem cinematográfica e serve diretamente à compreensão da frustração de Zulmira pela realidade

humilde em que vive. Mas um elemento essencial da história se torna mais significativo no filme: quando a protagonista sucumbe à morte, deixa para o marido a instrução de procurar por Pimentel, o homem que bancaria seu luxuoso enterro. É Pimentel quem narra sua história com Zulmira e, no texto original, são suas palavras que nos contam sobre o romance entre eles, iniciado no banheiro de um restaurante. Pimentel e Zulmira se encontraram diversas vezes e, em um dos encontros, sua prima Glorinha os vê juntos. Zulmira acredita que a prima a julga pelo adultério a ponto de não a olhar mais. Toda essa sequência, apenas narrada por Pimentel na peça, é mostrada no filme como uma lembrança e podemos, na prática, ver as imagens de seus encontros com a falecida.

Esta seria, portanto, uma vantagem da linguagem cinematográfica, a partir da qual, o discurso pode ser transformado em imagem de uma forma mais fluida e natural. O teatro, claro, pode representar discursos como o da rememoração de Pimentel, mas necessita para tal, uma indicação explícita e objetiva para que seu espectador possa traduzir as cenas. Portanto, o filme de Hirszman é um dos muitos exemplos a superar a ideia de teatro filmado, produzindo uma versão cinematográfica de um texto teatral, mas mantendo sua essência, o texto. Para os críticos de cinema, não há muita lógica em se produzir teatro filmado, pois se não há o acréscimo de uma expressão cinematográfica, não há razão em tirar o teatro do palco para leva-lo às telas.

Outro lugar comum da relação entre teatro e cinema é o da ideia de presença. Bazin inicialmente escreve que “O cinema pode acolher todas as realidades, exceto a da presença física do ator” (1991, p. 140) apenas para se corrigir em seguida sobre a inconsistência da informação, para ele

É errôneo dizer que a tela é absolutamente impotente para nos pôr “em presença” do ator. Ela faz isso à maneira de um espelho (que, é ponto pacífico, substitui a presença daquilo que se reflete nele), mas de um espelho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem (1991, p. 141).

Desta forma, Bazin se opunha a uma diferenciação do cinema e do teatro pautada nesta ideia de presença, pois o cinema é dotado de mecanismos pelos quais a relação estética de seu espectador é manifestada a partir de um sentimento de presença. A própria estrutura de um espectador sentado diante de uma tela é objetivamente a evocação do sentimento de presença e, por este argumento, dialoga com a perspectiva de Comolli (2008). O que Bazin argumenta para o aspecto mais correto nesta diferenciação é o de pensar o cinema como um catalizador de identificação, enquanto o teatro demanda uma postura de oposição de seu público. É necessário pensar nesta oposição a partir de uma psicologia da interpretação em ambos os meios. Para

relacionar-se com a obra teatral, o espectador precisa distanciar-se da presença do ator à sua frente e transformá-la conscientemente em uma representação de *outrem* em um mundo imaginário. O palco teatral precisa perder sua materialidade e transformar-se em um ambiente lúdico para o envolvimento do espectador. Já o cinema faz com que seu público seja colocado diante de mecanismos capazes de facilitar esta transmissão ao mundo imaginário. Como um filme é a materialização de uma representação virtual, o público naturalmente se vê diante de uma ludicidade.

Falamos, portanto, em expressões artísticas pelas quais o espectador deve exercer um papel consciente e ativo de produção de sentido. É necessário um envolvimento estético do público em um exercício particular de vivenciar questões ausentes na obra, mas incentivadas pelos códigos ali presentes. Neste sentido, Jacques Racière e seu livro “O espectador emancipado” (2014) pode nos ofertar questões essenciais à esta reflexão. O autor reflete sobre todas as artes as quais colocam um objeto artístico diante de um público, mas analisando especificamente a teoria teatral ele se depara com o que nomeia de paradoxo do espectador. Ele aponta para não haver teatro sem espectador e o paradoxo surge por duas questões, são elas:

Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir (RANCIÈRE, 2014, p. 8).

O espectador seria, portanto, uma figura passiva e incapaz de atuar no desenvolvimento da obra. Ele seria levado a um processo ilusório pelo qual poderia apenas encontrar uma contemplação. Por esta percepção, Racière defende o pensamento de um novo tipo de teatro o qual não teria mais espectadores passivos, mas sim um público ativo na produção integral da obra. Como vimos, esta será uma percepção trabalhada pela modernidade teatral. A partir deste novo teatro, o espetáculo se torna para o espectador “um enigma cujo sentido ele precise buscar” (2014, p. 10). Pensar em um espectador ativo é emancipá-lo. Para Racière

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve

transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (2014, p. 17).

Rancière menciona a lógica da distância amparando-se justamente no distanciamento brechtiano já estudado anteriormente. Refere-se a um público que se distancia da experiência concreta para poder se tornar ativo na produção de sentido em uma realidade imaginária. Os elementos teatrais serão apresentados de forma a propor ao público sua emancipação e compreendendo que este espectador irá produzir uma transfiguração de sua obra em seu intelecto particular. Para o autor “Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (2014, p. 21). Desta forma, a experiência artística é a lógica dicotômica entre o distanciamento e a aproximação. Entre viver uma experiência e colocar-se diante dela de forma a refletir sobre seu sentido. Ser um espectador é uma atividade inerente da existência. Somos espectadores de nossas próprias vidas e, portanto, um objeto artístico não deveria nos retirar esta autonomia. Deveria apenas incentivar-nos a continuar o exercício consciente de ser espectador.

Já na realidade cinematográfica, podemos apontar para um exemplo. Pensemos no filme *A montanha sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowski. O filme consiste na odisseia de um homem em busca da compreensão do sentido da vida. Nesta jornada ele se depara com uma série de simbolismos e personagens capazes de leva-lo à montanha sagrada, onde encontraria respostas. Na cena final, o personagem representado pelo próprio Jodorowski direciona-se ao espectador e lhes diz que o sentido da vida está em entender estar diante de um filme, portanto, algo irreal. Para o personagem, a vivência de seu público seria a resposta em si para o questionamento filosófico, enquanto o filme era apenas uma representação imaginária. Todo o filme é construído por imagens alegóricas as quais induzem um papel emancipado de tradução.

Retomando os escritos de Bazin podemos notar que ele quebra uma série de perspectivas pelas quais convencionalmente se separa teatro do cinema e, por fim, chega a um aspecto o qual considera mais assertivo para esta comparação

É na medida em que o cinema favorece o processo de identificação com o herói que ele se opõe ao teatro. Apresentado desse modo, o problema não seria mais radicalmente insolúvel, pois é certo que o cinema dispõe de procedimentos de *mise-en-scène* que favorecem a passividade ou, ao contrário, excitam mais ou menos a consciência. De modo inverso, o teatro pode procurar atenuar a oposição psicológica entre espectador e o herói. Logo, teatro e cinema não estariam mais separados por uma vala estética intransponível, tenderiam somente a suscitar duas atitudes mentais sobre as quais os diretores teriam um grande controle (BAZIN, 1991, p. 143).

Com o problema colocado desta forma, fica perceptível o diálogo fluído entre o cinema e o teatro. São artes diferentes, é fato, mas estão ligadas pela capacidade de dramatização e se separam apenas pela realidade de suas experiências e da conseqüente relação mental de seus respectivos públicos. Outra variável essencial na diferenciação do cinema e do teatro na perspectiva baziniana seria o do cenário e do conceito teatral de espaço dramático. O palco teatral é construído de forma a dar suporte às cenas, mas cabe ao público fazer um exercício racional de ignorar o resto do ambiente e focar apenas nas cenas teatrais. O público de teatro é acostumado a ignorar todo o ambiente externo às cenas teatrais, enquanto o espectador do cinema tem acesso a imagens como um recorte de um mundo como um todo. Bazin argumenta que mesmo quando um personagem de um filme sai de cena, ele permanece no imaginário do público como um elemento implícito na obra. Para o autor “Quanto mais o cinema se propor a ser fiel ao texto, e a suas exigências teatrais, mais necessariamente ele deverá aprofundar sua própria linguagem” (1991, p. 158). E acrescenta ainda

Desse modo, não somente o teatro filmado está desde então esteticamente fundado de direito e de fato, não somente sabemos de agora em diante que não há peças que não possam ser levadas à tela, qualquer que seja seu estilo, contanto que se saiba imaginar a reconversão do espaço cênico para os dados da *mise-en-scène* cinematográfica – mas é ainda possível que apenas a *mise-en-scène* teatral e moderna de certas obras clássicas sejam possíveis agora no cinema. [...] O cinema não é para eles apenas uma forma teatral complementar, mas a possibilidade de realizar a *mise-en-scène* contemporânea, tal como a sentem e a querem (1991, p. 163, grifo-nosso).

Apontamos assim, para uma relação mais harmoniosa entre as duas artes. Inicialmente, o cinema se consolida como um meio narrativo a partir de elementos retirados da teoria teatral, mesmo buscando se afastar destes aspectos. Posteriormente, o teatro bebe da linguagem cinematográfica para reformular e sofisticar as técnicas teatrais. Dialogam, portanto, a partir de um exercício de suporte aos elementos necessários para a prática de suas respectivas linguagens. O cinema pode ser “teatralizado” ou o teatro pode ser “cinematográfico”. No teatro contemporâneo, por exemplo, são comuns incursões audiovisuais como suporte às narrativas teatrais. Um grande exemplo disto está nas peças de Robert Wilson. Artista americano cujas obras teatrais utilizam fortemente de recursos audiovisuais, seja como um complemento às cenas da peça, mostrando vídeos em diálogo ao contexto do palco, ou utilizado de efeitos audiovisuais na produção de um cenário mais lúdico. Em grande parte de suas obras, um telão de fundo serve para a projeção do cenário, por exemplo, ou para a virtualização de atores ausentes de forma física em cena. Já quando pensamos em um cinema teatralizado, nos deparamos novamente com nosso objeto de pesquisa: Werner Schroeter. A teatralidade em seus

filmes pode ser defendida a partir das palavras de Bazin a respeito do filme *Les parentes terribles* de Cocteau

Cocteau situava-se assim no próprio princípio das relações do espectador e do palco. Enquanto o cinema lhe permitia apreender o drama a partir de pontos de vista múltiplos, ele escolhia deliberadamente usar apenas o ponto de vista do espectador, único denominador comum do palco e da tela.

Desse modo, Cocteau conserva em sua peça o essencial de seu caráter teatral. Em vez de tentar, depois de tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas e seus corolários psicológicos. A contribuição específica do cinema só poderia ser definida aqui por um acréscimo de teatralidade (1991, p. 138)

Veremos em *A morte de Maria Malibran* um reforço desta lógica. Schroeter consegue traduzir uma teatralidade em seu cinema a partir da *mise-en-scène*. O drama do filme é apresentado a partir da atuação expressiva de suas atrizes, mas na prática, é o ponto de vista do público que irá dar significado a estes sentimentos. O cineasta não nos apresenta uma narrativa pela qual as personagens se justificam, mas sim, elementos capazes de suscitar no público um movimento de tradução. Veremos como os elementos de expressão cinematográfica adotados por Schroeter encontrarão suporte em estruturas cênicas originadas na teatralidade. Este será o foco de nosso próximo capítulo.

4. A MISE-EN-SCÈNE COMO MECANISMO DE TRADUÇÃO DA TEATRALIDADE NO CINEMA.

Para entender a *mise-en-scène* trabalhada no filme de Schroeter, iremos buscar inicialmente uma investigação dentro de estudos anteriores sobre a obra do diretor. Neste sentido, além de esboçar sinteticamente suas respectivas abordagens teóricas, iremos buscar dar atenção ao fato de existir ou não uma investigação sobre a encenação. A partir dos resultados obtidos neste momento, poderemos dar mais destaque à nossa própria abordagem quanto à *mise-en-scène* alegórica de Werner Schroeter.

4.1 INVESTIGAÇÕES TEÓRICAS SOBRE WERNER SCHROETER.

Existem alguns importantes estudos⁵⁵ sobre a obra de Werner Schroeter. Buscaremos, neste momento, apresentar de forma sintética as principais ideias neles discutidas. Dentre os estudos existentes podemos assinalar um argumento comum: o fato da obra, mesmo que marginalizada, servir de referência a muitos diretores que tivessem contato com ela.

O primeiro destes estudos é *Chin-up, Handstand, Salto Mortale – Firm Footing: On the Film Director Werner Schroeter, Who Achieved What Few Achieve, with Kingdom of Naples*, escrito por Rainer Werner Fassbinder e presente na coleção “The anarchy of the imagination” (1992). No texto já podemos encontrar um indicativo de seu conteúdo a partir do próprio título. Fassbinder escreve em defesa de Schroeter e reforça sua admiração pelo diretor. Para ele

Werner Schroeter irá um dia ter um lugar na história do cinema que eu descreveria na literatura como algo entre Novalis, Lautréamont e Louis-Ferdinand Céline; ele foi um diretor ‘underground’ por dez anos e eles não queriam deixar ele escapar deste papel. O grande esquema cinematográfico de Werner Schroeter foi confinado, reprimido e, ao mesmo tempo, impiedosamente explorado. A seus filmes eram dados a marca convencional de ‘undergrounds’, o que os transformava como um flash em belas, mas exóticas plantas que floresciam tão raramente e tão distantes que ninguém seria incomodado por elas. E isto é tão precisamente errado quanto estúpido. Então, os filmes de Werner Schroeter não estão distantes; eles são lindos, mas não exóticos. Ao contrário (FASSBINDER, 1992, p. 101, tradução-nossa⁵⁶).

⁵⁵ Duas das obras importantes que deveriam ser incluídas neste momento encontram-se inacessíveis, são elas: *Werner Schroeter* (1982) de Gerard Courant e *Werner Schroeter* (1991) de Sabine Dhein. Tivemos contato com estas obras apenas através de citações encontradas na bibliografia disponível e utilizada nesta sessão.

⁵⁶ Werner Schroeter will one day have a place in the history of film that I would describe in literature as somewhere between Novalis, Lautréamont, and Louis-Ferdinand Céline; he was an ‘underground’ director for ten years, and they didn’t want to let him slip out of this role. Werner Schroeter’s grand cinematic scheme of the world was confined, repressed, and at the same time ruthlessly exploited. His films were given the convenient label of ‘underground’, which transforms them in a flash into beautiful but exotic plants that bloomed so unusually and so

A partir da fala de Fassbinder encontramos mais um reforço ao aspecto dissidente de Schroeter e a importância de seu trabalho para o cinema. Fassbinder torna-se ainda mais expressivo em sua defesa de Schroeter afirmando que “apenas alguns dos que tiveram chance de fazer filmes não pegaram algo emprestado de Schroeter” (*idem*⁵⁷). E sobre esta capacidade de ser uma referência para os cineastas, Fassbinder é ainda mais crítico em relação a Syberberg e o acusa de plágio chamando-o de um “imitador de Schroeter extremamente capaz, que, enquanto Schroeter aguardava reconhecimento, comercializou competentemente aquilo que tirou de Schroeter” (1992, p. 102, tradução-nossa⁵⁸). O texto segue em tom de defesa e foca nas peculiaridades de *O reino de Nápoles*, o que faz de Schroeter, na visão de Fassbinder, o diretor a fazer o que poucos outros conseguiram com seus filmes. Não nos prolongaremos neste aspecto por tratar-se de uma análise específica de um filme, ao qual não nos dedicaremos.

Outro estudo relevante é o de Randall Halle, que menciona Schroeter juntamente a Rainer Werner Fassbinder e Rosa von Praunheim em um artigo presente em “A companion to Rainer Werner Fassbinder” (2012). No texto, intitulado *Rainer, Rosa, and Werner: New Gay Film as Counter-Public* o autor tece uma crítica ao texto “New Queer Cinema: the director’s cut” (2013) escrito por B. Ruby Rich e responsável por cunhar o termo para o âmbito cinematográfico. Na obra, Rich reúne uma análise de filmes exibidos no Festival de Sundance na década de 1990 os quais traziam reflexões sobre a homoafetividade. Diretores como Todd Haynes, Gregg Araki e Christopher Munch são apontados como os precursores deste movimento através de filmes como *Veneno* (1991) de Haynes e *Totally fucked up* (1993) de Araki. Halle acredita em uma certa negligência e desconhecimento da história do cinema neste texto, uma vez que ele valoriza mais produções americanas e critica os filmes com temáticas homoafetivas feitos anteriormente, julgando-os como produzidos por uma perspectiva de falso humanismo, que não representava a realidade das pessoas as quais tentavam representar. A obra de Rich menciona uma lista de filmes anteriores a servirem de referência ao *New queer cinema*, mas de fato valoriza os filmes americanos da década de 1990 como se no passado não houvessem sido feitos filmes precisos, profundos e de vasta fortuna intelectual em tratar da homoafetividade. Além dos filmes de Schroeter, Fassbinder e Praunheim estudados por Halle em seu ensaio, podemos citar ainda outros exemplos realizados muito antes e, em muitas das vezes, sob

far away that basically one couldn’t be bothered with them, and therefore wasn’t supposed to bother with them. And that’s precisely as wrong as it is stupid. For Werner Schroeter’s films are not far away; they’re beautiful but not exotic. On the contrary (FASSBINDER, 1992, p. 101).

⁵⁷ [...] only a few who had chances to make films who didn’t borrow from Schroeter (*idem*).

⁵⁸ [...] an extremely capable Schroeter imitator, who while Schroeter awaited recognition competently marketed what he took from Schroeter (FASSBINDER, 1992, p. 102).

condições mais repressivas à liberdade de expressão, são eles: *O funeral das rosas* (1969) de Toshio Matsumoto, *Pink Narcissus* (1971) de James Bidgood, *Luminous Procuress* (1971) de Steven Arnold, *Sebastiane* (1976) de Derek Jarman e *Tongues untied* (1989) de Marlon Riggs. A lista poderia ser prolongada, mas acreditamos já ser o suficiente para, junto a Halle, refutar a abordagem de Rich. O autor ainda prolonga a mesma crítica a um volume mais extenso sobre o movimento-título escrito por Michele Aaron chamado “New Queer Cinema: a critical reader” (2004).

A defesa de Halle consiste em apontar para os elementos defendidos como visionários ao *New Queer Cinema* e estudados nos dois textos mencionados como já existentes em obras dos três cineastas analisados em seu ensaio. Fassbinder centraliza a homoafetividade em diversos de seus filmes como *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972), *O direito do mais forte é a liberdade* (1975) e *Num ano de treze luas* (1978), apenas para mencionar alguns de muitos exemplos. Praunhein dedica toda sua obra a refletir sobre estes aspectos. Além de seu relevante filme-manifesto, *Não é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive*, já mencionado anteriormente, podemos mencionar obras de aspecto documental sobre temas como a transexualidade e a homossexualidade entre nazistas, além de uma intensa produção ficcional, militante e artística. Já Werner Schroeter dificilmente trazia a homoafetividade como catalisador filosófico em seus filmes. Ela era sempre presente e mostrada com naturalidade, mas o diretor não chegou a refletir os desafios sociais da comunidade LGBTQIA+ de forma direta. O autor reconhece o fato de cada um dos cineastas seguir caminhos distintos em suas trajetórias, mesmo em relação à abordagem da homoafetividade, mas justifica a comparação entre os três, pois juntos “foram diretamente envolvidos em uma fundação de um contra público o qual transformou fundamentalmente o discurso sobre sexualidade e gênero” (HALLE in: PEUCKER, 2012, p. 544, tradução-nossa⁵⁹). Sendo mais preciso sobre esta transformação do discurso sexual, o autor acrescenta posteriormente

Nos filmes de von Praunheim e de Schroeter a sexualidade não aparece sobre nenhuma norma ou configuração estável. O desejo é frequentemente separado completamente da sexualidade genital, que é mais frequentemente um mecanismo de poder e dominação, e o afeto apaixonado entre homens e mulheres não são garantia da ética matriarcal ou patriarcal (2012, p. 560, tradução-nossa⁶⁰).

⁵⁹ [...] were all directly involved in the establishment of a counter-public that fundamentally transformed the discourse around sexuality and gender (HALLE in: PEUCKER, 2012, p. 544).

⁶⁰ In von Praunheim and Schroeter’s films sexuality does not appear in any standard or even stable configuration. Desire is often disjoined completely from genital sexuality, which is more frequently a mechanism of power and

A citação traz um importante argumento na reflexão do erotismo dentro dos filmes de Schroeter. Dialoga diretamente com a citação referente à crítica de Foucault ao filme *A morte de Maria Malibran* a ser apresentada em nosso próximo capítulo. Halle também salienta o erotismo dos filmes como resultante de elementos não convencionalmente sexualizados, mas o autor não se aprofunda nesse aspecto, apenas menciona-o como uma variável essencial à reformulação do discurso sexual proposto pelos cineastas estudados em seu texto.

Outro autor a trabalhar com a obra do cineasta em questão é Timothy Corrigan. Em “Werner Schroeter’s operatic cinema” (1981) ele analisa o filme *Willow Springs* (1973) cuja história, em síntese, fala-nos da vida de três mulheres vivendo isoladas em uma casa. Uma delas, representada por Magdalena Montezuma, atua como uma espécie de liderança entre as outras, que são colocadas em situação de submissão. A chegada de um homem acaba por mudar a realidade entre elas. O filme é construído ao redor dessa narrativa, mas as características autorais de Schroeter permanecem presentes. Também assistimos às imagens alegóricas às quais tornaremos mais claras com a análise de *A morte de Maria Malibran*. Sobre o filme, Corrigan disserta

O que essa história reconta em seu extraordinário estilo elíptico e onírico é a interação entre estas três mulheres como várias dimensões de uma mesma mulher. Enquadradas pela violência sexual, esse retrato pode ser visto por um ângulo como a descrição de uma mulher nessa posição de representação, particularmente uma representação cinematográfica. Para Schroeter, o centro de sua representação se torna o ponto de interseção entre a beleza e a dor, dominação e servidão: Magdalena, a dominadora, sendo a força que liga o sofrimento e a subserviência de Ilse e a beleza musical de Christine. Nas palavras de Christine, “a beleza do rosto de Magdalena é a beleza da dor” (CORRIGAN, 1981, p. 50, tradução-nossa⁶¹).

Podemos apontar um diálogo entre este texto de Corrigan e a afirmação de Elsaesser sobre Schroeter ser um cineasta dos cineastas. Em *Willow Springs* ele elabora uma narrativa através da qual o exercício de produção cinematográfica é um elemento na narrativa através de uma estrutura filmica alegórica. Para Corrigan, o cineasta dirigindo as atrizes e colocando-as desta forma em um papel de submissão às suas escolhas artísticas é a base referencial para a narrativa das mulheres oprimidas mostradas no filme. Corrigan frisa o fato de o filme mostrar

domination, and passionate attachments between men and between women are no guarantee of either patriarchal or matriarchal ethics (HALLE in: PEUCKER, 2012, p. 560).

⁶¹ What this story recounts in its extraordinary elliptical and dreamlike fashion is the interaction of three women as the various dimensions of a single woman. Framed by sexual violence, this portrayal can from one angle be seen as the description of woman in her position as representation, particularly cinematic representation. For Schroeter the center of this representation becomes the intersecting point of beauty and pain, domination and servitude: Magdalena, the domatrice, being the force that binds the suffering and servility of Ilse and the musical beauty of Christine. In Christine's words, "the beauty of Magdalena's face is the beauty of pain" (CORRIGAN, 1981, p. 50).

apenas as propostas de representação de uma feminilidade a partir da mentalidade de um homem, portanto, sem de fato transmitir a sensibilidade feminina. Por fim, o filme mostra a beleza da dor como o resultado da narrativa. Porém, em relação ao artigo de Corrigan, o filme acaba sendo mais percebido como uma ópera graças à presença constante desse estilo musical e uma expressividade e atmosfera defendidas pelo autor como referenciais essencialmente operísticos. Discordamos deste aspecto referencial como exclusivo à ópera, pois, como visto, Schroeter refletia outras referências em seu trabalho. Outra discordância a ser apontada, é o fato de Corrigan perceber as atrizes do filme como meros objetos sob o regime criativo de um cineasta e fechada. Como já mencionamos, Schroeter realiza suas obras através da contribuição coletiva e do improviso no exercício de filmagem. As atrizes não tem seus papéis colocados de forma impositiva. No caso deste filme específico, a experimentação e a criatividade coletiva são ainda mais intensas. Em sua autobiografia, Schroeter comenta sobre ter ganhado uma verba para a produção de um filme, a qual ele gastou integralmente com uma viagem junto ao seu elenco para a Califórnia. A intenção inicial era fazer uma versão de *Crepúsculo dos deuses* (1950) de Billy Wilder, mas diante da ausência de verba, ele filma o que se torna *Willow Springs*, sem nenhuma roteirização além desta intenção primeira.

O artigo fala, ainda, sobre a transição de Schroeter para os filmes mais narrativos de sua carreira chamada pelo cineasta de novo humanismo social. A análise de Corrigan é aprofundada a partir de um outro estudo: Em “On the edge of history: the radiant spectacle of Werner Schroeter” (1984), o autor inicia sua escrita já afirmando “Werner Schroeter é o paradoxo não resolvido no coração do Novo Cinema Alemão” (CORRIGAN, 1984, p. 6, tradução-nossa⁶²). O texto analisa a narrativa dos filmes de Schroeter e propõe reflexões específicas sobre diversas obras do diretor. Corrigan fala inicialmente sobre os filmes de Schroeter serem narrativos, mas no decorrer da escrita ele esclarece tratar-se de uma narrativa subvertida. O autor considera as imagens de Schroeter como uma espécie de crepúsculo alegórico “no qual os cenários excessivamente teatrais e as narrativas elípticas fizeram com que seu trabalho se parecesse mais com sonhos experimentais de tempos místicos do que com imagens de um mundo conhecido” (1984, p. 6, tradução-nossa⁶³). Por esta razão, o autor acredita no fato dos filmes de Schroeter serem vistos como *undergrounds* e dissidentes dentro do próprio movimento do Novo Cinema Alemão. Sobre este aspecto, ele comenta

⁶² Werner Schroeter is the unresolved paradox at the heart of the New German Cinema (CORRIGAN, 1984, p. 6).

⁶³ [...] where the excessively theatrical settings and elliptical narratives have made his work look more like experimental dreams of mythical times than like pictures of a known world (CORRIGAN, 1984, p. 6).

Se uma característica definidora de muitos diretores alemães contemporâneos foi a sensibilidade e ajuste às suas situações históricas como cineastas, Schroeter parece ter escolhido um outro, um diferente curso no tempo; e o que fez esse curso tão distintivo e central ao projeto do Novo Cinema Alemão é que seu ponto de partida e foco constante foi precisamente a habilidade individual de viver radicalmente às margens da história (1984, p. 8, tradução-nossa⁶⁴).

O comentário de Corrigan nos revela um reforço em ser dissidente por parte de Schroeter e ao mesmo tempo inscreve uma relação básica do cineasta aos demais realizadores do movimento alemão. A cinematografia de Schroeter revela de forma mais anárquica essa vida às margens da história. A narrativa de seus filmes não desempenha um papel norteador a partir do qual as imagens são realizadas, pelo contrário, as imagens são os propulsores para uma narrativa em segundo plano a ser elaborada mentalmente pelo público de cinema. As imagens em cena nem sempre narram, normalmente elas apenas trazem sensações ou significados implícitos. Nos filmes da segunda fase do diretor, a narrativa, quando presente, existe apenas como um elemento de uma cena específica, sem necessariamente abarcar o conteúdo das demais cenas da obra. Corrigan argumenta sobre as imagens de Schroeter serem expressões da memória de um indivíduo e, portanto, sua temporalidade segue um fluxo emocional e não-cronológico. “Para ele a história se torna um momento recorrente, onde tempo e espaço são estados quase arbitrários nos quais o indivíduo libera a emoção, onde escolhe-se entrar na história por fora para performar a si mesmo como espetáculo do tempo” (*idem*⁶⁵). Como os filmes do cineasta não trazem uma representação concreta do cotidiano, o espectador é induzido a envolver-se mais pela emoção do que por um processo de identificação narrativa. A partir dessa emoção, o público é envolvido esteticamente em um exercício de produção de sentido e isto seria a espetacularização do tempo⁶⁶. O público performando esta espetacularização do tempo “deve adotar um papel singular e limitante, como uma espacialização do tempo que é, em última análise, um espetáculo da morte” (1984, p. 11, tradução-nossa⁶⁷). Com esta lógica de espetáculo da morte o autor refere-se à morte do indivíduo passivo em deleite com imagens de seu cotidiano em tela e ao nascimento de um ser sensível gerado pelas imagens alegóricas em cena.

⁶⁴ If a defining characteristic of many contemporary German directors has been their sensitivity and adjustment to their historical situation as film-makers, Schroeter would seem to have chosen another, a different course in time; and what has made this course so distinctive and central to the project of the New German Cinema is that its starting point and constant focus has been precisely the individual's ability to live radically on history's edges (CORRIGAN, 1984, p. 8).

⁶⁵ For him history becomes a recurring moment, where time and place are an almost arbitrary stage on which the individual releases emotion, where one chooses to enter history from outside in order to perform oneself as a spectacle of time (*idem*).

⁶⁶ A espetacularização do tempo é a transposição da realidade imagética para um ambiente mental no qual ele se desenrola e cria novas formas.

⁶⁷ [...] must adopt a singular and limiting role, as a spatialization of time that is ultimately a spectacle of death (CORRIGAN, 1984, p. 11).

O cineasta reúne a alegorização à montagem fragmentada e mnemônica em busca de suscitar esse efeito de espetacularização no público.

Ainda sobre os estudos de Corrigan, ele retoma sua análise de *Willow Springs* em *Schroeter's Willow Springs and the excess of history* presente no livro “New German Cinema: the displaced image” (1994). Nele, analisa, principalmente, a relação do filme com o texto *Notas sobre o camp* (1964) de Susan Sontag presente em “Contra a interpretação e outros ensaios” (2020). Em seu texto, a autora argumenta que “a essência do *camp* é seu gosto pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (SONTAG, 2020, p. 346). Esta breve definição já nos permite apontar para Schroeter como praticante da sensibilidade *camp*, pois ele trabalhava seu cinema a partir destes mesmo pressupostos. Corrigan baseia-se em Sontag para elaborar o termo instantes pastorais referindo-se à supressão da atuação do tempo no filme. Mesmo reconhecendo a relevância deste estudo de Corrigan e da obra de Sontag, não nos prolongaremos em suas especificidades por não dialogarem com nosso foco de estudo.

Ulrike Sieglöhr é mais uma autora a ter trabalhado com a análise dos filmes de Werner Schroeter e, em sua tese “Imaginary identities in Werner Schroeter’s cinema: an institutional, theoretical and cultural investigation” (1994), temos acesso a um estudo mais aprofundado acerca da obra do cineasta. A tese de Sieglöhr apresenta uma contextualização histórica circunscrevendo o Novo Cinema Alemão e o já mencionado estigma de *underground* recebido por Schroeter. Apresenta ainda um panorama sobre a recepção dos filmes do cineasta. A partir dessa bagagem teórica, a autora embarca em seus objetivos específicos e percebe uma semelhança entre Schroeter e os diretores Andy Warhol, Jack Smith, Gregory Markopoulos e Kenneth Anger. Schroeter chegou, de fato, a relatar ter ficado muito apaixonado pelos filmes de Markopoulos, especialmente *Twice a man* (1964)⁶⁸. Esses diretores realizaram filmes transgressores com forte discurso sobre a sexualidade e muitas das vezes trazendo corpos marginalizados para a frente de suas câmeras. Candy Darling, Jackie Curtis e Holly Woodlawn são algumas das mulheres transsexuais a protagonizarem filmes desse período. Schroeter conheceu Darling a partir de seus trabalhos com Warhol e a escalou para participar de *A morte de Maria Malibran*. Por sua vez, o cineasta alemão também repetia a reflexão sobre a sexualidade e a valorização de corpos marginalizados em seus filmes, e desta forma, Sieglöhr conclui a importância desta relação.

Outro foco do estudo de Sieglöhr é a análise da narrativa. A autora inicialmente tenta apresentar uma análise da narrativa nos filmes de Schroeter focada em uma reflexão sobre a

⁶⁸ Ver (SCHROETER, 2017, p. 38).

repetição constante de cenas em seus filmes percebendo tratar-se de um recurso utilizado no cinema clássico. Todavia, Sieglöhr percebe a necessidade em refletir a narrativa nessas obras por uma perspectiva heterogênea em que elementos distintos, clássicos e modernos, dialogam na construção narrativa do cineasta, juntamente ao seu estilo particular de fazer cinema.

É uma unanimidade entre os textos mencionados uma dificuldade em situar a obra de Schroeter em qualquer prisma analítico. A maior dissidência do diretor encontra-se nesta dificuldade em analisar sua obra, pois ela transcende os limites convencionais do cinema, do teatro e das artes visuais, abrangendo todos estes elementos ao mesmo tempo e rompendo as barreiras entre eles. Todos os autores refletem a obra de Schroeter baseando-se principalmente em sua própria relação com os filmes. O cineasta, por sua vez, é muito claro sobre suas referências: além de uma forte influência literária, menciona apenas *A paixão de Joana d'Arc* e a crítica de Foucault como um acerto sobre suas intenções como cineasta. Maria Callas e Magdalena Montezuma eram suas musas supremas e estavam sempre impressas em seu processo criativo. Qualquer outra indagação sobre seus referenciais acaba passando pela subjetividade do autor, como será aqui o nosso caso.

É perceptível, portanto, que dentre os estudos existentes sobre a obra de Schroeter não encontramos uma análise direta de sua *mise-en-scène* e nem mesmo sobre a tradução da teatralidade realizada por seu cinema. Estes estudos nos servem como um norteamento analítico, mas não dialogam diretamente com a intenção de nossa pesquisa. Para a realização de nossa análise filmica iremos nos amparar em procedimentos metodológicos particulares, alguns já apresentados até aqui, e outros a serem expostos no momento da análise. A *mise-en-scène* como um método de tradução de teatralidade e alegoria será um destes operadores e, portanto, tratemos de nos aprofundar nesta investigação.

4.2 A MISE-EN-SCÈNE ALEGÓRICA.

Em busca de uma definição inicial para a *mise-en-scène*, podemos falar sobre o termo dar conta de definir todos os elementos colocados em uma cena a partir da figura de um sujeito organizador. Este sujeito organizador seria o encenador. Em seu livro “O cinema e a encenação” (2008), Jacques Aumont fala sobre no ano de 1820, ainda em uma realidade teatral, claro, ter nascido o termo encenador. Ele argumenta que a partir deste período “apareceu esta personagem responsável pela unidade do espetáculo e que substitui neste papel aqueles que até então o assumiam – normalmente o diretor de cena ou o actor principal” (AUMONT, 2008, p. 129). Pela figura do encenador, o teatro amplia suas possibilidades expressivas, a partir da

figura de um idealizador controlador de todos os aspectos fílmicos. O encenador era, portanto o responsável por traduzir o texto para a cena. Para Aumont, o encenador “especializa e gestualiza o texto, em seguida, articula cada vez mais elementos de interpretação e constrói até uma grande interpretação de texto; chega a juntar-lhe um autêntico segundo discurso” (*idem*). Para o autor, a arte teatral é a arte do encenador como intérprete.

Olhemos novamente para o cinema. Nos primórdios do cinema, o realizador de filmes tinha uma série de preocupações de ordem técnica e, portanto, não conseguia assumir uma postura de encenador. Estes primeiros diretores eram responsáveis pelo cenário, pela caracterização, pelos atores em cena e por todo outro elemento a constituir uma cena, além da gestão do dinheiro investido no filme. A arte da encenação acaba surgindo apenas como resultado ocasional e não como uma postura indispensável ao cineasta. Aumont utiliza o livro “Filmen. Dens midler og mål” do cineasta Urban Gad lançado em 1919 para construir seus argumentos. Para ele,

Encenar é, em primeiro lugar, enquadrar. O quadro é o primeiro instrumento do realizador, nisto ajudado pelo operador; existem, aliás, na altura em que Gad as sintetiza, regras de estúdio bastante rigorosas e manifestamente muito rígidas, que fazem derivar quase automaticamente à dimensão do quadro (logo, a distância entre a câmara e os actores) do número de personagens, sendo objetivo dar sempre aos rostos a maior legibilidade possível (p. 126), portanto, a maior superfície de imagem possível.

A encenação nunca é mais do que uma organização da disposição e das deslocações dos actores num quadro determinado (2008, p. 134).

Notamos pelo trecho, como a encenação cinematográfica consiste mais em uma organização do enquadramento. O autor acrescenta ainda que a encenação no cinema se organiza “em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório” (*idem*). A atuação de um encenador não muda muito quando o cinema adquire a possibilidade sonora e para Aumont “o realizador não é nem um produtor, nem um montador, nem um cenógrafo, nem um operador de câmara, nem exatamente um encenador, mas é um pouco de tudo isso ao mesmo tempo” (2008, p. 136). O cineasta parte do argumento textual para criar imagens cinematográficas a serem capazes de atingir seu público com algo cativante à atenção. O encenador de cinema organiza os elementos cinematográficos de forma a tornar mais clara e atraente a história.

Portanto, não há direção privilegiada, não há uma solução geral. Cada plano deve ser pensado em vista de uma dupla obrigação para com a expressão (deve exprimir o mais clara e vigorosamente possível – sem excesso) e para com os outros planos (deve poder encadear-se com eles de forma suave e harmoniosa).

No fundo, o encenador é realmente aquele que fala a linguagem do cinema [...] (2008, p. 139).

O texto permiti-nos perceber a figura do encenador cinematográfico como o idealizador da linguagem cinematográfica, mas, como vimos, a linguagem cinematográfica leva seu próprio tempo para se sofisticar. Sobre a diferença entre o cinema mudo e o princípio do falado, o autor acrescenta “na época do cinema sonoro ele concebe a sua encenação como o encadeamento pensado de pontos de vista expressivos e significativos, sublinhando sempre o ponto mais interessante da acção” (*idem*), enquanto na época do cinema falado ele era o gestor da imagem cinematográfica como um todo.

Jaques Aumont busca reunir os estudos referentes à encenação cinematográfica e a partir deles construir uma lógica comum. Ele apresenta diversos comentários sobre textos e livros pelos quais alguns cineastas apresentam seus métodos de ofício, mas percebe a ausência de uma análise da encenação de forma universalizada⁶⁹. Em algumas das tentativas, a perspectiva da encenação parece não abarcar a sua própria complexidade, como é o exemplo de “Film technique” (1948) de Vsevolod Pudovkin a partir do qual o autor vê a encenação “apenas como função dramática e como leitura de um acontecimento, inventado ou documentado” (2008, p. 141). Para Pudovkin, o encenador seria um observador exterior capaz de personificar o homem da câmera. Para atingir tal objetivo, esse observador precisava traduzir a realidade de forma verossímil ao público e, por tal perspectiva, afasta-se de uma expressividade mais subjetiva da linguagem cinematográfica. Os estudos de Pudovkin são incipientes, pois uma investigação mais profunda da *mise-en-scène* revela que esta não tem a ver com o acréscimo de verossimilhança, mas sim com a tradução de uma experiência através da linguagem cinematográfica ou teatral.

Aumont acaba por retomar a análise dos escritos de cineastas a fim de encontrar uma definição mais precisa para seu problema. Ele escreve inicialmente sobre a figura de Eisenstein e sua contribuição à teoria da encenação. O autor pondera sobre a realidade do cineasta em pensar um cinema puro⁷⁰, mais distante de sua teatralidade, mesmo que se apropriando de seus princípios mais essenciais, como já mencionamos. O cineasta coloca a *mise-en-scène* como a causa primeira da representação no cinema, mas sobre isto, Aumont argumenta

⁶⁹ Aumont comenta sobre as obras analisadas em seus estudos que “[...] nenhum deles descreve o trabalho do encenador, nenhum o analisa e, por isso, nenhum transmite uma ideia precisa ou concreta desse trabalho” (AUMONT, 2008, p. 132).

⁷⁰ Para Eisenstein, o cinema puro seria um cinema pensado essencialmente por seus aspectos específicos como a montagem, o enquadramento e a disposição dos planos, fazendo da relação entre estes elementos a manifestação completa da linguagem cinematográfica.

A encenação é causa primeira, mas na condição de ela própria ter sido pensada como tradução de todas as significações pretendidas do acontecimento representado. É a *causa primeira* da representação – mas, no processo criativo global do filme, é *causa segunda*, que decorre de uma análise, profunda e rigorosa do argumento e da interpretação que dele resulta. A primeira regra dada por Eisenstein aos seus alunos é que o sentido está primeiro; não se faz encenação enquanto não se souber, de forma precisa e expressa, o que se quer dizer (2008, p. 143).

Mais uma vez, o trecho revela a necessidade inerente do cinema em traduzir o texto em imagens a partir da tradução para a linguagem cinematográfica. A encenação de Eisenstein traz ainda a noção de *mise-en-geste*, que consiste em analisar o ato dramático e salientar as expressões gestuais. Outra questão essencial para o cineasta pensar a *mise-en-scène* é a partir de uma profunda decupagem dos elementos expressivos à cena, transformando-os em unidades. Nas palavras de Aumont

Cada unidade deve respeitar o sentido da unidade superior a que pertence: a unidade de montagem reflecte o sentido da cena, a cena reflecte o sentido do acto, o acto o sentido da peça. E, se continuarmos a descer na planificação, o plano deve ser congruente com os outros planos da unidade de montagem – e cada gesto deve ser concebido de modo a que concorra para fazer um plano coerente (2008, p. 146).

Desta forma, Eisenstein corrobora para o pensamento do encenador como uma espécie de “faz tudo” dentro do ambiente cinematográfico, mesmo que sua teoria oferte maior subjetividade expressiva à *mise-en-scène*. A partir de Eisenstein, a encenação cinematográfica deixa de ser apenas a capacidade de capturar uma imagem e imprimir em película, e se torna o diálogo realizado entre as imagens em movimento, do seu processo de filmagem, até seu processo de montagem. Para apresentar um ponto oposto, assim como uma tendencia de pensamento mais moderno da encenação, Aumont cita Eric Rohmer, importante cineasta francês a produzir filmes como *Minha noite com ela* (1969) e *O Joelho de Claire* (1970). Em uma análise do filme *Fausto* (1926) de F.W. Murnau, Rohmer analisa a *mise-en-scène* aos moldes da arte pictórica e divide a análise em três aspectos principais: pictórico, arquitetônico e fílmico. Para Aumont, a análise de Rohmer

Trata-se de mostrar que, se a imagem de Murnau é suficientemente rica, densa e dotada de presença para se elevar até a pintura, não é por o cineasta ter reproduzido telas celebres, ou por ter tentado imitar o estilo de alguns pintores – nos quais, porém, faz pensar –, mas sim graças a uma busca plástica constante, que visa levar ao limite superior a representação da realidade (2008, p. 154).

A partir da tese de Rohmer podemos encontrar uma aproximação de nosso objeto de análise. Werner Schroeter trazia em suas obras a mesma busca plástica constante. Aumont

inclusive cita Schroeter⁷¹ junto à Syberberg como exemplos práticos do distanciamento teatral no cinema, mas não se prolonga nesta análise. A partir da busca por uma plasticidade em suas imagens, o cineasta acaba por pensar mais pelas elaborações imagéticas de um pintor do que pela vontade de narrar convencional ao cinema. Este aspecto visual se sobrepõe ao aspecto narrativo, fazendo com que o cinema traga a expressão como argumento central. Não estamos diante de uma história suportada por estruturas narrativas e que contam determinados fatos a um público, mas sim diante de imagens alegóricas as quais buscam suscitar sensações através de sua expressividade. Junto a isto, a estrutura fragmentada do filme dará conta de afastar a ideia de narrativa. Diretores como Schroeter e, no caso da análise de Rohmer, Murnau, atuam como organizadores de alegorias em suas posturas de encenação. Para clarear a relação com a arte pictórica, Aumont é mais preciso

Do mesmo modo, a sua encenação assenta na busca de uma expressividade própria da imagem mediante as suas características formais profundas. Rohmer postula a presença subjacente, em Fausto e em geral em Murnau, de esquemas abstractos – concentração/expansão, convergência/divergência, atracção/repulsa – que constituem a encenação, ou melhor, que são a encenação. Com efeito, segundo esta concepção, encenar é jogar com os elementos de cada plano – cenário, personagens e as suas deslocações, matéria visual, carnação pictórica – de maneira a que se integrem num grande esquema de conjunto, portador de uma certa substância emocional (2008, p. 155).

Rohmer permite pensar em uma encenação a partir da qual a verossimilhança com a realidade cotidiana não é mais o foco central, mas sim a capacidade expressiva da linguagem cinematográfica. A imagem não é mais pensada pela sua capacidade representativa da realidade, mas sim pela sua possibilidade expressiva. O autor ainda acrescenta que esse pensamento “acredita na expressão visual directa, na capacidade de figuração do sentido, no seu devir-figura” (2008, p. 156). Ou seja, a encenação se torna uma organização da expressividade alegórica das cenas e não mais, essencialmente uma organização de uma narrativa. Aumont argumenta que a perspectiva de Rohmer não busca a elaboração de uma teoria universal da encenação, mas justifica a exposição desta análise a partir do fato dela possibilitar um aprofundamento da *mise-en-scène* em aspectos mais profundos e essencialmente oriundos da imagem. A partir do exercício preciso e criativo da encenação, o cineasta atua como um produtor de imagens e, portanto, aos moldes de um pintor.

A partir da formulação destes argumentos, o autor passa a falar em uma encenação “como língua do cinema, enquanto forma espontânea de representar mundos possíveis – e, ao

⁷¹ (AUMONT, 2008, p. 162).

mesmo tempo, portanto, como o próprio exercício de arte” (2008, p. 163). Ao perceber a encenação desta forma, Aumont compreende-a como uma disciplina científica, pela qual pode-se elaborar modelos metodológicos. Estes métodos, porém, estarão sempre atravessados pela sensibilidade do idealizador cinematográfico, assim como do acaso inerente a realização fílmica.

Sobre a incidência do acaso, podemos dar um trágico exemplo: pouco após o final das filmagens de *O rei das rosas* (1986), Werner Schroeter precisou lidar com o falecimento de sua musa e protagonista, Magdalena Montezuma. Com as imagens já filmadas, Schroeter reorganiza a montagem de seu filme de forma a dar ainda mais destaque às cenas de Montezuma, mostrada já muito afetada pelo câncer, mas mantendo toda a expressividade de sua atuação. A atriz havia escrito o roteiro junto ao cineasta sobre uma mãe e um filho fixados à ideia de cultivarem a rosa perfeita. O filho, Albert, se apaixona por Fernando, rapta-o e passa a alimentá-lo. Sempre leva para ele as rosas que cultivava. A partir desse argumento inicial, Montezuma não teria tanta participação como acabou tendo no resultado final. O acaso, portanto, formula o resultado fílmico. Sobre o acaso, esse seria apenas um dos exemplos a marcarem os filmes de Schroeter, os quais são concebidos normalmente por um argumento amplo a ser estruturado e sofisticado durante a filmagem e a montagem do filme.

De toda forma, o acaso é um fator atuante na encenação a partir de um aspecto variável. Pode-se, por exemplo, concentrar todo o período de pré-produção com elementos como ensaios, testes de câmera, cenário, figurino e uma série de recursos a fim de cessar a possibilidade do acaso, porém, todo o processo fílmico está suscetível a ele. Juntos, o acaso e a *mise-en-scène* constituem finalmente o resultado final de um filme. No caso de cineastas modernos como Schroeter, menos interessados em assumir um controle do acaso, a *mise-en-scène* se torna maleável aos demais membros da equipe, sobretudo, aos atores, como vimos em nossas investigações do cinema moderno. Nestes casos, o argumento cinematográfico e as premissas iniciais de encenação são menos claros e, para Aumont “O filme é então aquilo que resulta das circunstâncias, em parte imprevistas e noutra pretendidas, imprevisíveis da filmagem – durante a qual o cineasta e os seus actores interagirão uns com os outros” (2008, p. 171). Os dados não estão previamente lançados, mas são construídos ao longo da produção fílmica. O texto ainda nos aponta para as consequências dessa escolha

Passou a ser raro ensaiar antes de filmar – o que significa que a improvisação reine nos locais de filmagem, mas que os cineastas já não desejam construir uma encenação nem desenvolvê-la segundo o modelo antigo: encenar, actualmente – num cinema em que a montagem tem um papel cada vez mais importante e em que a rotação em

estúdio não é obrigatória – é, na maioria dos casos, reagir ao encontro entre actores, um cenário e uma situação dramática. É ter aprendido a utilizar o acaso (2008, p. 173).

Este novo modelo de encenação, é, portanto, modulado pelo acaso. Schroeter pratica uma encenação em que afasta a possibilidade de uma tradução ligando o plano a uma realidade espaço-temporal. Ele produz filmes capazes de reforçar o argumento conclusivo de Aumont em que “a montagem se sobrepôs decisivamente à encenação” (2008, p. 180). A figura de Schroeter serve-nos também para apresentar uma dualidade desta postura de sobrepor a montagem à encenação. O cineasta não deixa de exercer o papel ativo de encenador e organiza aspectos expressivos à obra final. Retoma também a *mise-en-scène* teatral ao produzir imagens a partir das quais uma linguagem gestual serve à prática da significação. É fato que o diretor produz filmes através de uma narrativa fragmentada e de imagens alegóricas, mas ele não perde a capacidade de dramatizar. Mesmo sem o suporte do texto, as imagens de seus filmes expressam uma gama de significados e esta expressão é originária de uma teatralidade, ou uma dramaticidade oriunda do teatro. Da linguagem universal dos gestos.

Veremos em *A morte de Maria Malibran* imagens colocadas em cena a partir de um processo de *mise-en-scène* coletivo entre o cineasta e os atores e a partir de pressupostos teatrais de dramatização. O resultado final, por sua vez, gera sentido apenas a partir do processo de montagem. As cenas fragmentadas colocadas em conjunto irão suscitar os significados, os quais, por serem também fragmentados, não são diretamente controlados pelo encenador. A partir disso, indicamos ainda que o público irá integrar-se como atuante na concretização da *mise-en-scène*. Falar em encenação, nestes casos como de Schroeter só é possível a partir de uma noção de interlocução entre o idealizador, os elementos em cena e o público receptor. Este conjunto cinematográfico deixa de ser estático e pré-definido, tornando-se variável pela subjetividade da linguagem e da tradução cinematográfica por parte de um espectador emancipado, neste sentido, trabalhando a lógica de Racière (2014). Tomamos a *mise-en-scène* como operação fílmica essencial para analisar o filme de Werner Schroeter, pois é a partir deste processo de encenação que se torna possível traduzir a teatralidade para a linguagem cinematográfica. A *mise-en-scène* de Schroeter se dá com a adesão de aspectos teatrais, como o distanciamento, e literários, como a alegoria. Com estas ideias, podemos ir em direção à nossa análise fílmica.

5. WERNER SCHROETER E O EROTISMO DA MORTE.

A partir da reunião teórica apresentada até este momento de nosso estudo, pudemos perceber como o cinema encontra no teatro elementos essenciais para a elaboração de sua própria linguagem. Acreditamos, também, ter mostrado ao leitor, como essa adesão a uma teatralidade no ambiente cinematográfico desenvolve-se de uma forma pessoal por parte dos cineastas. Quando olhamos para um artista como Werner Schroeter, estamos diante de um dos muitos cineastas interessados em traduzir a teatralidade para a linguagem cinematográfica.

A geração de cineastas alemães da qual Schroeter faz parte é fortemente influenciada pela teoria teatral brechtiana, mas no caso específico de seus filmes, o diretor influencia-se esteticamente pela teoria do dramaturgo do teatro épico. Schroeter produz seu cinema de uma forma que seu público seja envolvido diretamente na produção de sentido. Ele faz isso a partir da indução de um sentimento de desconforto no espectador em contato com imagens desassociadas de sua usualidade cotidiana. É o chamado distanciamento. Ainda iremos apresentar exemplos diretos desse método dentro do filme a ser analisado, por hora, buscamos apenas apontar o distanciamento como um importante método de transposição da *mise-en-scène* teatral para o cinema de Schroeter. A obra de Brecht também apresenta outros métodos como a experimentação, praticada por Schroeter a partir de roteiros meramente indicativos de ideias a serem construídas durante a filmagem e a montagem final. Podemos citar ainda a superação do lirismo e a narração como métodos brechtianos importantes para a *œuvre* do cineasta.

Falamos também sobre as relações entre o teatro de Antonin Artaud e o cinema de Werner Schroeter. A atuação emerge como o método mais potente da relação entre os dois artistas, mas quase todos os elementos ideológicos e técnicos do teatro da crueldade servem como uma metodologia essencial para que Schroeter construa suas imagens alegóricas. A partir de uma atuação em estado de transe, ambos os artistas buscavam atingir seus respectivos objetivos estéticos. A partir desta atuação transgressora, Schroeter trabalha profundamente a linguagem gestual e a metafísica da linguagem elaborada por Artaud.

Por fim, ainda como um elemento essencial dentro do teatro moderno para o cineasta alemão, trouxemos o teatro do absurdo. Como vimos, a reunião de artistas como Samuel Beckett, Jean Genet e Eugène Ionesco nomeada por Martin Esslin de teatro do absurdo se dá por uma perspectiva ideológica, pois estes artistas produziam um teatro a partir do qual o público tivesse contato com o absurdo de sua própria existência. Não existe entre eles uma simetria técnica ou estilística. Ainda assim, se pensarmos nesta ideologia existencialista do absurdo como um método, ele se aplica diretamente ao conteúdo dos filmes de Schroeter.

Veremos em nossa análise que Schroeter consegue transpor estes elementos teatrais para a produção de sua própria linguagem cinematográfica. O cinema, por sua vez, lhe oferece uma série de mecanismos próprios como o enquadramento e a montagem. O cineasta reúne estes dois meios em forma de uma linguagem cinematográfica autoral e, portanto, fortemente influenciada pela teatralidade moderna. Reunindo elementos ideológicos, artísticos e técnicos, o cineasta formula as imagens alegóricas apresentadas em seus filmes. Reunindo estes procedimentos metodológicos encontrados no teatro moderno, podemos apontar para o leitor o percurso a ser percorrido em nossa análise. Nossa análise de *A morte de Maria Malibran* se constitui a partir de três eixos: a alegoria em sua natureza fragmentária, a *mise-en-scène* como método de tradução de uma teatralidade e em função do distanciamento e a paixão e o erotismo como resultados estéticos.

5.1 A MORTE DE MARIA MALIBRAN: A MORTE E A PAIXÃO COMO ALEGORIA ERÓTICA.

A descrição do filme *A morte de Maria Malibran* nos permitiria apenas descrever uma série de sequências imagéticas sem que necessariamente tivéssemos narrado algo. As cenas trazem a morte como um elemento comum, mas o cineasta apresenta diversas representações da morte que não tratam apenas do cessar da existência de determinado indivíduo. A ideia de morte se estende, por exemplo, à morte de um ato, interrompido antes de se concretizar. Por fim, percebemos o fato de que obra como um todo pode ser condensada na ideia de uma alegorização da morte. Ao falar de alegoria e da obra de Schroeter é essencial trazeremos uma obra fundamental a este momento de nosso estudo. Trata-se de “Allegorical Images: tableaux, time and gesture in the cinema of Werner Schroeter” (2006) de Michelle Langford. Neste livro encontramos uma análise direcionada a investigar a forma e o conteúdo das imagens presentes nos filmes do diretor. Como o nome já nos indica, Schroeter realizava imagens alegóricas e Langford, por sua vez, ampara-se em Walter Benjamin e Gilles Deleuze, principalmente, para apresentar as especificidades das imagens alegóricas no âmbito cinematográfico.

A partir da experiência de assistir aos filmes do diretor, com a leitura de Langford e com a investigação das raras menções ao diretor em obras sobre o cinema, podemos perceber uma produção fílmica estruturada em uma completa fragmentação da narrativa convencional. Nos filmes de Schroeter, as cenas são fragmentadas. Lógica que se estendia também aos personagens. Em tela, eles atuam não como catalizadores psicológicos de relações humanas, mas como fragmentos de personalidades em situações também fragmentadas. Esse modo

autoral de se pensar o cinema já nos permite um direcionamento importante: a partir dessa fragmentação, os filmes do alemão acabam por suscitar e incentivar uma experiência subjetiva. Independentemente das intenções significantes do diretor para com seus filmes, eles não se apresentam como um elemento de interpretação harmônica e universal.

É importante salientarmos também o aspecto de improviso presente nesses filmes. Em seu livro, Langford menciona que Schroeter “raramente começa uma filmagem com um roteiro completamente estruturado, mas aborda cada filme a partir de um conjunto de ideias conceituais esboçadas” (LANGFORD, 2006, p. 31, tradução-nossa⁷²). O diretor incentivava seus atores ao improviso e raramente intervinha na escolha performática de seu elenco. Desta forma, Schroeter pratica o exercício criativo no ato de filmagem e prolonga-o ao ato de montagem. Atua, portanto, como o encenador na perspectiva de Aumont. Ele organiza elementos cênicos de forma a transmitir a linguagem cinematográfica e sua postura inclinada ao improviso, prolonga este papel à sua equipe de filmagem.

A partir dessas considerações iniciais, Langford passa a dedicar-se especificamente a pensar uma alegoria cinematográfica. Como justificativa para a escolha analítica da alegoria e da imagem-tempo na obra de Schroeter ela afirma:

A teoria da alegoria elaborada por Walter Benjamin é baseada em um número de elementos conceituais e estruturais incluindo: o privilégio do fragmento das ruínas e do processo de decadência; a destruição ou a subversão das hierarquias; e a tendência de reservar atenção ao modo de construção sendo utilizado, dando a ele uma qualidade de construção autoconsciente. Para Benjamin, alegorias são inerentemente dialéticas, não apenas pelo fato de poderem apresentar duas ou mais visões opostas ao parecer dizer uma coisa (em um aspecto literal), quando na verdade diz algo diferente (em um aspecto figurado). Elas também são dialéticas pois têm a capacidade de sustentar a relação complexa entre temporalidades conflitantes. Trabalhos alegóricos tendem a conter um elenco de figuras alegóricas, frequentemente ‘aflitas’ pela melancolia, que personifica uma “intenção alegórica” ou uma “forma de ver” específica a esse modo de expressão. Além disso, essa forma de ver refere-se não apenas aos personagens dotados de alegoria, mas também ao alegorista e ao espectador/leitor, que também pode estar aflito por uma perspectiva alegórica. Similarmente, para Deleuze, o cinema da imagem-tempo oferece novas formas de ver o mundo que (por conta principalmente da Segunda Guerra Mundial) esteve sujeito ao processo de fragmentação, destruição e decadência. Como a alegoria, o cinema da imagem-tempo emerge para fora dos destroços e ao fazer isso gera ao cinema a capacidade de assumir uma função alegórica explícita (2006, p. 55, tradução-nossa⁷³).

⁷² [...] he rarely begins shooting a film with a fully crafted script, but approaches each film with a few broadly sketched conceptual ideas (LANGFORD, 2006, p. 31).

⁷³ Walter Benjamin’s theory of allegory is based on a number of structural and conceptual elements including: the privileging of the fragment, the ruin and processes of decay; the destruction or subversion of hierarchies; and the tendency to draw attention to the mode of construction being used, giving it a self-consciously constructed quality. For Benjamin, allegories are also inherently dialectical, not only for the fact that they may present two or more opposing views by appearing to say one thing (on a literal level), while in fact saying something quite different (on a figural level). They are also dialectical because they have the capacity to sustain a complex relationship between conflicting temporalities. Allegorical works also tend to contain a cast of allegorical figures, frequently

A partir dessa citação conseguimos condensar os direcionamentos teóricos da defesa de Langford. É importante destacarmos, também, a exposição, de forma resumida, dos elementos constituintes de uma alegoria e um norteamto breve para a relação entre Benjamin e Deleuze. Em busca de esclarecer a contribuição desses autores, foquemos, em um primeiro momento, na questão da alegoria. Para Benjamin, a fragmentação é o principal elemento constitutivo de uma alegoria, graças ao seu potencial de deslocamento ideológico. Ao se fragmentar um elemento, é possível deslocá-lo de sua usualidade e conferir a ele novos sentidos.

Em “Origem do drama trágico alemão” (2016) encontramos a exposição da teoria de Benjamin sobre a alegoria. Percebemos, na última citação, uma defesa da alegoria como se fosse uma espécie de sentimento capaz de afligir o indivíduo em contato, isso se justifica pelo pensamento que a relaciona à melancolia. Benjamin percebe tal sentimento como imperativo a partir do Renascimento e do drama barroco. A partir da análise de diversas obras desse período ele seleciona a gravura *Melancholia I* de Albrecht Dürer como importante objeto expositivo desse sentimento. Na figura vemos a representação de anjos em uma paisagem de ruínas e em uma posição introspectiva. Juntamente a eles está a figura de um cão, que Benjamin destaca como a alegoria mais melancólica da obra. Para ele, o cão simboliza o indivíduo melancólico, pois ambos seriam movidos pela raiva, “o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a resistência do animal permitiram construir dele a imagem do incansável pesquisador e do pensador meditativo” (BENJAMIN, 2016, p. 159). A partir desta alegoria podemos entender melhor esse sentimento como uma relação dialética entre um sentimento desconfortável e a dissolução possível a partir dele. Para o autor, a complexidade melancólica de um indivíduo era capaz de fazer nascer uma dissolução mais profunda e direcionada em entender a realidade não mais como ela se mostra, mas sim como é sentida. Existe no filme, uma ou outra cena mostrando personagens felizes, mas a melancolia é o sentimento mais imperativo. Ela se manifesta de alguma forma em todas as cenas.

Em uma das cenas ouvimos uma *voice-off* no filme. Ao investigar o conteúdo do texto narrado podemos afirmar tratar-se da leitura de parte do quarto ato de “Hamlet” (2012), de Shakespeare e escrita entre 1599 e 1601, mas as cenas assistidas não remetem ao clássico literário. Vejamos o trecho em questão:

‘afflicted’ by melancholy, who embody an “allegorical intention” or “way of seeing” unique to this mode of expression. Furthermore, this way of seeing refers not only to characters within the allegory, but also to the allegorist and the viewer/reader, who may also be afflicted by an allegorical perspective. Similarly, for Deleuze, the cinema of the time-image offered new ways of seeing in a world that (due largely to the Second World War) had been subject to processes of fragmentation, destruction and decay. Like allegory, time-image cinema emerges out of the rubble and in doing so generates the capacity for cinema to take on an explicitly allegorical function (LANGFORD, 2006, p. 55).

Como tudo me acusa, espicaçando-me à vingança! Que é o homem, se sua máxima ocupação e o bem maior não passam de comer e dormir? Um simples bruto. Decerto, quem nos criou com a faculdade que ao passado e ao futuro nos transporta, não nos deu a razão divina para que fique inútil. Seja esquecimento bestial, ou mesmo escrúpulo covarde que me leva a pensar demais nas coisas – pensamentos com um quarto de bom senso e três de covardia – ignoro a causa de ficar a dizer: “Devo fazê-lo”, se para tal me sobram meios, força, causa e disposição. Exemplos grandes como a terra me exortam: este exército de tal poder e número, chefiado por um príncipe moço e delicado, cuja coragem a ambição divina faz exaltar, levando-o a defrontar-se com os fatos invisíveis e a sua parte mortal e pouco firme a pôr em risco contra o que ousa a fortuna, o acaso e a morte, por uma casca de ovo. O ser, de fato, grande não é empenhar-se em grandes causas; grande é quem luta até por uma palha, quando a honra está em jogo. E eu, deste modo, com o pai assassinado, a mãe poluída – razões de estimular o sangue e o brio – nada me esperta? Vejo, envergonhado, vinte mil homens próximos da morte, que por simples capricho da vaidade caminham para o túmulo tal como se fossem para o leito, e lutam pela conquista de um terreno em que não cabem, e que como sepulcro ainda é pequeno para esconder sequer os que aí tombarem. Doravante terei só pensamentos de sangue ou sem valor, soltos aos ventos (SHAKESPEARE, 2012, p. 134).

As imagens deste momento do filme mostram quatro das atrizes sentadas lado a lado. Um homem surge no quadro rastejando aos pés destas atrizes. Cada uma delas esboça uma reação e olha para o homem, uma de cada vez. Quando a última delas termina de apresentar sua reação, o homem morre caído aos pés das mulheres.

Figura 2 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

Mesmo sem conhecer o conteúdo total da peça de Shakespeare, o espectador ouve palavras extremamente melancólicas. No texto o sujeito locutor fala sobre uma sensação desconfortável. O homem, em todo seu lirismo característico ao autor, basicamente vivencia uma reflexão filosófica a partir da qual se dá conta de sua inferioridade perante o mundo. Ele se julga uma besta dotada apenas de desejo de vingança e de necessidades básicas como comer e dormir. Ao constatar sua pequenez ele finalmente se depara com uma dissolução: percebe a virtude daqueles que lutam por suas existências, ou como diz o texto, até por uma palha. A melancolia inicial do locutor incentiva uma intenção alegórica, ou seja, uma dissolução imaginária em busca de sanar a angústia de sua realidade. Esta dissolução imaginária em busca

de sanar um vazio imaterial é um dos principais elementos a permitir a manifestação da alegoria. A análise do trecho de “Hamlet” é apenas um dos muitos exemplos a destacarem essa sensibilidade melancólica, mas a partir deste recorte já conseguimos apontar para a melancolia como um catalizador alegórico para o filme.

Benjamin define a alegoria como um processo de construção de sentido voltado à subjetividade no qual “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (BENJAMIN, 2016, p. 186). Ou seja, o processo alegórico envolve diretamente o espectador na distribuição daquele significado, separando o significado usualmente atribuído a determinado elemento e o transmitindo uma ideia externa definida pela forma em que é apresentado. É a partir desse processo de separação de significados que Benjamin reserva importância à fragmentação. Trata-se de fragmentar um elemento e a partir dessa divisão, seu significado ou valor usual pode ser transfigurado de forma a criar novos sentidos. O elemento alegórico necessita da fragmentação por parte do autor a fim de oferecer-lhe o significado tornando necessária a busca por uma desconstrução deste elemento.

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas através dele ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema (2016, p. 195).

Com este trecho torna-se mais claro o potencial de transfiguração de um objeto e de seu significado a partir de uma alegoria formada por um processo de fragmentação. O trecho também nos apresenta a ideia do indivíduo melancólico como alegorista. A partir dessas exposições, Langford percebe como Benjamin confere ao cinema o mesmo aspecto dialético possível à alegoria, a partir do qual um objeto atua como um papel destrutivo em relação à sua materialidade para em seguida se tornar gerador de significados externos. O cinema possui também a capacidade de causar estranhamento a algo apresentado como familiar. Falando mais especificamente do cinema de Schroeter, ela acrescenta:

Em seu nível mais fundamental, os filmes de Schroeter atuam sob essa mesma lógica de fragmentação e utiliza totalmente o potencial de “atomização” comum à alegoria ao filme. Na verdade, a estrutura altamente fragmentada dos seus filmes pode levar o espectador a experimentar uma absoluta perplexidade pela qual eles mesmo são também afetados, aflitos, acometidos pela intenção alegórica, não mais sendo capazes de repousar sobre seu conhecimento de códigos e convenções vindos do cinema narrativo a fim de decifrá-los. Sob o olhar alegórico da câmera de Schroeter, os

fragmentos do mundo familiar radicalmente tornam-se estranhos, ainda que estranhamente cheio de beleza e potencial (LANGFORD, 2006, p. 57, tradução-nossa⁷⁴).

O processo de fragmentação serve para separar um objeto de seu referencial e, portanto, a forma de seu significado. O cinema de Schroeter é elaborado por essa premissa básica. Essa é uma capacidade intrínseca ao cinema, mas a partir de uma escolha autoral será praticada apenas por cineastas que utilizam a alegoria como um recurso estilístico. Também é importante reafirmar a subjetividade do espectador e a necessidade de envolver-se com a obra a partir dessa visão alegórica das coisas, colocando-se diante desses objetos com o objetivo de assumir uma postura de leitura e interpretação alegóricas. É importante salientarmos como a defesa de Benjamin refere-se aos tempos do drama barroco no qual a melancolia era um espírito central nas obras por ele analisadas. A seu modo, Schroeter explora esse aspecto melancólico em sua obra. A morte como tema central das imagens alegóricas e a relação dos personagens com a morte são a manifestação máxima da melancolia.

A autora segue sua defesa a partir da discussão de “A imagem-tempo” (2013) de Gilles Deleuze como um marco teórico na percepção do cinema amparado em seu potencial alegórico. A partir desse livro encontramos a ideia de um cinema destrutivo de seu esquema sensório-motor. Deleuze escreve sobre o neorrealismo italiano ser um período no qual “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’. Em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações” (DELEUZE, 2013, p. 9). Este deslocamento da realidade fílmica era o elemento suscitante da destruição da imagem sensório-motora. A interação com a obra ocorre a partir do que o filósofo chama de situação ótica pura e não mais é determinada pela clareza das ações em tela, mas sim pela transposição do espectador ao mundo das ideias. Langford argumenta para esse cinema afastado do esquema sensório-motor como o ponto de virada para o cinema alegórico e o período a partir do qual essa potencialidade eleva-se a sua máxima.

⁷⁴ At their most fundamental level, Schroeter’s films also proceed according to this logic of the fragment and he fully utilizes the “atomising” potential common to both allegory and film. In fact the highly fragmentary structure of his films can lead the viewer to experience such absolute bewilderment that they too seem to be affected, afflicted, stricken by the allegorical intention, no longer able to rely upon their knowledge of the codes and conventions of narrative cinema in order to decipher them. Under the allegorizing gaze of Schroeter’s camera, the fragments of the familiar world suddenly become radically unfamiliar, yet strangely full of beauty and potential (LANGFORD, 2006, p. 57).

Para uma compreensão mais eficiente desse esquema sensório-motor relacionado à linguagem cinematográfica precisamos retomar a uma obra anterior de Deleuze em sua busca de uma análise cinematográfica, “Cinema 1 – A imagem-movimento” (2018). O filósofo apresenta em sua obra a classificação da movimentação como principal característica do cinema. Essas imagens construídas apenas pela ideia de botar um objeto em movimento são divididas em três dimensões: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção. Para Langford,

Todas envolvem uma atividade de estímulo-resposta cuja tarefa é, não apenas iniciar um movimento, mas prolongá-lo ao mesmo tempo: dar a ele direção e impulso. É um cinema do comportamento, no qual personagens atuam e reagem ‘apropriadamente’ a certas situações e ‘atuam’ como uma resposta a causar estímulos (LANGFORD, 2006, p. 69, tradução-nossa⁷⁵).

Amparando-se em Deleuze a autora aponta para a subordinação do tempo no cinema da imagem-movimento. A temporalidade desses filmes surge a partir de seu movimento em tela. Cada movimento corresponde a um avanço natural do tempo. A transição desse tipo de imagem para a imagem-tempo de Deleuze decorre de uma sociedade afetada pelo pós-guerra e a partir da qual as pessoas perdem a capacidade de saberem como reagir à realidade, como afirma Langford “A alegoria tende a emergir em tempos de agitação social e política” (2006, p. 72, tradução-nossa⁷⁶). Esse movimento social acaba ao mesmo tempo por romper essa lógica do esquema sensório-motor.

Em uma das cenas do filme de Schroeter surge um intertexto contendo apenas o nome Maria Malibran. As imagens em preto e branco mostram Montezuma e um rapaz caminhando em direção a uma outra mulher. Iniciam um diálogo. A mulher fala a Montezuma sobre nunca ter estado ali, ela, por sua vez, se apresenta dizendo ser uma cantora, a mulher lhe responde que também é. Um novo intertexto anuncia o ano de 1814. As imagens voltam a ser coloridas e mostram o mesmo trio de atores das imagens anteriores. O homem beija a mulher desconhecida (trata-se da atriz Anette Tirier) enquanto Montezuma recita um trecho de “Os cantos de Maldoror” (2015) escrito por Conde de Lautréamont em que diz

Quando o pé escorrega numa rã, experimenta-se uma sensação de nojo; mas quando apenas se aflora o corpo humano com a mão, a pele dos dedos se fende, como as escamas de um bloco de mica quebrado a marteladas; e, tal como o coração de um

⁷⁵ All involve an activity of stimulation-response whose task is not only to initiate movement, but to prolong it as well: to give it direction and momentum. It is a cinema of behaviour, where characters act and react ‘appropriately’ to certain situations and ‘emote’ in response to given stimuli (LANGFORD, 2006, p. 69).

⁷⁶ Allegory tends to emerge in times of social and political upheaval (LANGFORD, 2006, p. 72),

tubarão morto há uma hora ainda palpita na ponte do navio, com uma vitalidade tenaz, assim nossas entranhas se revolvem de alto a baixo, por muito tempo após o contato. Tanto horror o homem inspira a seu próprio semelhante! (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 173).

Novamente em preto e branco, vemos as mulheres atuando com aspecto de preocupação. As falas são novamente suprimidas. Em um outro plano, surge o homem acompanhado pela desconhecida. Ela parece lhe implorar para não ir embora, mas ele vai. Enquanto o rapaz sai de cena, surge Montezuma e faz um gesto indicando expulsá-lo. Novamente temos *close-ups* dos rostos das atrizes. As duas se olham, se tocam e lentamente se beijam. O diretor então repete algumas das cenas recém-mostradas, incluído parte da citação de Lautréamont, até que Tirier surge comunicando à Montezuma da morte do rapaz. As duas expressam seu sofrimento diante do corpo falecido. Depois são mostradas dançando diante do corpo do rapaz, o qual agora é mostrado ao fundo como enforcado por uma corda. Surge a voz de Maria Callas cantando *O mio babbino caro* de Giacomo Puccini.

Figura 3 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

As cenas desta sequência são realizadas em uma mesma ambientação e parecem fazer parte da representação de uma mesma situação, diferente de outras sequências do filme. Analisando os intertextos contendo o nome de Maria Malibran e o ano de 1814, podemos julgar tratar-se de uma sequência específica sobre a cantora, mas no ano citado ela tinha apenas seis anos e a caracterização das atrizes não é infantil. Torna-se novamente difícil contextualizar a figura da cantora nas imagens do filme. É possível perceber uma relação entre Tirier e o rapaz, até que Montezuma o expulsa e é mostrada beijando a mulher. Em um primeiro momento as mulheres são mostradas em sofrimento, em seguida, elas dançam alegres diante do corpo enforcado do rapaz. Surge do contato com a cena uma reação natural de incompreensão, pois

mesmo em uma sequência aparentemente objetiva, as imagens se relacionam de forma dicotômica, como nas duas reações diferentes das atrizes para a morte do rapaz. A transição do filme do preto e branco para o colorido acaba reforçando este desconforto por não apresentar nenhuma lógica explícita. Através da *mise-en-scène*, Schroeter subverte a lógica de imagens em movimento mostrando cronologicamente uma narrativa. Ele rompe, portanto, o esquema sensorio-motor. Toda a estruturação filmica irá suscitar este rompimento.

Em outra das cenas encontramos novamente um reforço da quebra do sistema-sensorio motor. Candy Darling se encontra em uma sala de espelhos e sua imagem é refletida diversas vezes. Ela agora parece estar vestida como um homem. Usa cabelos curtos e uma roupa masculina. A próxima cena mostra Montezuma em frente a um relógio. Ela atua inicialmente só com seu olhar expressivo, até que o relógio é focalizado e mostrado como se o tempo retrocedesse, para logo em seguida dar um salto de aceleração. A câmera mostra novamente Montezuma e ela parece desesperar-se pela imagem ocorrida a sua frente. Em seguida vemos as duas em um ambiente externo. Montezuma implora para que Alfred (é como chama Darling nesse momento) não a deixe.

Figura 4 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

Podemos apontar para o filme funcionar como o relógio para o qual Montezuma olha, mostrando uma temporalidade que vai do passado ao futuro em um *take*, sem deixar claro qual é o presente ou até mesmo que repouse em um lugar onde a temporalidade não seja identificada. Podemos apontar para esta cena ser um dos raros momentos a termos contato com um elemento não-alegórico. O relógio não necessariamente mostra algo além de sua materialidade. A forma de correr do relógio é a forma e a cronologia do tempo fílmico. O filme também vai do futuro ao passado e sua temporalidade não obedece a uma sequência lógica. Schroeter parece, neste momento, oferecer clareza e objetividade significantes, mesmo fazendo isso a partir de um elemento funcionando fora de sua usualidade. Neste caso, o relógio corre em sua própria lógica. Em seu próprio tempo. No tempo do filme. É uma temporalidade inatural, mas reafirma a ideia de uma imagem em movimento a ressaltar o tempo, imprimindo-o esteticamente como um elemento destrutivo do sistema sensório-motor.

Para além de relacionar a teoria alegórica de Benjamin ao estudo de imagens cinematográficas, a obra de Deleuze contribui com a análise de Langford sobre a temporalidade fílmica de Schroeter. Não buscaremos aqui nos prolongar sobre a temporalidade fragmentada resultante dessas obras e, portanto, não seria necessário esgotar a discussão teórica. Concluimos dessa forma a contribuição máxima do estudo de Langford às nossas análises: compreender as imagens fílmicas de Schroeter como alegóricas e clarearmos esta definição. A questão da quebra do sistema sensório-motor dialoga, portanto, com as intenções trabalhadas pelo cinema e pelo teatro moderno. O distanciamento de Brecht, a metafísica da linguagem de Artaud e a abordagem filosófica dos membros do teatro do absurdo têm em comum mecanismos que buscam suscitar a mesma quebra do sistema sensório-motor. A estrutura de montagem de *A morte de Maria Malibran* faz com que uma possível cronologia narrativa seja atravessada pela fragmentação. As cenas não se organizam como uma evolução do tempo, mas sim como uma evolução sensível.

É perceptível como Schroeter atua essencialmente como alegorista: a melancolia é a base de sua produção artística e reflete-se em suas temáticas e em seus personagens melancólicos. Schroeter coloca cada objeto, situação ou personagem em cena como um catalizador de ideias ausentes de forma imediata em sua manifestação. Em *A morte de Maria Malibran*, cada atriz representa diversos personagens sem que a personalidade destes seja de fato revelada. Um exemplo muito claro é o de pensar qual o papel representado por Magdalena Montezuma. Ela representa um homem ou uma mulher? O vilão ou o mocinho? Assistir ao filme cria uma série de possibilidades de sentidos, dentre eles o de que ela performa todos estes e muitos outros papéis. A sua atuação é fragmentada. Concentra em um único gesto uma vasta

possibilidade de sentidos. É fragmentada em múltiplos personagens. É o retrato de personalidades coletivas. É, portanto, alegórica. Temos a sensação de todos pertencerem a um mesmo sistema a partir do qual sua subjetividade torna-se apenas a manifestação de emoções através de suas atuações excessivamente dramáticas.

Langford considera a montagem dos filmes de Schroeter como o elemento a apontar para a fragmentação de maneira mais objetiva. O cineasta não monta seus filmes de forma a temporalizar uma lógica narrativa, pelo contrário, ele afasta uma perspectiva cronológica e, como lemos em Corrigan (1984), pratica uma montagem mnemônica. A lógica do pensamento mnemônico é fragmentada. Nossa memória funciona mais por um aspecto sensível do que temporal. Porém, outros recursos estilísticos adotados pelo cineasta acabam por reafirmar a postura fragmentada. No filme de 1971 é muito comum assistirmos à morte de uma personagem, para logo em seguida aparecer como viva novamente. Isso é possível no cinema graças à montagem. É necessário apenas um corte dando início a uma nova cena na qual a personagem falecida esteja novamente viva. A própria filmagem destes personagens reafirma essa fragmentação: o diretor frequentemente utiliza de *close-ups* e mostra apenas fragmentos do corpo.

Em *A morte de Maria Malibran* assistimos supostamente a um filme sobre a morte da *mezzo-soprano* homônima. Dizemos supostamente pois a estrutura fílmica não nos permite perceber uma narrativa com clareza. Mesmo quando Malibran é um personagem em cena, temos apenas indicações, como por exemplo, quando assistimos cenas de uma personagem performando números de ópera. A tentativa em reconhecer Malibran no filme, já nos coloca em um papel de dissolução. Precisamos entender que estamos diante de imagens cuja materialidade não traz Malibran de forma explícita, mas sim, alegórica. O diretor apresenta diversas das atrizes em cena performando números de ópera, criando, portanto, uma confusão mesmo quando códigos claros da vida de Malibran são colocados em cena. Falando sobre a morte da cantora em sua autobiografia, Schroeter diz:

Malibran foi uma das maiores divas da ópera no século XIX. Ela foi a primeira a fazer as óperas de Bellini, Rossini, e Donizetti conhecida na Europa e nos EUA. Uma rua foi nomeada com seu nome em Bruxelas, onde ela está enterrada, e um teatro em Veneza. Ela compôs canções, algumas das quais Callas cantou, e ela era famosa pela elegância de seus figurinos de palco, os quais ela mesma criava. Stendhal foi um de seus grandes admiradores. Como ela morreu: sabemos hoje que Maria Malibran não se recuperou bem de um acidente de equitação e que ela também estava grávida quando viajou de Londres à Manchester para um recital privado. Ao fim do recital, ela entrou em colapso e morreu. Sua morte selou a trágica intensidade com a qual ela

viveu, e me atraiu por ser um forte tema em meu próprio trabalho (SCHROETER, 2017, p. 64, tradução-nossa⁷⁷).

É perceptível como o diretor viu na morte da *mezzo-soprano* uma inspiração para a temática investigada em suas produções. A morte é ruptura. Quando falamos em uma morte trágica e súbita, a ruptura é ainda mais intensa. Quando se faz um filme sobre um ciclo repetitivo de rupturas intensas como é o caso de *A morte de Maria Malibran*, a alegoria encontra um panorama perfeito no qual pode se manifestar. Ela é a base inicial para o filme, mas, em sua autobiografia, o diretor também menciona outros elementos como a morte de Janis Joplin a servirem de referência. Desta forma, para além de vermos a morte da cantora operística, vemos uma reflexão imagética acerca da morte como um todo.

Por estas constatações, podemos demonstrar como a alegoria e a fragmentação são dois operadores metodológicos inerentes às imagens do filme analisado. A produção de um filme alegórico se torna possível a partir de um processo de *mise-en-scène* também alegórico. Através de nossas investigações, podemos apontar para, no cinema de Schroeter, esta *mise-en-scène* se originar na tradução da teatralidade. Na primeira sequência de imagens do uma mulher é mostrada em *close-up* com um dos olhos feridos por uma faca enquanto tampa o outro com as mãos. Em seguida, a faca é retirada e ela cobre também o olho ferido. Após essa cena o filme nos apresenta um intertexto com as seguintes palavras:

Todo dia a adorável filha do sultão dá um passeio de tarde até a fonte onde murmuram as claras águas. Diariamente, ao entardecer, o jovem escravo ficava à fonte onde murmuram as claras águas. Cada dia ele ficava mais e mais pálido. Então, um dia a princesa se dirigiu a ele, pronunciando rápidas palavras: "Diga-me qual é o seu nome, de onde você veio, qual é o seu clã!" E o escravo respondeu: "Me chamo Mohammed. Eu vim de Yemen e o meu clã é o de Asra, o daqueles que têm de morrer quando amam" (A MORTE DE MARIA MALIBRAN, 1971).

⁷⁷ Malibran was one of the greatest operatic divas of the nineteenth century. It was she who first made operas of Bellini, Rossini, and Donizetti known in Europe and the USA. A street was named after her in Brussels, where she is buried, and a theater in Venice. She composed songs, some of which Callas sang, and she was famous for the elegance of her stage wardrobe, which she designed herself. Stendhal was one of her great admirers. How she died: we know today that Maria Malibran had not recovered from a bad riding accident and that she was also pregnant when she traveled from London to Manchester to give a private recital. At the end of the recital, she collapsed and died. Her death set the seal on the tragic intensity with which she lived, and that attracted me because it is a strong theme in my own work (SCHROETER, 2017, p. 64).

Figura 5 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)

Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

O trecho se refere a uma passagem do livro “The Asra” escrito por Heinrich Heine em 1851. É importante expor uma interpretação sobre a cena: da mesma forma que a personagem tem sua visão destruída, o diretor buscava causar o mesmo efeito em seu público. O intertexto poderia estar nos oferecendo um indicativo interpretativo para o filme, mas a verdade é que as cenas seguintes não parecem corresponder ao conteúdo do texto. Não assistimos a nenhuma cena remetente ao escravo personagem do intertexto. Assistimos em seu lugar a uma série de quadros imagéticos nos quais atrizes performam gestos e expressões apresentados em *close-up* e nenhum suporte narrativo ou textual clareia-nos para um significado objetivo. Em sequência à cena descrita, vemos um conjunto de imagens fragmentadas nas quais atrizes performam gestos simbólicos. Vemos rostos performando expressões sem que nenhum suporte indique seu significado específico. É necessário, portanto, uma postura ativa de quem assiste, ou, nas palavras de Rancière, um espectador emancipado.

A partir de uma análise mais profunda podemos encontrar uma relação entre as imagens gestuais e fragmentadas desta parte do filme: nenhum ato se concretiza ou justifica sua razão. Um beijo é esboçado entre as atrizes, mas ele não se concretiza de forma prática: antes do toque entre os corpos, a cena é cortada. Uma mulher reage a algo com uma expressão de choque enquanto seu rosto está próximo ao de um rapaz, mas não temos acesso ao gatilho desta reação. Em resumo, esta primeira leva de imagens fragmentadas nos mostram uma dupla de atores performando cada qual um sentimento sem qualquer tipo de amparo narrativo capaz de justificar ou contextualizar essas atuações. Em diversos momentos há a iminência de um beijo que vai sendo adiada, ao longo da montagem.

Figura 6 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)

Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

A cena de Kaufmann com os olhos feridos nos permite uma exposição acerca da gênese do teatro moderno alemão. A personagem em cena pode ser apontada como uma alegoria do impulso lúdico de Schiller. Ela atua de forma a mostrar um ato gerador do sentimento do sublime. Ao ter seus olhos dilacerados, ela permanece em um estado de impotência, para em seguida aceitar o golpe e colocar-se diante de um estado superior no qual não sente dor ou esboça qualquer tipo de reação. Como vimos, para Schiller o sentimento de sublime está ligado a esta impotência diante de algo que lhe toma de assalto. O fato de a atriz não esboçar dor ou uma reação esperada diante de ter os olhos feridos, induz a um deslocamento de sentido. Induz a um pensamento de que a cena não representa verdadeiramente uma atitude violenta e é necessário investigar seu significado. O estado apático da atriz, portanto, é um mecanismo cênico para a indução do efeito alegórico, além de permitir a relação a um estado de transe e de experiência do sublime. Além de uma alegoria relacionável ao sublime, a cena ainda nos permite uma relação com a inconformidade a fins de Kant, pois representa um ato de desprazer seguido de uma sensação de superação geradora de uma transgressão ao mundo sensível.

A falta de reação da personagem nos permite, ainda, uma relação importante com o efeito de distanciamento: o sujeito afetado pelo distanciamento pressupõe uma ideia de ausência e transgressão da realidade concreta. Assim como a personagem, ele precisa se distanciar da realidade e suas reações não mais correspondem às de um sujeito durante a experiência do filme. Ou de ter seus olhos feridos. É necessário aceitar o golpe cinematográfico e conscientemente optar por ter as vistas afetadas. Somente assim o efeito do distanciamento se manifesta e permite ao sujeito a transgressão geradora de sentido para as imagens em tela. Este é mais um recurso original do teatro a ser trabalhado pela *mise-en-scène* de Schroeter. Quando o cineasta coloca

em cena um ato deslocado de sua lógica natural, ele produz uma encenação que demanda a investigação e a aplicação de um sentido que não está ali de imediato. A imagem, como, sabemos, é alegórica, assim como a *mise-en-scène*. É inerente, portanto, um efeito de distanciamento a fim de traduzir o sentido.

As cenas seguintes da sequência trazem mais aprofundamento ao efeito de distanciamento, mas neste caso, a montagem é o mecanismo mais expressivo. Quando Schroeter apresenta uma série de *tableaux-vivants* das atrizes, temos fragmentos significantes, de alegorias. O distanciamento atravessa, portanto, toda a obra de Schroeter, visto que ele sempre atua como um cineasta alegorista. Outra questão do teatro épico perceptível no filme é o fato de Schroeter acabar por trazer a ideia do personagem-coletivo de uma forma mais voltada à sensibilidade e isto se torna claro, por exemplo, pela dificuldade em compreender qual das cenas ou das personagens são referentes à Maria Malibran. Através da variedade de personagens em cenas sem uma identificação explícita é instigado no espectador um efeito de apenas olhar para essas personagens como pertencentes a um mesmo universo, sem ter muita clareza sobre seus respectivos papéis. Todas as atrizes podem estar representando Maria Malibran.

Em uma das sequências do filme, vemos Candy Darling e Magdalena Montezuma apresentadas em cenas consecutivas. Em um primeiro momento Darling toca o peito de Montezuma, esta esboça um grito, mas é um grito mudo. Vemos em seguida Montezuma perambular por uma paisagem deserta, para retomarmos novamente ao frame junto de Darling. Nesta cena temos a inserção de falas proferidas por Darling. Ela diz: “Mas quando você diz ‘eu te amo’, meus olhos enchem-se de lágrimas amargas” (A MORTE DE MARIA MALIBRAN, 1971). Em um cenário externo, as atrizes vão se aproximando uma das outras. Montezuma aponta um revólver para Darling, mas ao se aproximar da outra, lhe dá um beijo, sem que o ato seja exibido totalmente. Caem juntas no chão, como se morressem e são novamente mostradas em estúdio.

Figura 7 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

A cena traz uma certa linearidade, mesmo sendo intercalada por imagens desconexas de outras passagens do filme. Ela nos auxilia à análise do personagem-coletivo quando colocada em relação ao restante do filme. Nas cenas seguintes, apesar de Montezuma ter matado Darling, ela é mostrada sofrendo pela morte da outra. Podemos dizer que se trata de uma outra morte. Não é Montezuma quem mata Darling desta vez. Mais uma vez, somos levados a compreender que se tratam de personagens diferentes representados pelas mesmas atrizes. Este é apenas um dos muitos exemplos a permitir esta percepção. A partir deste recurso, as personagens acabam por não representarem um personagem específico, mas sim, parte de uma sensibilidade maior que é o filme como um todo e o seu universo alegórico. Enquanto Brecht pensava o distanciamento como uma universalização social, Schroeter trabalha por uma espécie de universalização sensível, ainda assim, repete a lógica de uma poesia universalista.

A figura do narrador é outro elemento a ser destacado quando relacionamos o filme ao teatro épico. Schroeter substitui os letreiros usados por Brecht pelos intertextos e, desta forma, transforma a figura do narrador em um elemento desumanizado, no sentido de não estar presente de forma física. Os intertextos do filme funcionam de forma a propor novos elementos sensíveis às imagens em tela. Porém, como a narrativa em cena é fragmentada e abstrata, o narrador passa pelo mesmo processo. Talvez, o principal traço narrativo direto do filme seja o próprio título, induzindo-nos a uma contextualização objetiva de estarmos vendo imagens referentes à morte da cantora lírica. Os intertextos atuam no filme como uma espécie de narrador transfigurado: ele dá suporte às imagens e propõe novos elementos ao filme de uma forma provocativa e confusa, causando assim um envolvimento através do desconforto e do distanciamento.

A atmosfera grotesca das imagens do filme é outro gatilho para o distanciamento. Adultos representando crianças. Mulheres dançando e cantando diante de um corpo morto. Maquiagem caricata para a representação de personagens travestidos. A forma como as relações são apresentadas sempre trabalhando sentimentos dicotômicos. A dramatização extrema na atuação das atrizes. Enfim, são apenas alguns dos elementos percebidos em nossa análise que transmitem de alguma forma uma relação com o grotesco. Neste caso, falamos em um grotesco referente à ideia de disformidade e extravagância, mas quando pensamos no grotesco definido apenas por um aspecto ornamentista, todo o filme é uma representação direta deste estilo.

Retomando a cena de Kaufmann com os olhos feridos, podemos apontar para o fato de, no decorrer do filme, termos um complemento a ela. Temos novamente a presença de um intertexto, dessa vez dizendo: Federico Garcia, pai de Maria Malibran. Primeiro vemos Kaufmann caminhando em uma paisagem com neve e vestindo roupas simples e um chapéu de pena. Em seguida, vemos Montezuma caminhando na mesma paisagem com uma caracterização masculinizada. As duas são mostradas juntas e Schroeter repete a cena inicial (Figura 5) do filme. No cinema é possível utilizar a mesma imagem mais de uma vez na montagem, a resignificando, enquanto no teatro, a repetição demandaria uma outra cena. É quando percebemos tratar-se de imagens da mesma sequência. Kaufmann usa as mesmas vestes e a mão apunhalando seu olho é de Montezuma. Federico Garcia, o pai, apunhala os olhos de sua filha, Maria Malibran. Esta informação torna-se nebulosa logo em seguida. As duas iniciam um diálogo e em momento algum indicam uma relação de pai e filha. Durante o diálogo, Kaufmann chama Montezuma, quem acreditamos, nesse momento, ser Federico, de Hugo. Vendo o outro personagem faminto, o personagem de Montezuma se diverte com um certo masoquismo e faz uma proposta a Kaufmann: em uma ilha cheia de pão, ele encontrará algo para comer e dará a Kaufmann, mas apenas se ela lhe der um de seus olhos. Já desfalecendo de fome, ela aceita. Um intertexto repete as palavras da proposta de Montezuma e vemos Kaufmann tampando o rosto ensanguentado pelo ferimento. É levada para um lugar onde poderá finalmente descansar. Após desfalecer novamente e ser abandonada pelo outro personagem, Kaufmann percebe poder enxergar novamente e comemora.

Figura 8 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)

Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

Talvez, se Schroeter colocasse a cena já contextualizada na primeira sequência do filme, ele não causasse a seu espectador a necessidade de contextualizá-la por conta própria. Esta contextualização do indivíduo em contato com a obra provavelmente não será a da cena mostrada posteriormente entre Montezuma e Kaufmann, mas é parte essencial ao sentido do filme como um todo. Apresentando apenas o recorte de uma cena, essa imagem funciona de forma autônoma. Ela não depende de uma contextualização, pois está dotada de uma capacidade sensível e independente. A montagem fragmentada de Schroeter não organiza as cenas de forma a narrar linearmente cada fato, mas sim de forma a organizar uma sensibilidade através de suas respectivas capacidades alegóricas. A montagem impossibilita a relação com as imagens a partir de um viés cronológico ou ligado a uma narrativa central. Esta cena é um dos exemplos, nos quais a montagem é o mecanismo de fragmentação e, portanto, de alegorização da obra.

É possível se prolongar um pouco mais sobre o distanciamento através da montagem. Em uma outra sequência vemos Darling no papel de uma criança. Vemos inicialmente *close-ups* de Montezuma com Darling e depois com Kaufmann. Kaufmann e Montezuma estão com a mesma caracterização da passagem referente à Federico Garcia. Algumas cenas desta sequência são exibidas novamente. Kaufmann beija Montezuma, que permanece estática com os olhos arregalados. Candy Darling aparece sozinha, vestindo-se e comportando-se como uma criança enquanto brinca com uma bola. Surge Montezuma com uma nova caracterização e a acaricia. A criança não esboça satisfação. Novamente em *close-up*, Montezuma diz à Darling que ela é uma criança de sorte, pois algo de muito bom lhe acontecerá e, então, chama-lhe de Maria. Após esse momento, em uma filmagem externa, surge Montezuma caracterizada novamente como na sequência de Federico Garcia. Darling e Kaufmann abraçam-se assustadas enquanto Montezuma empunha uma faca.

Figura 9 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)

Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

O cineasta monta a sequência utilizando Montezuma como o fio condutor entre dois momentos: usando uma mesma caracterização, ela interage primeiro com Kaufmann e depois se junta na sequência com Darling. Montezuma aparece na mesma sequência com uma segunda caracterização e é chamada de mãe por Maria, a personagem de Darling. Na cena entre a travestida Montezuma e Kaufmann, somos induzidos a pensar ser Montezuma a representar o papel de Federico, por ser a caracterização mais masculinizada entre as duas. Kaufmann mantém sua aparência feminina. Somente na sequência seguinte, a atuação de Kaufmann junto à personagem Maria nos permite compreender uma relação entre elas. Esse sentido só é apresentado ao espectador a partir da organização das cenas. Da montagem. A montagem, portanto, acaba por agir como um narrador. A organização das cenas é o que oferece a elas um determinado sentido, tornando visível o processo de montagem. Diferentemente de uma montagem que acompanha de forma fluida determinada narrativa, ela se revela como elemento ativo e simbólico dentro do filme. Esta manifestação visível da montagem engatilha também o efeito de distanciamento.

Falamos diversas vezes sobre a manifestação constante de uma gestualidade em *A morte de Maria Malibran*. Destaquemos novamente este elemento. Todas as cenas do filme trazem, em algum momento, uma representação dos atores essencialmente pautada na realização de gestos. Nesse sentido, uma das sequências mais significativas ocorre entre Montezuma, Kaufmann e Darling. A sequência consiste novamente em uma montagem fragmentada de diversas cenas aparentemente sem conexão, mas que reunidas na montagem, parece, em alguns momentos, simular o olhar entre as mulheres. A ópera volta a ser utilizada

como trilha sonora. Vemos Candy Darling em um palco de teatro atuando em uma postura de desespero. A imagem agora é em preto e branco. Logo a cena é cortada para Christine Kaufmann, novamente em cores, com uma adaga em seu pescoço, indicando um suicídio. Ela diz algo, mas o áudio permanece sendo a ópera. A montagem filmica alterna entre estes dois momentos. Magdalena Montezuma, estática e com um olhar rígido, junta-se a Darling. A figura de Montezuma nos permite relacionar os dois momentos. Ela surge com as mesmas vestes junto à Kaufmann e em determinado momento comprovamos essa teoria com a exibição das três personagens reunidas. As cenas com este trio mostram-nos mulheres em desespero, dizendo algo sem que suas vozes sejam ouvidas pelo público. A personagem de Montezuma parece manter uma relação tóxica com as outras: é mostrada agredindo Darling enquanto com Kaufmann parece manter uma certa falsidade. Vemos, inclusive, uma cena na qual Kaufmann com um olhar de raiva esfrega as mãos no rosto de Montezuma em uma postura violenta. Em uma das cenas fragmentadas durante essa sequência vemos Kaufmann com um punhal protegendo a duas crianças as quais abraça a seu corpo. Sua introdução nessa sequência é menos clara. Não temos como saber quem são essas crianças.

Figura 10 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

Durante as imagens narradas a pouco, começamos novamente a ouvir outro trecho de “Hamlet”.

Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculos, margaridas, urtigas e de flores de

púrpura, alongadas, a que nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens “dedos de defunto”, ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta (SHAKESPEARE, 2002, p. 154).

Trata-se de parte da sétima cena do quarto ato. Schroeter repete algumas das imagens descritas acima e finaliza a sequência entre esse trio de mulheres. Atuando em um palco teatral e contando com uma canção de ópera e a leitura em *voice-off* de “Hamlet” como suporte sonoro, as atrizes são mostradas em diversos atos como: a indicação de um suicídio, agredindo umas às outras, uma possível relação romântica em crise, para citar apenas alguns exemplos. Todas essas ações não são descritas pelas personagens, apenas mostradas através de gestos. Para mostrar a tentativa de suicídio, o cineasta precisava apenas mostrar Kaufmann segurando uma faca próxima a seu pescoço. Quando as atrizes parecem dizer algo, suas vozes não são reproduzidas no filme. Parecem gritar em silêncio e, assim, transformam o ato de falar também em um gesto. O trecho declamado de “Hamlet” refere-se à morte de Ofélia e, novamente, as imagens em cena não correspondem ao seu conteúdo. O fato de o trecho ser declamado junto a estas imagens que descrevemos, leva-nos a uma relação entre elas. Poderíamos apontar que dentre as muitas mortes do filme, a de Ofélia é também representada, mas Ofélia seria, neste caso, as três atrizes ao mesmo tempo e a representação de sua morte não é literal ao texto de Shakespeare. A alegoria neste caso, leva a relacionar um triângulo amoroso em crise com a representação de um personagem fictício. A representação de Ofélia é, portanto, a de um personagem coletivo.

Estas considerações permitem-nos partir agora para a teoria de Antonin Artaud. Assim como Bertolt Brecht, como estudamos, o dramaturgo francês atribuía muita importância à gestualidade, porém elevou a encenação teatral ao protagonismo da pantomima não pervertida. O termo, como já visto, refere-se a uma linguagem gestual que representa sentimentos. Dentre as muitas manifestações dessa gestualidade de significados sensíveis, podemos recorrer novamente à cena na qual as atrizes reagem a um homem rastejando a seus pés (Figura 2). Uma de cada vez, elas elaboram gestos como uma reação ao homem descamisado rastejando no chão à sua frente: Riva reage com um gesto de surpresa e em seguida leva suas mãos em direção ao homem como se desejasse pegá-lo, Montezuma reage com um ar de deslumbramento, apenas apoiando o rosto com a mão para admirar o ator, Tirier toca o homem rapidamente e Caven olha-o rapidamente com indiferença e, em seguida, direciona seu olhar às atrizes em cena. O homem desfalece no chão. Cada um dos gestos das atrizes é apresentado separadamente e, após

sua conclusão, elas retomam uma posição estática. A tradução dos significados desta sequência acaba envolvendo uma perspectiva subjetiva por parte do espectador por não apresentar sinais diretos para a produção de sentido, mas de uma forma imediatista, podemos apontar para a sequência como uma alegoria da relação entre homens e mulheres. Os homens em cena em *A morte de Maria Malibran* só servem para representar suas respectivas mortes. O universo fílmico é regido pela sensibilidade das mulheres em cena. Schroeter parece tratar os homens apenas como um objeto complementar a este universo. Cada uma das reações das atrizes nos permite analisar a relação de uma forma diferente. Independente dos possíveis significados mais implícitos para a cena, os gestos apresentados permitem-nos uma produção de sentido pautada em elementos muito maiores do que a gestualidade simples nas imagens pressupõe. É um claro exemplo da pantomima não perversa de Artaud.

A gestualidade serve ainda para uma relação do filme com a chamada metafísica da linguagem. A linguagem em cena busca dar conta de expressar o indizível. É necessário elevar as imagens alegóricas ao âmbito imaginário a fim de compreender sua capacidade simbólica. Desta forma, estas imagens não se direcionam a um indivíduo ou uma relação natural e consciente, mas sim ao espírito, seguindo assim os preceitos teatrais elaborados por Artaud. Esta gestualidade em cena coloca os atores em um estado de transe ou de uma espécie de ritualização de seus respectivos gestos. Como vimos, a atuação como um estado de transe é proposta por Artaud a partir da alegoria da peste. O ator deve reagir em seu exercício cênico a partir de um estado relacionável a um sujeito afetado pela peste. Seu corpo é vítima de um fenômeno maior a partir do qual sua individualidade sucumbe, dando lugar a efeitos transgressores. Esta alegoria da peste inerentemente nos permite uma relação com a morte, temática central do filme. Como todas as imagens alegóricas em cena trazem alusões diretas ou indiretas à morte, a alegoria da peste funciona como um gatilho essencial à postura de atuação ritualística das personagens em cena. Enquanto os atores do teatro da crueldade precisam se manifestar como um ser afetado pela peste, em *A morte de Maria Malibran* eles atuam como afetados pela morte. O transe dos atores é presente em todas as cenas, resultado em uma representação onírica.

Destaquemos, por exemplo, a cena de Montezuma sofrendo pela morte de Darling. A partir de um novo intertexto temos a indicação de uma passagem temporal para dez anos depois. Vemos Candy Darling, Manuela Riva, Ingrid Caven e Magdalena Montezuma juntas ao redor de uma mesa. Cada uma expressa um gesto diferente. Após uma série de imagens gestuais, Montezuma diz a Riva que não pode mais trabalhar com Federico. Riva chama Montezuma de senhora Malibran. Surge Darling e pede à senhora Malibran, a quem chama de mãe, a boneca

que sempre sonhou em ter. A senhora concorda em dar o presente para a filha, mas apenas se ela fizer suas aulas diárias de canto. Na próxima cena, Darling agoniza em uma cama enquanto uma luz forte apaga o semblante de Montezuma, em pé à sua frente. Chega Ingrid Caven e conta à senhora Malibran do suicídio de sua filha, ocorrido a pouco. A cena seguinte mostra Manuela Riva ouvindo um choro cuja sonoridade assemelha-se à um canto operístico. Descendo as escadas, ela percebe tratar-se de Montezuma, a qual berra de forma desesperada até desfalecer.

Figura 11 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

A atuação das atrizes poderia apenas demonstrar personagens em sofrimento e, assim, transmitir uma reação clara para a morte da personagem de Darling, mas Montezuma canta enquanto chora. Seu choro parece um canto operístico. Desta forma o sofrimento não é apenas uma reação, mas sim um estado de transe e este transe é comunicativo de ideias para além do sofrimento. O sofrimento em forma de cântico acaba por levar à personagem de Montezuma a também sucumbir à morte.

Torna-se claro como o filme reafirma elementos do teatro da crueldade e, por fim, funciona a partir da lógica de um espetáculo total, como elaborado por Artaud. Cada elemento cênico útil à elaboração filmica é colocado de forma a trazer em si uma potência significativa causadora de um distanciamento elucidativo do sentido. Os elementos cenográficos não são colocados em cena apenas para narrar uma história, eles alegorizam sentimentos. É uma postura geradora de uma relação anti-ilusionista. O espectador não se vê em cena, pois não age como

as personagens do filme, nem encontra nas atuações elementos relacionáveis a suas respectivas vivências.

Assim como a alegoria artaudiana da peste, a crueldade surge como uma relação imediatista com as diversas mortes do filme. Como estudamos, essa crueldade é pensada como um gatilho para o indivíduo em contato experienciar uma relação com as profundezas mais inconscientes da existência. É um reflexo do teatro buscando lidar com o intraduzível. Essa alegoria da crueldade pode ainda ser diretamente relacionada ao contexto trabalhado pelo teatro do absurdo. Ambos pensam em uma transmissão de ideias sensíveis. Falam sobre questões profundas da sociedade. Neste sentido, já apresentamos ao leitor a relação com a obra de Schroeter nos respectivos capítulos reservados a estes temas. A relação é mais da ordem temática do que técnica. Em síntese, as muitas mortes do filme são também uma alegoria dessa crueldade e desse absurdo. As mortes repetidas *ad aeternum* fazem com que a crueldade seja, naturalmente, centralizada. É a manifestação máxima do absurdo da existência. A crueldade é o contato do espírito com o intraduzível de sua existência e a morte é a figura máxima a manifestar essa crueldade. Nesta realidade absurda, podemos ainda falar sobre a lógica da sala de espelhos. Cada personagem em cena parece encontrar-se em um transe olhando para si mesmo, sendo capazes de transmitir seus sentimentos mais ocultos.

A reunião destes elementos teatrais neste momento de análise do filme, permite-nos compreender como o cineasta retira do teatro elementos essenciais à produção de seu filme. Demonstramos assim, como Schroeter aplica a teatralidade em sua *mise-en-scène*. O filme, naturalmente, não perde sua essência cinematográfica a partir dessa aceção da teatralidade, mas ao contrário, tem suas capacidades filmicas mais aprofundadas. A *mise-en-scène* cinematográfica se enriquece pela tradução da teatralidade. Schroeter encontra no teatro os elementos necessários para instigar seu espectador em uma experiência ativa de produção de sentido para as imagens alegóricas em cena. A montagem e o enquadramento serão os elementos essencialmente cinematográficos a transfigurar aquilo que seria essencialmente teatral. Schroeter, como vimos, diversas vezes opta por apresentar cenas realizadas em um palco teatral, ou com um cenário inexistente (as cenas realizadas apenas diante de um *background* preto e contendo apenas as atrizes como elemento cênico), transformando assim a teatralidade em um elemento cinematográfico. A reunião destes elementos originados no ambiente teatral é colocada no filme a partir de uma tradução entre teatro e cinema a ser realizada pela figura do encenador, ou seja, pela *mise-en-scène*.

5.2 ASPECTOS ESSENCIALMENTE CINEMATOGRAFICOS DO FILME.

Seguiremos agora para uma análise mais específica da linguagem essencialmente cinematográfica em *A morte de Maria Malibran*. Mesmo sendo uma obra vista muitas vezes como *avant-garde*, podemos notar recursos básicos do cinema e utilizados já nos primeiros filmes da história. A ausência de falas, por exemplo, permite uma relação com o primeiro cinema. Diferente desses primeiros filmes, Schroeter já contava com um desenvolvimento tecnológico para uma sonorização realista, com a utilização do som direto, mas opta por insistir na supressão das falas como um recurso cênico que facilita o efeito alegórico. Sua escolha, porém, metamorfoseia a essência do cinema mudo em apresentar uma gestualidade pautada em narrar algo. Podemos, ainda, falar novamente sobre as cenas nas quais a personagem mostrada fala algo, mas sua fala é inaudível. Em sua maioria, as cenas do filme simplesmente mostram algo. A ausência de diálogo se torna apenas mais um elemento para essa demonstração. Do primeiro cinema podemos retomar o fato de que Schroeter acaba resgatando seu objetivo primário: ser um espetáculo visual e não uma obra narrativa. Esta postura dialoga diretamente com o entendimento de Jacques Aumont sobre a figura do encenador: Schroeter não organiza os elementos de forma a simplesmente demonstrar algo objetivamente, mas sim, pensando em sua capacidade expressiva. A *mise-en-scène*, neste caso, se torna um exercício de acréscimo de elementos a enriquecerem a expressividade. É necessária uma análise profunda de cada elemento cênico para só assim apresentá-lo de uma forma que sua manifestação esteja atravessada por uma multiplicidade de sentidos.

Analisar a linguagem cinematográfica de Schroeter só é possível quando aplicamos uma reflexão pautada no cinema dito artístico. O cineasta opera sua linguagem cinematográfica na mesma direção traçada pelo cinema de vanguarda. Do expressionismo alemão, temos referências claras como a caracterização de Montezuma parecida com o personagem central de *O gabinete do Dr. Caligari*. Todavia, as relações não param neste aspecto caricato. O espírito expressionista está impresso no filme através de diversos elementos como a abordagem de aspectos soturnos, o destaque à sensibilidade dos personagens a partir de um contato com a abstração, a centralização de um personagem a servir como um arquétipo catalizador de um universo onírico construído em cena. Como vimos, estes elementos são engendrados no ambiente teatral e, portanto, também imprimem ao cinema influenciado por estes preceitos uma certa teatralidade.

Do impressionismo francês e da montagem soviética, cineastas como Schroeter retiram a legitimidade artística, com isto pensando na ideia de um produto a partir do qual o

público em contato experiencie uma relação catártica através do contato com a abstração. Naturalmente, toda a geração posterior às vanguardas bebeu dos elementos trabalhados pelos artistas integrantes. A montagem de atrações desenvolvida por Eisenstein, por exemplo, foi apropriada como uma forma precisa de apresentar imagens relacionáveis ou alegóricas. Porém, quando pensamos em Schroeter, percebemos uma reformulação destes preceitos. A montagem do cineasta não obedece a qualquer tipo de rigor além do desejo autoral do criador em transmitir determinadas sensações. Como ele se coloca no espaço da abstração, a lógica de montagem é também abstrata. Existe sim um certo classicismo em apresentar, por exemplo, planos e contra planos como em uma das cenas entre Montezuma e Darling (Figura 7), ou ainda uma prática mais próxima da montagem de atrações quando, na cena de Montezuma diante de um relógio (Figura 4), assistimos primeiro à imagem do *close-up* na face de Montezuma, seguida pela imagem de um relógio funcionando de forma estranha e em seguida, novamente, a face da atriz afetada pela passagem do tempo. Ainda assim, estas passagens não têm um rigor técnico aplicado às demais sequências. O papel supremo da montagem é o de fragmentar cada alegoria de forma a transmitir um significado autônomo. Mesmo propondo uma montagem fragmentada, Schroeter produz um cinema ligado à poesia da subjetividade assim como Jean Epstein ou Sergei Eisenstein. Estes cineastas tinham em comum uma compreensão sobre a potência da imagem cinematográfica de transmitir significados para além de sua significação imediata. As imagens destes cineastas causavam impacto e conflito racional no público.

A última das vanguardas talvez seja aquela que permite uma relação mais imediata com a obra de Werner Schroeter. O surrealismo, essencialmente, entendia a imagem como um suporte para a transmissão individual ao mundo inconsciente, imaginário e alegórico. A possibilidade de uma relação com os escritos de Artaud já bastaria para uma relação imediata com o surrealismo, mas é essencial assinalar esse aspecto surreal da obra pelos seus próprios métodos. Repetimos: é importante compreender as imagens em cena como significativas de ideias situadas além de suas manifestações. A morte é sim o imperativo categórico destas alegorias, mas mesmo a representação da morte é, às vezes, transfigurada e transformada em alegoria. Um exemplo importante está nas cenas iniciais que mostram duplas de atrizes em uma gestualidade lenta, expressiva e concentrada em um único gesto (Figura 6). Quando Schroeter nos apresenta Ingrid Caven lentamente tentando enforcar Candy Darling, corta para Caven aos prantos sozinha e depois retoma à imagem do gesto de enforcamento substituindo-o por um beijo, ele nos causa a sensação de morte do ato. Mesmo que um enforcamento denote uma violência, não existe na gestualidade desta cena nenhum indicativo de uma alegoria da morte, mas Schroeter utiliza da montagem como um sinalizador da morte. Ao cortar uma cena sem

uma concretização, ele mata-a. Ele prolonga esse mesmo efeito a outras várias sequências do filme e podemos, portanto, indicar para esse elemento como um método. Esta seria uma das muitas formas encontradas pelo cineasta de transmitir imagens surrealistas e alegóricas.

Figura 12 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

Todos esses procedimentos metodológicos engendram a *mise-en-scène* do filme. É importante compreender a figura de Schroeter como a de um encenador em seu exercício pleno, ou seja, de organização dos procedimentos audiovisuais em busca da elaboração de um sentido sensível. Mencionamos o fato de seus filmes serem realizados apenas por um roteiro indicativo de determinadas sensações a serem construídas pelas atrizes em cena. Podemos, ainda, falar nas atrizes como realizadoras da encenação, assim como toda a equipe integrante na filmagem e pós-produção. Tal consideração se torna clara no exercício de assistir ao filme. Percebemos como seria difícil roteirizar gestos que serão frequentemente interrompidos pela montagem e que não possuem fundamentação narrativa. Schroeter era uma espécie de maestro para os elementos de suas obras, mas estendia esta responsabilidade ao exercício de filmagem e a todos os elementos envolvidos. A partir daí, toda a linguagem fílmica é construída em busca de gestualizar um texto existente apenas na forma de um sentimento. *A morte de Maria Malibran* é um filme construído a partir de uma *mise-en-scène* híbrida, coletiva e alegórica em cada um de seus procedimentos. Cada plano do filme é pensado como um pintor pensa sua obra: cada elemento presente é uma potencial alegoria em busca de levar o espectador a uma relação imaginária e tocante à alma.

Após a manifestação das vanguardas, como vimos, o cinema engendra-se pela lógica de *autorenfilms* e os cineastas trabalham seus próprios métodos de uma forma cada vez mais pessoal. Já contextualizamos anteriormente o lugar (ou o não-lugar) de Schroeter dentro da história do cinema moderno, assim como sua identidade autoral perante esse período do cinema. Reunimos e concluímos assim esta parte da análise que propõe aplicação dos procedimentos metodológicos de *mise-en-scène* percebidos na elaboração do filme e seguimos em direção de entender como estes operadores podem ser traduzidos esteticamente pelo público.

5.3 O EROTISMO ANTI-SÁDICO.

Após todo esse percurso, chegamos, finalmente no texto que inspira este trabalho. Werner Schroeter atribui a Michel Foucault (FOUCAULT, 2018) a crítica mais precisa e correta sobre seu trabalho. Mais especificamente ele se refere a seguinte citação:

A forma com a qual o corpo é tratado no cinema contemporâneo é algo realmente novo. Olhe para os beijos, as faces, as bochechas, as sobrancelhas, os dentes em um filme como *A morte de Maria Malibran* de Werner Schröeter. Chamar aquilo de sadismo me parece completamente falso, exceto pelo desvio de uma vaga psicanálise envolvendo um objeto parcial, um corpo em pedaços, a *vagina dentata*. É sobretudo um freudianismo vulgar que reduz o sadismo a esta forma de celebrar o corpo e suas peculiaridades. O que Schröeter faz com um rosto, uma bochecha, os lábios e expressões dos olhos não tem nada a ver com sadismo. É uma questão de multiplicar e fazer brotar o corpo, uma exaltação, de certa forma autônoma, das menores partes de um corpo, ou das menores partes de um fragmento do corpo. Existe uma anarquização do corpo, na qual hierarquias, localizações e designações, organicidades se preferir, estão sendo desfeitas. Enquanto que no sadismo é basicamente o órgão que está sendo implacavelmente alvejado. Você tem um olho que observa, eu o arranco de você. Você tem uma língua que eu tomei por entre meus lábios e mordi, eu irei cortá-la. Com estes olhos você não será mais capaz de ver, com esta língua você não será mais capaz de comer ou falar. O corpo em Sade permanece orgânico, ancorado em sua hierarquia – a diferença sendo, claro, que essa hierarquia não está organizada, como na velha fábula, da cabeça, mas do sexo (FOUCAULT, 1998, p. 224, tradução-nossa⁷⁸).

O trecho acima é parte de uma entrevista concedida por Foucault a Gérard Dupont e foi lançado na coleção “Aesthetics, method and epistemology” (1998) intitulado *Sade: sergent of sex*. O foco do texto não é a obra de Schroeter, é o pensamento foucaultiano sobre a obra de Sade ser baseada em um erotismo pautado em relações de poder, feita para uma sociedade disciplinar. Na perspectiva de Foucault, a obra do diretor alemão seria um exemplo de solução ao erotismo sádico. É um erotismo capaz de superar esse padrão disciplinar. Lemos no trecho acima sobre como o diretor, no lugar de objetificar categoricamente os corpos aos modos de Sade, recorta-o em cada uma de suas partes e dá a elas um erotismo autônomo. Ele exalta o

⁷⁸ The way in which the body is treated in contemporary cinema is something very new. Look at the kisses, the faces, the cheeks, the eyebrows, the teeth in a film like Werner Schroeter's *The Death of Maria Malibran*. To call that sadism seems to me completely false, except through the detour of a vague psychoanalysis involving a partial object, a body in pieces, the *vagina dentata*. It's a rather vulgar Freudianism that reduces to sadism this way of celebrating the body and its wonders. What Schroeter does with a face, a cheekbone, the lips, an expression of the eyes has nothing to do with sadism. It's a question of the multiplying and burgeoning of the body, an exaltation, in some way autonomous, of its least parts, of the least possibilities of a body fragment. There is an anarchizing of the body, in which hierarchies, localizations and designations, organicity if you like, is being undone. Whereas in sadism it's very much the organ as such that is relentlessly targeted. You have an eye that looks, I tear it from you. You have a tongue that I have taken between my lips and bitten, I'm going to cut it off. With these eyes you will no longer be able to see, with this tongue you will no longer be able to eat or speak. The body in Sade is still strongly organic, anchored in this hierarchy - the difference being, of course, that the hierarchy is not organized, as in the old fable, from the head but from sex (FOUCAULT, 1998, p. 224).

corpo, mas sem transformá-lo em um catalizador de expressões eróticas, em seu lugar ele reserva esse valor a cada fragmento do corpo e vem daí seu erotismo. Em *A morte de Maria Malibran* são muito comuns as cenas de *close-up* em partes do corpo, ou cenas nas quais o gesto se concentra em um único elemento corporal. Nos embasamos, principalmente, nesta perspectiva da percepção dos filmes de Schroeter como uma espécie de erotismo anti-sádico.

O trecho também apresenta a ideia de anarquização do corpo como um elemento resultante desse tipo de erotismo que investigamos. Encontramos um mecanismo essencial na compreensão do erotismo de Schroeter a partir do estudo de Michelle Langford (2012) pelo qual a autora define as imagens cinematográficas do diretor como alegóricas. A compreensão das imagens filmicas como alegóricas nos permite compreender o conceito de fragmentação elaborado por Walter Benjamin possibilitando uma investigação mais profunda sobre a anarquização do corpo em Schroeter. Percebemos a anarquização do corpo a partir das imagens fragmentadas do filme. O diretor organiza seu filme de uma forma anárquica e essa anarquia será refletida em atuações exageradas que extrapolam uma identificação psicológica, ou em gestos interrompidos e criadores de gestos novos a partir da interrupção. Percebemos em nossa análise, como o processo de desconstrução pelo qual as imagens de Schroeter são expostas acaba conferindo a elas uma potência de autonomia. Cada elemento fílmico acaba por possuir uma capacidade de significação independente. Um filme como *A morte de Maria Malibran* não é uma obra unitária, mas sim um conjunto de imagens autônomas, ou seja, com uma significação particular e independente do restante do filme.

Podemos reunir à construção de nossos questionamentos um diálogo entre Schroeter e Foucault ocorrido em 1981. Nele dialogam a partir dos filmes *A morte de Maria Malibran* e *Willow Springs* (1973) sobre as diferenças entre o amor e a paixão. Para Foucault, ambos os filmes não são filmes de amor, mas de paixão. É importante definir a diferença conceitual delimitada pelo filósofo para estes dois temas: o amor é um sentimento individual, basicamente idealizado a partir do qual um indivíduo pode até amar sozinho. Para ele, a ideia de amor está associada a um possível sofrimento ou a uma angústia, além de sempre solicitar algo do outro. Já a paixão seria algo mais comunicativo, nascente entre dois corpos ou mais.

[A paixão] é um estado, é algo que te toma de assalto, que se apodera de você, que te agarra pelos ombros, que não conhece pausa, que não tem origem. Na verdade, não se sabe de onde vem. A paixão simplesmente vem. É um estado sempre móvel, mas que não vai em direção a um ponto dado. Há momentos fortes e momentos fracos, momentos em que é levada à incandescência. Ela flutua. Ela balanceia. É uma espécie de instante instável que se persegue por razões obscuras, talvez por inércia. Ela procura, ao limite, manter-se e desaparecer. A paixão se dá todas as condições para continuar e, ao mesmo tempo, para se destruir a si própria. Na paixão, não se é cego.

Simplesmente, nestas situações de paixão não se é quem se é. Não tem mais sentido de ser quem se é. Veem-se as coisas muito diferentemente (FOUCAULT, 2018, p. 179, tradução-nossa⁷⁹).

A partir do entendimento do que é a paixão na perspectiva foucaultiana, podemos esclarecer um pouco melhor o significado de um filme de paixão. A nova forma de erotismo, anárquico e não categórico, enxergada por ele nestes filmes está ligada à ideia de algo relacionável a um transe, como é seu entendimento da paixão. Como ele diz, a paixão se apodera do sujeito, e ele, por sua vez deixa de ser quem é por um sentimento instável. Seria este o sentimento de Foucault ao assistir aos filmes de Schroeter. Utilizamos essa percepção foucaultiana como um ponto metodológico essencial ao nosso estudo, sabendo, todavia, ser apenas uma das múltiplas possibilidades estéticas presentes na obra. O sujeito em uma relação estética análoga à de Foucault parece deixar de estabelecer uma relação psicológica com os filmes e embarca em um transe distanciado de sua subjetividade natural. Nossas investigações vão em direção a esse sujeito em estado de paixão, ou transe, enquanto assiste aos filmes. O sujeito a ser analisado nesta pesquisa, é o sujeito afetado pela transgressão do erotismo anti-sádico.

Neste diálogo, Schroeter demonstra como as intenções psicológicas em filmes são inexistentes. Ele diz não estar necessariamente interessado em traduzir os sentimentos das personagens de suas obras, pelo contrário: ele cria um modo cinematográfico no qual esse questionamento não é, de forma alguma, induzido como diria Foucault. O que resta ao espectador, na perspectiva de Foucault, é viver um transe de admiração pelas imagens em tela pela sua essência. Deixamos então de ser quem somos e nos enxergamos em tela, sem saber ao certo para onde o sentimento resultante irá nos levar. A relação com estes filmes, para o filósofo, seria análoga à sensação de estar apaixonado, com isso não querendo dizer que o sujeito está apaixonado pelo filme, mas sim em um estado de paixão em busca da tradução imagética. É perceptível por estas considerações um reforço ao distanciamento do espectador em relação ao filme e a si mesmo.

⁷⁹ It's a state; it's something that just happens to you, takes hold of you, and seizes you by both shoulders. It doesn't stop and doesn't begin anywhere. In fact, you have no idea where it's coming from. Passion turns up just like that. It's a constantly mobile state, but it doesn't move to a given point. There are high points and low points and times where it becomes white hot. It drifts. It sways. It's a kind of unstable moment that keeps going for obscure reasons, perhaps through inertia. Ultimately, it tries both to hold firm and to disappear. Passion creates all the conditions necessary for it to continue and yet at the same time it destroys itself. In a state of passion you're not blind. It's simply that in these situations of passion, you are not yourself. Being yourself no longer makes sense. You see things very differently (FOUCAULT, 2018, p. 179).

Quando lemos a crítica de Foucault sobre Schroeter, o filósofo fala em uma anarquização do corpo e podemos, agora, tornar mais clara esta terminologia. Um objeto alegórico torna-se independente e capaz de transmitir um universo ideológico ausente em sua manifestação primeira. Ao trazermos a afirmação dos corpos filmados nos filmes de Schroeter serem também um objeto alegórico, estamos falando sobre suas respectivas capacidades em transmitir algo além de sua materialidade. Os corpos alegóricos de Schroeter não estão presos às imagens dos atores em cena, mas sim direcionados em representar algo além de suas subjetividades. São, portanto, anárquicos.

Em complemento às ideias de Foucault sobre a obra do cineasta, podemos acrescentar a teoria do erotismo desenvolvida por Georges Bataille. Em “O erotismo” (2014), Bataille faz uma complexa reflexão sobre a manifestação do erotismo em diversos aspectos da sociedade e, sobretudo, apresenta uma relação entre o erotismo e a morte. Buscamos, neste estudo, refletir apenas sobre os aspectos da obra que dialogam com a análise de Foucault e na relação possível com a obra de Werner Schroeter. Em um primeiro momento, é importante apresentarmos de forma mais específica o que o autor abarca em sua ideia de morte. Para clarear esta noção, o autor recorre a uma reflexão sobre a reprodução dos seres. Ele argumenta sobre os seres reproduzirem-se a partir de uma relação baseada em dois elementos distintos, neste caso, o masculino e o feminino. Esta reprodução entre elementos distintos relaciona seres descontínuos, como nomeia o autor. Para ele “Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2014, p. 36). Bataille argumenta que o abismo entre os seres é, em certo sentido, a morte. A morte, por sua vez, torna possível a continuidade dos seres.

Em sua obra, o autor fala sobre três tipos de erotismo, são eles: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. As três manifestações eróticas se juntam a partir de uma mesma lógica, “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (2014, p. 39). Assim, a lógica do erotismo de Bataille é a relação dicotômica entre a vida e a morte. O erotismo é um meio propulsor dessa relação no exercício existencial. É perceptível, portanto, como o autor subverte a ideia usual do erotismo pautado essencialmente em uma manifestação direta de sexualidade, mas, naturalmente, o aspecto sexual surge na obra a partir da lógica de descontinuidade dos seres.

Bataille menciona com frequência a obra de Sade e dialoga com a análise crítica realizada por Foucault. Em “O erotismo”, a obra de Sade é descrita como uma aberração cheia de excessos e que “trata-se apenas de um sinal pavoroso, incessantemente nos lembrando que a morte, *ruptura* dessa descontinuidade individual a que a angústia nos prende” (2014, p. 42).

A obra de Sade, na visão de Bataille, leva o ser ao encontro com a realidade da morte. Diferentemente do erotismo, a explicitude sexual violenta e categórica sádica não realizaria o diálogo entre a vida e a morte como um estado de graça, ao contrário, reserva ao indivíduo apenas o aspecto soturno. Para o autor, a obra de Sade revela que “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (2014, p. 65). Portanto, naturalmente a Bataille apresenta a defesa de um erotismo anti-sádico da mesma forma que Foucault o faz em sua análise de Schroeter. No caso de Bataille, o erotismo anti-sádico seria o erotismo sagrado, pois “O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (2014, p. 45). Ou seja, essa espécie de erotismo, harmoniza de forma solene a relação entre a morte e a vida, essencial ao erotismo. Outra simetria entre os autores está na reflexão sobre a paixão. Para Bataille “a paixão pode ter um sentido mais violento do que o desejo dos corpos” (2014, p. 43). Ele também argumenta sobre o estado de paixão causar desordem e perturbação ao ser apaixonado, além de causar sofrimento mesmo quando é bem-sucedida.

Para Bataille, o erotismo é um aspecto da vida interior do indivíduo, mas que busca no exterior um objeto a ser desejado. Esse objeto, ainda que exterior, atende a uma necessidade interior do desejo. A partir dessa ideia, o autor trabalha as lógicas de interdito e de transgressão. O interdito está relacionado a um conjunto de regras e normas sociais pelas quais o indivíduo é afetado, mesmo sem tomar conhecimento. Já a transgressão seria a tomada de consciência sobre aspectos ocultos, uma superação dos interditos. Todo interdito, pode ser transgredido e o conjunto desses elementos é o que define a vida social.

A transposição desta ideia para a análise cinematográfica se torna mais clara a partir da análise de Bataille sobre a poesia. Para ele “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a *eternidade* (2014, p. 48). Assim, um cinema feito por um viés poético, poderia atingir os mesmos efeitos do erotismo e, conseqüentemente, relacionar-se com a morte na perspectiva de Bataille. Aplicando a lógica filosófica do erotismo aos elementos de *A morte de Maria Malibran* poderemos tornar mais claras as relações possíveis.

As alegorias do filme, além de uma representação da morte, transmitem também uma espécie de erotismo. A partir da crítica de Foucault acerca do filme de Schroeter mencionamos o termo erotismo anti-sádico como um resultado estético da experiência do filósofo com a obra. Em uma das cenas vemos Montezuma em uma espécie de jaula. Inicialmente ela é mostrada

sozinha, até que surge a presença de um homem nu em cena. A música para e ela inicia alguns dizeres:

Eram nove e meia e ele esperava estar em casa às dez. Foi muito presunçoso da parte dele agir como se tivesse a certeza de conhecer o futuro. Foi muito presunçoso da parte dele agir como se tivesse a certeza de conhecer o futuro. Um obstáculo inesperado não poderia cruzar o seu caminho? E tal circunstância seria tão extraordinária que ele se atreveria a dá-la como uma exceção? Por que não, antes, considerar anormal o fato de que até então ele tinha sido capaz de se sentir livre de intranquilidades, e ter sido feliz, por assim dizer? Com efeito, com que direito ele poderia dizer que ele chegaria em casa ileso, se o observavam e o seguiam como se ele fosse uma futura presa? Eu sinto tanto a sua falta! Eu sinto tanto a sua falta! Isso é a morte para mim (A MORTE DE MARIA MALIBRAN, 1971).

Neste caso não conseguimos identificar a qual obra a citação corresponde, mas podemos imaginar tratar-se de mais uma citação graças às cenas anteriores nas quais encontramos referências literárias. As imagens seguem mostrando Montezuma dentro da jaula. Em certo momento surge também uma mulher nua lá dentro. Até que ela anuncia a morte do homem em sua companhia e puxa seu corpo pelos cabelos.

Figura 13 – Fotogramas de *A morte de Maria Malibran* (1971)



Fonte: *A morte de Maria Malibran* (1971).

Esta cena serve-nos como um exemplo clareador do erotismo anti-sádico. A sequência consiste apenas em Montezuma posando para a câmera com sua gestualidade expressiva. Quando analisamos esta sequência podemos notar uma comunicação baseada apenas na expressão corporal. Mesmo com a presença de um texto em certos momentos, existe uma representação sensível responsável por superar a mensagem textual. O corpo trabalhado como

um potencial transmissor de sentido se torna suscetível ao afeto do erotismo. Em obras nas quais o sexo surge como um elemento narrativo, o erotismo surge como um resultado mais imediato no imaginário popular, pois o corpo em cena induz à relação erótica. A obra de Sade eleva a relação do sexo com o erotismo a um potencial máximo chegando ao ponto de categorizar a sexualidade por métodos e uma infindável lista de práticas sexuais. Foucault percebe, portanto, um erotismo indo na direção contrária à sexualização metódica do erotismo. Para ele, o filme de Schroeter apresenta corpos e imagens eróticas sem que necessariamente elas estejam engendradas por uma relação com o sexo. A cena descrita não apresenta nenhuma menção a sexo, mas apresenta corpos transmitindo mensagens implícitas. Novamente, no lugar de simplesmente mostrar o sofrimento de uma personagem, o cineasta mostra um transe de sentimentos. Vemos, de fato, Montezuma sofrer pela morte do rapaz, mas em grande parte da cena ela se encontra em um estado que podemos apontar como sendo uma dominação de sentimentos que a leva a ficar catatônica. Seu sofrimento não é objetivo, é uma alegoria a ser desvendada por quem assiste ao filme. Schroeter faz da expressividade de Montezuma (assim como das outras atrizes do elenco) uma expressividade erótica. Os corpos nus presentes na cena não estão ali para transmitir um erotismo sexualizado. Tal possibilidade é afastada ainda mais pela contextualização da cena mostrando o sofrimento agudo de uma pessoa diante da morte de um ser amado. Por fim, toda a sequência parece ser construída com a única finalidade de estetizar o sofrimento da mulher e mostrar diversos ângulos do estado de transe no qual se encontra. Em *A morte de Maria Malibran* o corpo feminino ou a nudez não são nunca mostrados como abjetos, pelo contrário, ele é exaltado e mostrado como uma representação maior do que sua materialidade o permitiria. O corpo em Schroeter transcende a aparência física, busca revelar a alma.

É importante acrescentarmos ainda a ideia de Foucault sobre Schroeter produzir filmes de paixão. A última cena analisada nos serve a uma análise deste aspecto. Como dissemos, Montezuma inicia recitando um texto. Seu olhar é vago, mas ainda assim representa um sofrimento agudo. Após a morte do homem ela começa a falar repetidas vezes uma mesma frase, parecendo ter pedido o raciocínio do texto recitado. A cena, de fato, fala sobre uma relação apaixonada entre o casal e interrompida pela morte do homem. A paixão é uma temática, mas a ideia de paixão não se restringe ao tema. Como lemos em Foucault, a paixão é um estado capaz de se apoderar do indivíduo e de colocá-lo em um estado de transe. A atuação de Montezuma reflete este transe. Podemos dizer o mesmo para todas as sequências do filme e para todas as atuações. Esse transe é o elemento gerador de um filme de paixão. Desta forma, o transe une o pensamento de Foucault ao de Artaud. Ambos entendem o transe como um estado

de superioridade existencial. Em transe, o sujeito pode entrar em contato com uma sensibilidade inconsciente.

O erotismo em Schroeter se torna mais claro quando olhamos para a teoria do erotismo elaborada por Georges Bataille. O filósofo organiza a escrita de “O erotismo” de forma a fazer uma relação direta com a morte. A relação de Schroeter com Bataille quando pensamos em um erotismo parece-nos, portanto, essencial. Foucault aponta para o erotismo anti-sádico e Bataille pensa o erotismo pela perspectiva não limitante à sexualidade, tecendo críticas similares às de Foucault sobre o modelo sádico e sexualizado. Vimos como a morte para Bataille é compreendida a partir da ideia de descontinuidade dos seres. Sobre esta descontinuidade é importante uma consideração: enquanto a morte é a descontinuidade em si, ela leva à existência e a uma continuidade. Em *A morte de Maria Malibran* as personagens parecem estar em um constante contato com a morte. Quando são mostrados vivos em cena são apenas para performarem a morte, seja morrendo, ou simbolizando-a de alguma forma. As mortes do filme refletem a ideia que Bataille tinha da morte e de sua relação com a continuidade dos seres. Para transmitir esta alegoria para a análise do erotismo, Bataille acaba por defini-lo como a relação dicotômica entre a morte e a vida, pois seria a manifestação máxima da relação com a continuidade e a descontinuidade. Para o filósofo, o erotismo só é benéfico quando revela o aspecto da continuidade da existência. O erotismo sexualizado só colocaria o indivíduo em contato com sua descontinuidade.

Em síntese, para Bataille o erotismo é um fenômeno resultante a um indivíduo em contato com a superação de sua existência. Seja no erotismo dos corpos ou no erotismo sagrado, está pressuposta uma experiência pela qual o ser afetado transforma seu exercício racional em um passaporte para um mundo imaginário. O erotismo na definição de Bataille pode, portanto, ser relacionado a diversos dos procedimentos metodológicos já trabalhados em nosso estudo. O erotismo é uma atitude de distanciamento, é um estado de transe, é a comunicação do indizível e, por fim, é essencialmente alegórico.

Mencionamos ainda o fato de Bataille apresentar três tipos possíveis de erotismo. O filme de Schroeter opera mais pela lógica do erotismo sagrado. Podemos apontar para o erotismo anti-sádico mencionado por Foucault também ser melhor enquadrado pelo chamado erotismo sagrado. Para Bataille, este tipo de erotismo baseia-se essencialmente em um rito solene capaz de levar o indivíduo ao contato com sua continuidade. Em “O erotismo”, o autor utiliza-se da relação com a religiosidade e reflete sobre o quanto o sacrifício cristão está ligado a uma ideia de satisfação dos desejos e dos prazeres. A morte é vista como uma passagem e é, portanto, a continuidade. O ser cristão é levado a encontrar no sacrifício uma forma de contato

com sua continuidade. A morte é sua experiência mais sublime, pois coloca-o em contato com o divino.

Schroeter parece aplicar esta lógica ao seu filme. Morrer não significa perder sua continuidade, ao contrário, é apenas uma nova chance de estar vivo para morrer de novo. Quando o cineasta coloca corpos anárquicos performando a morte, ele traz uma representação precisa do erotismo sagrado. Ele opera sua *mise-en-scène* de forma a atingir o que Bataille nomeia de poesia da eternidade. A poesia de um ser em seu exercício de continuidade de existência. Desta forma, a morte é a manifestação suprema do ato erótico e dialoga diretamente com os escritos de Bataille quando dizem “o horror, é o princípio do meu desejo; e que seu objeto, por abrir em mim um vazio tão profundo quanto a morte, move esse desejo que nasceu justamente do seu contrário que é o horror” (BATAILLE, 2014, p. 84). O trecho nos permite demonstrar como o filósofo relaciona diretamente à morte e o desejo. Ele fala sobre este erotismo nascer justamente da constatação mais horrorosa de uma existência, que é seu perecimento. Somente pelo erotismo sagrado, o indivíduo pode viver a poesia da eternidade. As personagens de *A morte de Maria Malibran* são a manifestação alegórica do indivíduo em sua continuidade.

CONCLUSÃO.

A análise de *A morte de Maria Malibran* nos permitiu um estudo da aplicação prática de uma *mise-en-scène* alegórica e de suas potencialidades. Concluímos que Werner Schroeter trabalha sua *mise-en-scène* a partir de elementos técnicos e estéticos em busca de causar o efeito de distanciamento. A partir deste efeito, o espectador pode se colocar diante do filme em um estado de produção de sentido para as imagens em tela. Os gestos, a atuação exagerada, os corpos fragmentados, a montagem fragmentada, a ausência de narrativa, enfim, cada um dos elementos apontados em nosso estudo apontam para uma mesma direção: a alegoria em seu processo fragmentário. A partir destas imagens de significados múltiplos e subjetivos, a *mise-en-scène* se organiza por aspectos originais ao teatro, mas os quais Schroeter traduz para a linguagem cinematográfica. O pensamento alegórico é o imperativo categórico de todo elemento fílmico e estético na obra do cineasta, portanto, demanda uma experiência alegórica a quem assiste seus filmes. Para induzir esta experiência, o efeito de distanciamento é um método eficiente, pois o espectador irá ser levado a se colocar em um papel de dissolução. Em um exercício de tradução de sentido, o espectador é levado a buscar a compreensão quando não compreende, a se distanciar diante de um risco de alienação e, assim, se torna possível uma produção de sentido a partir das alegorias, como uma costura mental dos planos fragmentados.

Reforçamos que *A morte de Maria Malibran* é apenas um exemplo dentro da cinematografia de Schroeter. Acrescentamos, ainda, que Schroeter é apenas um de muitos cineastas a pensarem o cinema por uma perspectiva alegórica. Apichatpong Weerasethakul, Darren Aronofsky, Michel Gondry, Matthew Barney, David Lynch, Andrzej Zulawski, Andrei Tarkovsky, Pier Paolo Pasolini, Alejandro Jodorowsky, Kaneto Shindo e Glauber Rocha são exemplos de cineastas ao redor do mundo a trabalharem sua *mise-en-scène* da mesma forma que nosso objeto de estudo. Cada um deles irá imprimir sua própria metodologia de criação, mas o efeito de criar um filme a partir da relação entre as imagens em cena e a imagem mental criada pelo seu sentido será um traço comum entre os cineastas alegoristas.

No caso específico de Schroeter, sua linguagem alegórica é atravessada pela ideia de um erotismo anti-sádico. Quando Schroeter confere a cada parte do corpo uma capacidade significativa múltipla, ele enaltece o corpo como um todo. Coloca-o de uma forma superior à de sua usualidade. O corpo do ator não é visto como um catalizador de um recorte da biografia de uma pessoa e sua função não é de representar alguém de forma clara. Sua função é de expressar sentimentos a partir de gestos com uma possibilidade significativa múltipla. Concordamos com a análise de Foucault neste sentido: os corpos em Schroeter são autônomos

e, acrescentamos ainda, que o são pois são alegóricos. Pois são mais do que corpos. Apenas para retomar um de nossos exemplos: um beijo não é apenas um toque entre duas bocas, ele é, em certo momento, o ato que indica ruptura. Ele não indica, portanto, um gesto romântico. Seu significado foi subvertido pela montagem e acreditamos neste efeito como uma forma de transformar o corpo em algo que se sobrepõe à sua materialidade. As personagens de Schroeter são multiplicidades sensíveis. Através dos corpos em cena, Schroeter parece ter uma intenção bem específica: convidar seu espectador a viver o transe alegórico, pois para ele, a alegoria traz autonomia. É libertadora.

BIBLIOGRAFIA

- AARON, Michele. **New Queer Cinema: a critical reader**. Londres: Rutgers University Press, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- ARISTOTELES. **Obras completas**. Lisboa: Biblioteca de autores clássicos, 1987.
- _____. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **El cine**. Espanha: Alianza editorial, 2010.
- _____. **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.
- BACHMANN, Ingeborg. **Malina**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- BAUNGARTEM, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BALLINGER, Rucina; DIBIA, Wayan. **Balinese dance, drama & music: a guide to the performing arts of Bali**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2012.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- _____. **Esperando Godot**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras completas, vol. 1**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.
- _____. **Brecht on film and radio**. Londres: Mathuen, 2000.
- BRETON, André. **Manifestos del surrealismo**. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- BORDWELL, David. **French impressionist cinema: film culture, film theory and film style**. Nova York: Arno Press, 1980.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. **Werner Schroeter's operatic cinema**. Departmental Papers (CIMS): Discourse, Pensilvânia, v. 3, p. 46-59, 1981. Disponível em: https://repository.upenn.edu/cims_paper/5/. Acesso em 18 Ago. 2020.

_____. **On the edge of history: the radiant spectacle of Werner Schroeter**. University of California Press: Film Quarterly, California, v. 37, n. 4, p. 6-18, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3697023>. Acesso em 19 Ago. 2020.

_____. **New German Cinema: the displaced image**. Indiana: Indiana University Press, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. **New German Cinema: a history**. Londres: Rutgers University Press, 1989.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FASSBINDER, Rainer Werner. **The anarchy of the imagination: interviews, essays, notes**. Baltimore: Johns Hopkins university press, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Aesthetics, method and epistemology: essential works of Foucault, 1954-1984, vol. 2**. Nova York: New Press, 1998.

_____. **Foucault at the movies**. Nova York: Columbia University press, 2018.

GENET, Jean. **The maids and deathwatch**. Nova York: Grove press, 1961.

_____. **Nossa senhora das flores**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1983.

KANT, Immanuel. **Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Editora forense universitária, 1993.

LANGFORD, Michelle. **Allegorical images: tableaux, time and gesture in the cinema of Werner Schroeter**. Reino Unido: Intellect, 2006.

LAUTREAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror: poesia I e II**. Lisboa: Antígona, 2015.

MARIE, Michel. **The french new wave: an artistic school**. Nova Jersey: Blackwell publishing, 2003.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOISÉS, Massaud. **Do épico e do lírico**. Alfa: revista de linguística, São Paulo, v.1, p. 25-47, 1962. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3130>. Acesso em: 4 jan. 2020.

PEUCKER, Brigitte. **A companion to Rainer Werner Fassbinder**. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2012.

PLATÃO. **A república**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2014.

_____. **Fedro**. São Paulo: Penguin companhia, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia 5: do Romantismo ao Empirio criticismo**. São Paulo: Paulus editora, 2005.

RICH. B. Ruby. **New Queer Cinema: the director's cut**. Durham: Duke University Press, 2013.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. Buenos Aires: Hambre, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. **Saint Genet: ator e mártir**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. **Objetos trágicos, objetos estéticos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SCHNEIDER, Alan. **Waiting for Beckett**. The New York Times: Nova York, 17 de Nov, Seção 6, p. 47, 1985. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/11/17/magazine/waiting-for-beckett.html>. Acesso em: 21 de Set. 2020.

SCHROETER, Werner. **Days of twilight, nights of frenzy: a memoir**. Chicago: University of Chicago press, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM pocket, 2012.

SIEGLOHR, Ulrike. **Imaginary identities in Werner Schroeter's cinema: an institutional, theoretical and cultural investigation**. 1994. Tese (Doutorado) – Faculdade de Literatura, University of East Anglia, Norwich, 1994.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STANISLAVSKY, Constantin. **A construção do personagem**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FILMOGRAFIA GERAL

- ALEMANHA, ano zero. Roberto Rossellini. Itália: 1948.
- ALEMANHA no outono. Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, Edgar Reitz. Alemanha: 1978.
- ALPHAVILLE. Jean-Luc Godard. França: 1965.
- ANO de 13 luas, Num. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: 1978.
- ANO passado em Mariembad. Alain Resnais. França: 1961.
- AVENTURAS extraordinárias de Mister West no país dos bolcheviques, As. Lev Kulechov. União Soviética: 1924.
- BEAU serge, Le. Claude Chabrol. França: 1959.
- CÃO andaluz, Um. Luis Buñuel. França: 1929.
- CIDADÃO Kane. Orson Welles. Estados Unidos: 1941.
- CLÉO das 5 às 7. Agnès Varda. França: 1961.
- CONCHA e o clérigo, A. Germaine Dulac. França :1928.
- COUSINS, Les. Claude Chabrol. França: 1959.
- CREPÚSCULO dos deuses. Billy Wilder. Estados Unidos: 1950.
- DEMÔNIO das onze horas, O. Jean-Luc Godard. França: 1965.
- DESUMANA, A. Marcel L'Herbier. França :1924.
- DIREITO do mais forte é a liberdade, O. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: 1975.
- DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro, O. Glauber Rocha. Brasil: 1969.
- DUAS faces da felicidade, As. Agnès Varda. França: 1965.
- ENCOURAÇADO Potenkim, O. Sergei Eisenstein. União Soviética: 1926.
- ENIGMA de Kasper Hauser, O. Werner Herzog. Alemanha: 1974.
- ESPELHO de três faces, O. Jean Epstein. França: 1927.
- EU acuso!. Abel Gance. França: 1919.
- FAUSTO, O. F.W. Murnau. Alemanha: 1926.

- FIÈVRE. Louis Delluc. França: 1921.
- FILM. Alan Schneider. Estados Unidos: 1965.
- FUNERAL das rosas, O. Toshio Matsumoto. Japão: 1969.
- FUZIS, Os. Ruy Guerra. Brasil: 1964.
- GABINETE do Dr. Caligari, O. Robert Wiene. Alemanha: 1920.
- GREVE, A. Sergei Eisenstein. União Soviética: 1925.
- GOLEM, O. Paul Wegener, Carl Boese. Alemanha: 1920.
- HIROSHIMA, mon amour. Alain Resnais. França: 1959.
- HOMEM com uma câmera, O. Dziga Vetov. União Soviética: 1929.
- IDADE do ouro, A. Luis Buñuel. França: 1930.
- INCONPREENDIDOS, Os. François Truffaut. França: 1959.
- JAZZ singer, The. Alan Crosland. Estados Unidos: 1927.
- JOELHO de Claire, O. Eric Rohmer. França: 1970.
- JULES e Jim. Jean-Luc Godard. França: 1962.
- LADRÕES de bicicleta. Vittorio de Sica. Itália: 1948.
- LÁGRIMAS amargas de Petra Von Kant. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: 1972.
- LOLA, a flor proibida. Jacques Demy. França/Itália: 1961.
- LUDWIG - réquiem para um rei virgem. Hans-Jürgen Syberberg. Alemanha: 1972.
- LUMINOUS procuress. Steven F. Arnold. Estados Unidos: 1971.
- MACUNAÍMA. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: 1969.
- MÃE coragem e seus filhos. Peter Palitzsch, Manfred Wekwerth. Alemanha: 1960.
- MÃE, A. Vsevolod Pudovkin. Rússia: 1926.
- MAMMA Roma. Pier Paolo Pasolini. Itália: 1962.
- METRÓPOLIS. Fritz Lang. Alemanha: 1907.
- MINHA noite com ela. Eric Rohmer. França: 1969.

MONDO lux – O mundo visual de Werner Schroeter. Elfi Mikesch. Alemanha: 2011.

MONTANHA sagrada, A. Alejandro Jodorowsky. Chile: 1973.

MUNDO por um fio, O. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: 1973.

NÃO é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive. Rosa Von Praunheim. Alemanha: 1971.

NAPOLEÃO. Abel Gance. França: 1927.

NOITE vazia. Walter Hugo Khouri. Brasil: 1964.

NOITES brancas. Luchino Visconti. Itália: 1957.

NOSFERATU. F. W. Murnau. Alemanha: 1922.

ORFEU. Jean Cocteau. França: 1950.

PADRE e a moça, O. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: 1966.

PAIXÃO de Joana d’Arc, A. Carl Theodor Dreyer. França: 1928.

PINK Narcissus. James Bidgood. Estados Unidos: 1971.

PRECAUÇÕES diante de uma prostituta santa. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: 1971.

PROCESSO, O. Orson Welles. Estados Unidos: 1962.

QUEDA da casa de Usher, A. Jean Epstein. França: 1928.

QUERELLE. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha: 1982.

ROMA, cidade aberta. Roberto Rossellini. Itália: 1945.

SANGUE de um poeta, O. Jean Cocteau. França: 1930.

SÃO Paulo, sociedade anônima. Luís Sérgio Person. Brasil: 1965.

SEBASTIANE. Derek Jarman. Reino Unido: 1976.

SISTERS of the Revolution. Rosa Von Praunheim. Alemanha: 1969.

TERRA em transe. Glauber Rocha. Brasil: 1967.

TRAMAS do entardecer. Maya Deren Alexander Hammid. Estados Unidos: 1944.

TONGUES untied. Marlon Riggs. Estados Unidos: 1989.

TOTALLY fucked up. Gregg Araki. Estados Unidos: 1993.

TWICE a man. Gregory J. Markopoulos. Estados Unidos: 1964.

UMBERTO D. Vittorio de Sica. Itália: 1952.

VENENO. Todd Haynes. Estados Unidos: 1991.

VIAGEM à lua. Georges Méliès. França: 1902.

FILMOGRAFIA DE WERNER SCHROETER

AGRESSIONEN. 1968.

ARGILA. 1969.

CARLA. 1968.

CALLAS – text mit Doppelbeleuchtung. 1968.

CALLAS walking Lucia. 1968.

CONCÍLIO de amor. 1982.

DIA dos idiotas, O. 1981.

DUAS. 2002.

EIKA Katappa. 1969.

ESTA noite. 2008.

FACES. 1968.

FLOCOS de ouro, Os. 1976.

GENERALPROBE, Die. 1980.

GROTESK – Burlesk – Pittoresk. 1968.

HIMMEL Hoch. 1968.

KÖNIGIN, The – Marianne Hoppe. 2000.

LACHENDE stern, Der. 1983.

MACBETH. 1971.

MALINA. 1991.

MARIA Callas portrait. 1968.

MONA Lisa. 1968.

MORTE de Maria Malibran, A. 1971.

MORTE d'Isotta, La. 1968.

NEURASIA. 1969.

PALERMO ou Wolfsburg. 1980.

PAULA - je reviens. 1968.

PILOTO de bombardeio. 1970.

POUSSIÈRES d'amour. 1996.

REI das rosas, O. 1986.

REINO de Nápoles, O. 1978.

SALOMÉ. 1971.

SCHWARZE engel, Der. 1975.

VERONA. 1967.

VIRGINIA's death. 1968.

ÜBUNGEN mit darstellern. 1968.

WEIßE reise. 1980.

WILLOW Springs. 1973.