



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

### ESTRANHAMENTO E O GESTUS NOS FILMES DE CHARLIE CHAPLIN

*LUCIANO DIOGO OLIVEIRA FREITAS*

FREITAS, Luciano Diogo Oliveira. **Estranhamento e o Gestus nos filmes de Charlie Chaplin.** Goiânia/GO: Universidade Federal de Goiás – UFG. Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais. Orientador: Robson Corrêa de Camargo.

#### RESUMO

São diversas as influências de Charlie Chaplin (1889-1977) na obra de Bertolt Brecht (1898-1956), sendo seus filmes inspiração para diversas peças escritas pelo dramaturgo alemão que comenta em diversos momentos de seus diários de trabalho e textos teóricos a importância da prática cinematográfica de Chaplin para a constituição do seu teatro, considerando-o o ator épico ideal. Dois conceitos centrais da obra de Brecht são fundamentais para se compreender essa relação, o primeiro deles é o *Verfremdungseffekt* – Efeito de Estranhamento. Procedimento que pode ser entendido como um conjunto de técnicas e efeitos, mas também como um processo que se desenvolve durante todo o processo de montagem. O segundo conceito é especificamente o de Gestus que se ligando diretamente ao estranhamento, se constituindo como uma materialização de conceitos e ideias, suas origens e bases estão na obra de arte chinesa, na música, no cinema e mais uma vez na obra de arte popular do início do século em artistas como Karl Valentin (1882-1948), Frank Wedekind (1864-1918) e o próprio Charlie Chaplin. Delimitados esses conceitos, busco analisar a obra de Chaplin, o processo de construção do filme e a interpretação no cinema mudo como

- 124 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

elementos que geram o estranhamento e se estruturam sobre uma linguagem Gestus.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brecht: Chaplin: Gestus: Estranhamento.

## RESUMEN

Hay mucha influencia de Charlie Chaplin (1889-1977) en la obra de Bertolt Brecht (1898-1956), sus películas inspiraron muchas piezas escritas por el dramaturgo alemán que comenta en diversos momentos de su trabajo (diarios y textos teóricos) la importancia del cine hecho por Chaplin para la constitución de su teatro, teniendolo en cuenta como el actor épico ideal. Dos conceptos centrales de trabajo de Brecht son clave para entender esta relación, el primero de ellos es el *Verfremdungseffekt* - efecto de extrañeza. El procedimiento puede ser entendido, no solamente como un conjunto de técnicas y efectos, sino también como un proceso que se desarrolla durante el proceso de montaje. El segundo concepto, es específicamente el Gestus. El cual se conecta directamente a la extrañeza. Constituyendose como la materialización de conceptos e ideas. Sus orígenes y bases son la obra de arte chino, la música, el cine y una vez más, la obra de arte popular de los artistas del inicio del siglo como Karl Valentin (1882-1948), Frank Wedekind (1864-1918) y el propio Charlie Chaplin. Definidos estos conceptos, el objetivo de este trabajo es analizar la obra de Chaplin, el proceso de construcción de la película y la interpretación en el cine mudo como elementos que generan distanciamiento y se estructuran sobre una lenguaje Gestus.

**PALABRAS CLAVE:** Brecht: Chaplin: *Verfremdungseffekt*: Gestus.

## ABSTRACT

The Charlie Chaplin's movies were a big influence in Bertolt Brecht's production, inspiring the creation of many plays. In Brecht's diaries and theoretical works, he comments about the importance of "The Tramp" and of the interpretation of Chaplin in his own production and how the British performer is a model of an epic actor. There are two main theoretical concepts of Brecht that are fundamental to understand this relationship, the first is the *Verfremdungseffekt* – Estrangement effect. This procedure can be understood as an effect, a complex of techniques, or as a process which is

- 125 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

developed during the entire representation and construction of the play. The second concept is the Social Gestus, which has a direct relationship with the *Verfremdungseffekt*. It is a materialization of social concepts and ideas. With these theoretical assumptions, the goal of this research is to analyze the Chaplin production, the process of film construction, and the interpretation in these silent movies as elements to produce the *Verfremdungseffekt*, with a language structured in the Gestus.

**KEYWORDS:** Brecht: Chaplin: *Gestus*: *Verfremdungseffekt*.

Como aluno da graduação, em Licenciatura em Artes Cênicas na Escola de Música e Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), realizei uma pesquisa sobre o teatro épico de Bertolt Brecht (1898 - 1956), buscando entender como o diretor e dramaturgo alemão se utiliza da teoria marxista para compor sua obra prática. Foquei especialmente no conceito de alienação como pensada nas primeiras obras de Karl Marx (1818 - 1883) e nos processos que levam a manutenção ou transformação da consciência humana. Com esses pressupostos analisei três obras dramáticas: *A mãe* (1933), *Os fuzis da Senhora Carrar* (1937) e *Mãe Coragem e seus filhos* (1939).

O termo teatro épico, nessa perspectiva, foi utilizado primeiramente por Erwin Piscator (1893-1966) em 1925, quando ele vai pensar o caráter narrativo de seu teatro, especialmente pelo uso de títulos, projeções e filmes, desenvolvendo o que ele chamou de *Drama Épico*, como um *drama documentário* (PISCATOR 1968, p.78). Essas são as bases do Teatro Épico brechtiano como ele mesmo explica, falando do seu teatro em terceira pessoa: “*É sobretudo a Piscator que cabe o mérito de ter orientado o teatro em direção à política. Sem essa orientação, o teatro do autor não teria sido nem imaginável*” (BRECHT *apud* PEIXOTO 1979, p. 78).

Brecht como diretor e dramaturgo, segue inicialmente por caminhos expressionistas e sob a influência não só de Piscator, mas também de artistas como Thomas Mann (1875-1955)<sup>i</sup>, Heinrich Mann (1871-1950)<sup>ii</sup>, Frank Wedekind<sup>iii</sup> (1864-1918)<sup>iv</sup>, Karl Valentin (1882-1948)<sup>v</sup> e tantos outros (EWEN



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

1991, p. 51). Fundamental ainda é lembrar a influência do cinema como arte jovem e de forte apelo popular, que ganha espaço e passa a modificar a forma de se entender a arte presencial e os métodos de montagem e construção da obra. Com o passar do tempo Brecht procura sistematizar o seu teatro com o termo épico estudando a ópera, o teatro proletário, pensando práticas esquerdistas e processos dialéticos de produção e estética. (PEIXOTO 1979, p.70).

Ao pensar seu teatro, Brecht problematizar a herança aristotélica do teatro de seu tempo, buscando para si uma forma não-aristotélica, ideia que defende em diversos momentos de seus diários de trabalho (BRECHT 2002; BRECHT 2005). Porém, em si a ideia de épico não-aristotélica já pressupõe uma contradição, considerando que o termo épico é uma referência à *Poética* (335-323 a.C.) de Aristóteles (384-322 a.C.), que nos textos atribuídos à sua autoria<sup>vi</sup> já considera a não separação completa dos gêneros lírico, épico e dramático, como adverte Anatol Rosenfeld em seu *Teatro Épico* (2008).

Camargo (citação de orientação, 2015) alerta ainda que mais do que isso, a proposta de teatro não-aristotélica que Brecht procura defender é mais uma revolta contra autores como Ibsen<sup>vii</sup> (1828-1906), Gerhart Hauptmann<sup>viii</sup> (1862-1946), Strindberg<sup>ix</sup> (1849-1912) e o próprio Stanislavsky em sua fase naturalista, do que contra Aristóteles, que em nenhum momento defendeu um teatro de cunho naturalista. Bornheim chama atenção ainda para qual Aristóteles chega a Brecht:

[...] a fim de clarear nosso campo de trabalho, inicio com uma interrogação em nada ociosa: o que entende Brecht por Aristóteles? E como há ler e ler, convém até perguntar: ele realmente leu a *Poética*? [...] Afinal, nosso poeta nunca se comportou como um teórico puro; sua argúcia intelectual, verdadeiramente singular, ligava-se sempre, e de imediato, às coisas práticas de seu empenho teatral. É essa prática que acaba funcionando em sua cabeça – prática que exhibe o Aristóteles presente nos palcos alemães a partir da interpretação de Lessing e de suas subsequentes metamorfoses: era a prática aristotélica alemã que Brecht via em cena (Bornheim 1992, p. 213).



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Em sua obra *Dramaturgia de Hamburgo* ([1873] 2004) Gotthold Ephraim Lessing<sup>x</sup> (1729-1781) busca em diversas críticas um inventário e uma análise dos espetáculos levados ao palco do recém-inaugurado Teatro Nacional de Hamburgo no período de maio de 1767 e abril de 1768. Nesses escritos podem ser encontradas pistas do que seria uma estética lessingniana e também de como o autor alemão compreendia a estética aristotélica.

Segundo Paolo Chiarini, que prefacia a edição espanhola da obra, o “*aristotelismo de Lessing não é algo escolástico e parado no movimento da história, mas pelo contrário um verificar-se continuo e dinâmico*” (CHIARINI *apud* LESSING 2004, p. 45)<sup>xi</sup>. Chiarini chama atenção ainda para o interesse de Lessing pelo caráter épico/narrativo empregado nas tragédias de Eurípedes, pensando já no século XVIII um Aristóteles que não perseguia uma pureza entre os gêneros literários.

Aquí podemos seguir, genéticamente – diria – en toda su riqueza dialéctica, el proceso de construcción del pensamiento crítico lessingniano. El examen concreto de una serie de textos [...] de Eurípedes, da lugar a un discurso de compromiso más general que “prueba” y confirma un juicio estético aristotélico (Eurípedes, “el más trágico de los trágicos”) que ya no se encuentra en un “catálogo” de valores – según el canon de tipo alejandrino -, sino en el ámbito más concreto de un oficio determinado. Como reflejo nace casi inadvertida, pero mucho más punzante y aguda, ya que surge del material artístico concreto y complejo, la polémica contra la concepción angosta e ineludible de la retórica, para un uso más dúctil y elástico de la poética de los géneros literários, con las implicaciones añadidas acerca de las relaciones que unen la épica y la dramática, aún hoy en discusión (con alusión explícita justo a este pasaje de Lessing), en referencia a la teoría brechtiana del “teatro épico” (CHIARINI *apud* LESSING 2004, p. 46).

Assim, se já em Lessing existe a desconstrução da ideia de pureza entre os gêneros literários discutidos na poética, a questão para um teatro nãoaristotélico seria outra. As diferenças entre a forma dramática e a forma épica proposta por Brecht, especialmente na famosa tabela de 1930 no texto *Notas sobre Mahagonny* (BRECHT 1967, p. 54), seria não revolta contra a teoria dos gêneros literários aristotélica, mas uma tentativa



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

de resolver uma questão um pouco mais complexa para o teatro político do início do século XX, a questão da empatia.

Esta nesse ponto a discussão central proposta pelo dramaturgo em seu teatro não-aristotélico: como trabalhar a empatia em cena, buscando especialmente combater o que ele vai chamar de *“empatia sugestiva”*. *“O ator de hoje não consegue imaginar a obtenção de efeitos sem empatia, nem efeitos sem sugestão. Empatia sem sugestão é também praticada hoje na comédia. Requer que um artista seja eficaz sem sugestão”* (BRECHT 2005, p. 157). Nesta perspectiva, Brecht vai pensar a dramaturgia e a encenação buscando formas de despertar o interesse da plateia, chamar a atenção para determinado objeto ou questão, sem necessariamente induzi-lo a este ou aquele sentimento.

É importante considerar ainda que Brecht vai chamar o seu teatro de várias coisas, entre elas teatro épico. De 1928 a 1934 ele vai produzir uma série de peças e experimentos suas *Lehrstücke* – peças didáticas. E a partir de 1930 passa a pensar o termo teatro dialético: *“O teatro épico de Brecht encontra a plenitude de sua existência quando o elemento ‘dialético’ aparece. [...] Pois já em 1930 Brecht começara a substituir ‘épico’ por ‘dialético’”* (EWEN 1991, p. 195).

Brecht não foi o primeiro a pensar um teatro e chamá-lo político, sendo ele apenas um representante de um corrente de diretores e autores que viveram as lutas da República de Weimar (1918-1933) e suas mobilizações, e que se propunham a um teatro que levasse a plateia a atitudes crítico-reflexivas. Seu teatro, porém, busca se diferenciar daquele escrito por Ibsen ou Hauptmann, sucesso nos palcos da *Volksbühne*<sup>xii</sup> em sua época, pois desejava desconstruir a estrutura formal do drama, acreditando que essa forma não era capaz de abordar os temas e as situações complexas que as pessoas viviam em seu tempo.

A revolução que Brecht buscava era um projeto ambicioso e se nos distanciamos historicamente percebemos como esse processo se desenvolve de forma rápida durante a década de 1920 e é interrompido com a chegada do nazismo ao poder. Mas o teatro épico é uma possibilidade, que servia a determinados fins políticos e sociais de seu tempo, não sendo a única forma possível, como ele mesmo vai pensar:

- 129 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Em nenhuma dessas considerações deve ser esquecido que o teatro *não-aristotélico* é por enquanto *uma* forma de teatro; serve só a determinados objetivos sociais e não tem aspirações usurpatórias em relação ao teatro em geral. Eu mesmo posso empregar o teatro não-aristotélico ao lado do aristotélico em algumas produções. Ao montar digamos *Santa Joana dos Matadouros* hoje pode ser vantajoso induzir (permitir, do ponto de vista de hoje) a empatia ocasional com Joana (BRECHT 2002, p. 157).

Com uma dramaturgia influenciada por esses pressupostos Brecht investiga técnicas que poderiam ajudar a promover a reflexão e o pensamento crítico por meio de seus espetáculos. O *Verfremdungseffekt* (*V-Effekt*), ou efeito de estranhamento/distanciamento foi uma dessas técnicas utilizadas por Brecht, da qual ele fala em diversos escritos. Porém, antes mesmo da definição do termo, o dramaturgo já pensava formas e técnicas que causassem a quebra da ilusão e propiciassem a reflexão.

Um exemplo disso é uma nota dos diários de trabalho datada de 1920 e traduzida para o espanhol como *Si llego a tener un teatro en mis garras...*, disponível na edição argentina dos *Escritos sobre teatro* (BRECHT 1970). Em outro momento sistematiza o processo em um artigo chamado *Uma nova técnica de representação* de 1940 (BRECHT 2005B), ou em seu *Pequeno organon para o teatro* de 1948 (BRECHT 1967).

Porém, ele sistematiza melhor essa ideia, em um artigo de 1936 intitulado *O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses*, que o dramaturgo escreve entre 1936 e 1937 após assistir a uma apresentação do ator Mei Lanfang<sup>xiii</sup> (1894-1961) pela Ópera de Pequim em Moscou em 1935, acompanhado do diretor teatral Alexander Tairov (1885-1950), o cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948) e outros artistas (ZUOLIN 2008, p. 1). A composição da teoria brechtiana sobre o estranhamento passa pelo teatro chinês, mas também é construída por meio da elaboração junto com esses artistas alemães e russos com que Brecht se relaciona.

Entender a produção dessas pessoas e os processos de construção de suas obras, como em *O encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, é fundamental para o



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

entendimento da constituição do estranhamento na cena brechtiana, seja por meio de uma ruptura narrativa, nos títulos, pausas e outros recursos ou por meio do *Gestus*, enquanto imagem ou ação (KOUDELA E ALMEIDA 2015, p. 90).

Convém também um olhar mais atento ao momento histórico vivido pela Alemanha e pela URSS, em dois estágios diferentes, antes e depois de 1933, ano da chegada dos nazistas ao poder, quando Brecht é forçado a se exilar e o regime stalinista começa a fechar o cerco contra seus opositores, fuzilando nos anos seguintes diversos artistas e amigos de Brecht como Sergei Tretyakov (1892-1937) e Meyerhold (1874-1940).

Desses encontros, teóricos e práticos surge o *V-Effekt*, que busca do espectador uma atitude analítica, para que ele pudesse visualizar e entender as situações postas em cena de maneira crítica. Essas ideias têm muito a ver com a proposta dos formulistas russos e seu desejo de recuperar o efeito da descoberta do cotidiano de maneira surpreendente.

Brecht havia experimentado o efeito de estranhamento em elementos estéticos como cenário, figurino, iluminação, adereços, na utilização de projeções, desconstrução do palco à italiana (plateia e coxias abertas, fontes de luz aparente), música, títulos, narrações e falas diretas ao público em espetáculos como *Um homem é um homem* (1926) e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928-1929), além das peças didáticas como *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* (1929-1930) e *A decisão* (1929-1930).

Essas obras no período da República de Weimar foram fundamentais no desenvolvimento de uma estética que Brecht organiza primeiro no palco, e durante o período de exílio sistematiza em seus escritos teóricos (BRECHT 1967, p. 160). Considerando que a maior parte dos textos teóricos começa a serem escritos após 1930, primeiro como notas as representações realizadas e registros de montagem.

Esta técnica também modifica a representação, promovendo um estranhamento do ator, que deveria interpretar de maneira distanciada, o que não quer dizer que sua interpretação fosse ausente de emoções (BRECHT 1967, p. 59; BRECHT 2005, p. 31; CAMARGO 2010).



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Camargo (citação de orientação, 2015) chama atenção ainda para uma questão importante, a identificação presente em todo processo de estranhamento, uma relação dialética em que só se pode estranhar ou distanciar, aquilo que passou por um colocar-se no lugar. As canções e os diálogos de *Mãe Coragem* (1939) só causam um efeito analítico na plateia, porque de diversas formas falam de uma realidade que é também da plateia. Aqui se coloca um paradoxo, para distanciar é preciso se aproximar ou se perceber próximo, isso não ocorre em um único ponto do espetáculo, mas é uma construção que se dá no decorrer da narrativa.

Na peça *Mãe Coragem e seus filhos* existem, a todo momento, elementos que geram a identificação, por meio da construção de uma mãe que trabalha por sua sobrevivência e pela de seus filhos em tempos de guerra. E em diversos momentos rompe-se com essa identificação. A quebra leva ao estranhamento que e de alguma forma distitui a personagem do lugar de herói e evita a catarse, exigindo mais do que isso uma reflexão dialética.

O como podemos ver na citação do próprio Brecht acima, retirada do *Diário de Trabalho* (2002, p. 157), onde ele vai discorrer sobre a possibilidade de ter em um mesmo espetáculo a empatia e o distanciamento, um teatro *aristotélico* e *não-aristotélico*. Brecht parecia não desejar a indução da plateia a certa empatia, porém, reconhece em diversos momentos que a possibilidade da empatia público-personagem, pode possibilitar a observação do acontecimento por outro ponto de vista. “[...] *hoje pode ser vantajoso induzir [...] a empatia ocasional com Joana, já que a personagem passa por um processo de compreensão, de modo que o espectador empatizante pode observar as partes principais dos acontecimentos desse ponto de vista*” (BRECHT 2002, p. 158).

A esse respeito o ator deveria manter-se atento quanto a empatia com o personagem, construindo um estado liminar entre o identificar-se e o estranhar-se. Ele deve sempre se perceber de maneira social, carregado de sentimentos e sensações, possibilitando a análise da situação por diversas vias, sendo possíveis quebras e rupturas na narrativa. Uma das técnicas utilizadas na quebra de um efeito chamado *hipnótico* foi o riso.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A comédia é um elemento fundamental, utilizado para provocar o estranhamento. O teatro brechtiano sempre teve como principal objetivo divertir, que não necessariamente quer dizer o riso, mas que pretende criar um teatro para o prazer, um teatro onde se possa fumar, um teatro que também faça rir. O senso de humor é essencial para se compreender a filosofia e a realidade, o cômico lança luz aos absurdos do cotidiano, é necessário distanciamento emotivo para rir.

É importante considerar aqui também um contraponto, é preciso distanciamento para rir, mas como vai pensar Bergson (1859-1941) em *O Riso* (1983), só rimos do que é humano, ou do que nos lembra atitudes, comportamentos ou formas humanas. Assim, existe junto a esse distanciamento uma identificação, eu rio do outro, mas de alguma forma me projeto e rio da minha própria realidade.

Um exemplo disso é o próprio cinema de Charlie Chaplin que fazia piada a todo instante com a condição social de seu público, operários, imigrantes, pessoas pobres, apaixonados desventurados. Ou ainda em exemplos mais contemporâneos, podemos ver a produção de humor em diversos vídeos produzidos para internet, em canais como *Porta dos Fundos*, que satirizam com nosso cotidiano, questões políticas e sociais.

A comédia quando utilizada como aparato crítico vira sátira, muito presente na dramaturgia brechtiana (ROSENFELD, 2010, p. 157). Os elementos cômicos utilizados são herdeiros da *commedia dell'art*, do grotesco, da comédia burlesca, do *vaudeville*, das formas de teatro popular, muito apreciados por Brecht, dada sua vivência com os cabarés de Munique e Berlim na década de 1920 (EWEN 1991, p. 51).

A *commedia dell'art*, a comédia burlesca e o grotesco têm suas raízes no final da idade média (meados do século XV), porém formas de entretenimento como o *vaudeville* e o *Cabaret* tem sua origem no século XIX e se constituíram como formas de diversão voltadas para os estratos inferiores da sociedade, especialmente um proletariado que passa a ocupar os grandes centros, como vai apresentar Camargo:

O teatro, como diversão para os estratos inferiores, teve seu principal desenvolvimento na segunda metade do século dezanove, quando, com o crescimento acelerado da industrialização e da urbanização de grandes massas,



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

começam a desenvolver-se formas de diversão e entretenimento para este público. Assim, aparecem o Music Hall, nos bairros proletários de Londres, o Vaudeville, o Café-Concôrto e o Cabaret na França, onde o drama se junta à mímica, prestidigitadores, números musicais, canções patrióticas e sentimentais, números cômicos, trechos de ópera, atos variados etc. compondo o que estamos chamando festa-espetáculo (CAMARGO 2009, p. 65).

Neste período, da década de 10 e 20 do século XX, Brecht se impressiona com a habilidade mímica e gestual de Karl Valentin (1882-1948) amplamente comparado à Charlie Chaplin (1889-1977) por seus personagens satíricos e que comunicavam por vias gestuais muito mais que por palavras (EWEN 1991, p. 53). Aqui está o germe do que Brecht vai desenvolver em seu teatro e chamar de *Gestus*, são habilidades expressivas extremamente caras ao diretor, como vai pensar Walter Benjamin<sup>xiv</sup> (1892-1940) ao escrever: “o teatro épico é gestual”.

O conceito de *Gestus Social* não diz somente da gestualidade, mas compreende a música, o cenário, o figurino e outros elementos estéticos como pontos que visam mostrar ao espectador uma característica social e/ou contraditória do personagem (BRECHT 1967, p. 77), aparecendo ainda na dramaturgia, não sendo uma exclusividade da encenação. Assim o *Gestus* seria um elemento do espetáculo que exterioriza artística e significativamente uma ideia (BRECHT 1967, p. 54). Ele comunica algo que diz sobre o todo, sobre um contexto mais amplo, seja do espetáculo ou da sociedade.

Um exemplo pode ser visto na peça *Vida de Galileu* (1943), quando Andrea Sarti e o Grão-Duque de Florença Cosmo de Médici, duas crianças tentam entender o sistema solar conforme descrito por Copérnico em contraposição ao pensado por Ptolomeu. Ao brigarem as crianças quebram o modelo do sistema ptolomaico, em uma cena que mostra como o novo “quebra” o velho, exatamente o que Galileu quer com suas teorias sobre o movimento dos planetas.

COSMO entrando - Boa-noite.

*Os meninos se inclinam cerimoniosamente. Pausa. Andréa volta ao seu trabalho.*

ANDRÉA *muito semelhante ao seu professor*- Isto aqui parece a casa da sogra.

- 134 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

COSMO - Muita visita?

ANDRÉA - Mexem em tudo, arregalam o olho e não pescam nada.

COSMO - Eu entendo. É esse o...? Aponta para o telescópio.

ANDRÉA - É, é esse. Mas não é para botar o dedo.

COSMO - E isso, o que é? Aponta para o modelo do sistema de Ptolomeu.

ANDRÉA - Esse é o ptolomaico.

COSMO - Ele mostra o movimento do Sol, não é?

ANDRÉA - É o que dizem.

COSMO *senta-se numa cadeira e põe o modelo sobre as pernas* -Hoje eu saí mais cedo porque o meu professor está resfriado. É gostoso este lugar.

ANDRÉA *andando para baixo e para cima, inquieto e incerto, examina o outro menino com olhar desconfiado; finalmente, incapaz de resistir à tentação, pesca um modelo copernicano que está detrás dos mapas* - Mas na verdade é assim. COSMO - O que é assim?

ANDRÉA *apontando o modelo nas mãos de Cosmo* - Dizem que é assim, mas - *apontando para o seu* - é assim é que é. A Terra gira em torno do Sol, o senhor compreende?

COSMO - Você acha mesmo?

ANDRÉA - Está provado.

COSMO - Não diga. Eu quero saber por que não me deixam mais ver o velho. Ontem ele ainda apareceu para o jantar.

ANDRÉA - O senhor parece que não acredita, hein?

COSMO - Como não? Acredito sim.

ANDRÉA *indicando subitamente o modelo sobre os joelhos de Cosmo* - Dê cá, nem esse você entende!

COSMO - Mas você não precisa dos dois.

ANDRÉA - Dê cá, isso não é brincadeira pra criança.

COSMO - Eu devolvo, mas você devia ser um pouco mais educado, sabe?

ANDRÉA - "Educado, educado", você é um bobo, e dê cá, senão vai ter.

COSMO - Tire a mão, Viu?

*Começam a brigar e logo rolam no chão.*



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

ANDRÉA - Você vai ver como se trata um modelo. Pede água!

**COSMO - Partiu no meio. Você está me torcendo a mão.**

ANDRÉA - Você vai ver quem tem razão e quem não tem. Diz que ele gira, senão eu bato!

COSMO - Não digo. Ai, seu estúpido! Você vai aprender a ser bem-educado.

ANDRÉA - Estúpido? Quem é estúpido?

*Lutam silenciosamente. Embaixo, entram Galileu e alguns professores da universidade; atrás deles, Federzoni. (BRECHT 1991, V6, p. 86).*

Ou ainda nas possibilidades de montagem de *Galileu*, onde se trabalha a questão da fome do cientista, e pelo seu desejo de comer bem, acima de tudo, como apresentado várias vezes no texto. Em uma montagem do *Galileu*, que assisti em 2015, sob direção de Cibele Forjaz, com Denise Fraga no papel título, Galileu a cada mudança de cena abre suas vestes e a atriz que interpreta Dona Sarti, vai colocando coisas em uma barriga, que vai crescendo cada vez mais até o fim do espetáculo. Da mesma forma, o *Galileu do Teatro*

*Oficina* (1968), interpretado por Claudio Corrêa e Castro e dirigido por José Celso Martinez Corrêa, a todo momento aparecia comendo algo que encontrava escondido em suas vestes (CAMARGO, citação de orientação, 2015).

É importante considerar que Brecht era um diretor e dramaturgo, construindo seus textos de uma maneira colaborativa, reescrevendo diversas vezes a mesma obra em uma constante insatisfação. E tal como coloca Marx: “*a teoria só se prova na prática*”, dessa maneira o *Gestus* também só se constrói por meio de uma integração entre teoria e prática. A encenação de um texto brechtiano não deve em nenhum momento se enrijecer na teoria, mas dialogar com o seu tempo e com o contexto histórico-social em que se encontra.

As influências de Chaplin na dramaturgia brechtiana são diversas. Podem ser destacadas: o jogo entre o rico que quando bêbado é bom e ajuda o pobre e quando sóbrio o trata mal presente no filme *Luzes das cidade* (1931) e que é posteriormente utilizado como jogo cênico na peça *Senhor Puntila e seu criado Matti* (1940); ou a



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

relação existente entre os mineiros que buscam ouro na montanhas geladas em *The gold rush* (1925) e os homens do Alasca que vão a cidade-arapuca em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929, cena 5); ou o garoto encontrado por Chaplin em *The kid* (1921) e o filho do governador esquecido e disputado em *O círculo de giz caucasiano* (1944, cena 2 e 6); ou ainda a cena em *The gold rush* que Chaplin cozinha uma bota para comer e a menção de Mãe Coragem em cozinhar um cinto para matar a fome dos soldados nos tempos de guerra, dentre outros.

Multiplicam-se as referências, porém elas vão além e interferem no modo de atuação do teatro de Brecht. Entender a relação entre a mímica e a gestualidade de Chaplin e a ideia de ator épico é o desafio a que essa pesquisa se propõe. Porém, a relação entre o teatro épico/dialético brechtiano e a tradição cinematográfica instituída por Chaplin produziram e ainda são capazes de produzir uma arte política que fale do nosso tempo de maneira crítica e reflexiva, especialmente pensando um teatro que queremos hoje, diferente, provocador e vivo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BLOCH, Ernst. “*Entfremdung, Verfremdung*”: Alienation, Estrangement. *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, Nº 1 (Autumn, 1970) p. 120-125. Disponível em: [http://junkforms.com/pdf-releaseparty/Oscar%20Cornejo/Ernst\\_Bloch\\_Entfremdung\\_Verfremdung40.pdf](http://junkforms.com/pdf-releaseparty/Oscar%20Cornejo/Ernst_Bloch_Entfremdung_Verfremdung40.pdf) Acessado em: 10/10/2015.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho V.2 (1941-1947)*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2005A.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre Teatro*. 2. ed. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005B.

\_\_\_\_\_. *Diário de Trabalho* V.1 (1938-1941). Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diários de Brecht*: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo em 12 Volumes*. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Vida de Galileu* in *Teatro Completo* (em 12 volumes). Tradução de Roberto Schwarz. Livro 6. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mãe Coragem e seus filhos* in *Teatro Completo* (em 12 volumes). Tradução de Geir Campus Livro 6. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro*. Edição em 3 volumes. Seleção e tradução de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

\_\_\_\_\_. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Gestus* in KOUDELA, INGRID D. (Org.) ALMEIDA, J. S. (Org) *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. *O mundo é um moinho*: o teatro popular no século XX. Histórias e experiências. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

\_\_\_\_\_. E que nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o tratado védico Natyasastra. *Moringa*: Teatro e Dança. João Pessoa, Vol. 1, n. 2, 35-43, jul./dez. de 2010.

\_\_\_\_\_. *O Espetáculo de Melodrama*: arquétipos e paradigmas. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, orientação Ingrid Koudela, 2005.

CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Tradução de Raquel de Queiroz, R. Magalhães Júnior, Genolino Amado. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

\_\_\_\_\_. *Chaplin* – A Obra Completa. Box com 20 DVDs (13 longas-metragens e 65 curtas). Versátil, Manaus, 2013

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. Introduccion *in* Lessing, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madri: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento *in Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Reunidos, apresentados e traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Ed. Globo, 1991.

KOUDELA, Ingrid D. (Org.) ALMEIDA, J. S. (Org) *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

KOUDELA, Ingrid D. Estranhamento *in* KOUDELA, Ingrid D. (Org.) ALMEIDA, J. S. (Org) *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015. \_\_\_\_\_. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Um vô sobre o oceano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1992.

\_\_\_\_\_. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva: EDUSP, 1991.

MEYERHOLD, V. E. Chaplin y el Chaplinismo. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición de Juan Antonio Hormigon. Traducción de: J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. L. Bello y José Fernández. 3. Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1974.

PICON-VALLIN, B. O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas. Tradução: José Ronaldo Faleiro. *Urdimento*, n. 19,



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Porto Alegre: Udesc, novembro de 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3200> Acesso em 26/04/2015.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POTY, Vanja. Conceito de Gestus e técnica de construção. *Performatus*. Ano 1, N. 6, Set 2013. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <http://performatus.net/gestus/>

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1ª ed. 1965] 2010.

VALENTIN, Karl. *Cabaré Valentin*. Tradução e adaptação: Buza Ferraz e Caique Botkay. Disponível em [http://www.ingresso.ufu.br/sites/default/files/certificacao/Teatro\\_Cabare\\_Valentin\\_Karl\\_Valentin.pdf](http://www.ingresso.ufu.br/sites/default/files/certificacao/Teatro_Cabare_Valentin_Karl_Valentin.pdf) acessado em 05 de maio de 2016.

ZUOLIN, H. Um acréscimo ao texto de Brecht: “o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”. Publicado em TATLOW, A. Brecht and East Asian Theater. The proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theater. Tradução de Robson Corrêa de Camargo. 2008. Disponível em [https://www.academia.edu/167234/Brecht\\_e\\_o\\_Estranhamento\\_no\\_Teatro\\_Chines\\_-\\_tradu%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_texto\\_de\\_Huang\\_Zuolin](https://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_tradu%C3%A7%C3%A3o_de_texto_de_Huang_Zuolin) acessado em 17/07/2015.

WEBER, Carl. Brecht's concept of Gestus and the American performance tradition IN MARTIN, C. (Org.); BIAL H. (Org.) *Brecht Sourcebook*. London and New York: Routledge, 2000.

i



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Romancista alemão recebeu o Nobel de Literatura em 1929, principalmente pela obra *Os Buddenbrooks* de 1901. Tal como Brecht se exila em 1933, primeiro na Suíça e depois nos EUA.

ii

Romancista alemão que escreveu trabalhos com forte teor social, além de ensaios literários sobre diversos autores como Goethe, Voltaire, Flaubert, George Sand, Émile Zola, Victor Hugo. iii

Foi ator, dramaturgo e romancista alemão, um dos precursores do movimento expressionista, além de cantor de Cabaret, compondo sátiras políticas que influenciaram o estilo dramático e estrutural da obra de Brecht. Sua peça mais conhecida é *O despertar da primavera* (1890/1891).

iv

Foi ator, dramaturgo e romancista alemão, um dos precursores do movimento expressionista, além de cantor de Cabaret, compondo sátiras políticas que influenciaram o estilo dramático e estrutural da obra de Brecht. v

Comediante, autor e produtor de filmes, localiza sua produção entre o dadaísmo e o expressionismo, exerceu significativa influência sobre a obra de Brecht e foi considerado o Charlie Chaplin alemão. vi

A versão a qual temos acesso de *A Poética* é uma compilação de anotações de aula, produzidos pelos alunos de Aristóteles a aproximadamente 2300 anos atrás. vii

Henrik Johan Ibsen foi um dramaturgo norueguês, considerado um dos criadores do teatro realista moderno, autor de obras como *Um inimigo do povo* (1882) e *Casa de bonecas* (1879). viii

Gerhart Johann Robert Hauptmann foi um romancista e dramaturgo alemão, ganhador do nobel de literatura em 1912, importante nome do naturalismo na Alemanha, responsável por obras como *Os tecelões* (1892). ix

Johan August Strindberg foi um dramaturgo e ensaísta sueco, importante nome do teatro moderno, responsável por obras como *Menina Júlia* (1888) e *O sonho* (1901).

x

Lessing foi um poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado um dos maiores representantes do Iluminismo, suas peças e seus escritos teóricos



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

exerceram uma influência decisiva no desenvolvimento da Literatura Alemã moderna, da qual é considerado fundador.

xi

Desde esta perspectiva, la fórmula “Aristóteles = principios de la geometría euclidiana” adquiere su auténtica y ‘polémica’ fisionomía, que es la de una fórmula de tendencia que hace del **aristotelismo de Lessing no algo escolástico y parado en el movimiento de la historia, sino por el contrario, un verificarse continuo y dinámico** – en el análisis pontual de un texto o de un conjunto de problemas – del instrumento crítico particular. El aristotelismo de Lessing es, por tanto, “activo” y “creador” en primer lugar, justo allí donde, sin embargo, su observación atenta tendría que ser especialmente salvaguardada; es decir, en algunas formulaciones muy generales (CHIARINI *apud* LESSING 2004, p. 45, tradução minha). xii

Volkbühne – Teatro do Povo é um teatro localizado no centro de Berlim, construído entre os anos de 1913 e 1914 e mantido com verba de sindicatos e associações de trabalhadores de Berlin.

xiii

Mei Lanfang realizou temporadas com a Ópera de Pequim em diversos países da Europa e EUA, onde se encontrou com diversos artistas inclusive com Charlie Chaplin. Uma fotografia de 1930 mostra o encontro dos dois em Los Angeles. xiv

Walter Benedix Schönflies Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Importante pensador do início do século foi associado a Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica alemã. Amigo pessoal de Brecht, tem escritos fundamentais para o entendimento da arte e das novas técnicas de produção, buscando uma abordagem crítica do marxismo alemão.