

Do teatro ao cinema: Alberto Cavalcanti e Bertolt Brecht em *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Gutemberg Medeiros

A

Alberto de Almeida Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1927-Paris, 1982) é um desconhecido, acima de tudo. Mas aqui no Brasil. Apesar de ser difícil encontrar obra de referência sobre história do cinema e afins que não traga menções a esse que foi diretor, produtor e cenógrafo. Nos trabalhos em língua inglesa, geralmente é identificado como diretor britânico – quando muito, com a extensão de nacionalidade brasileira.

Logo que iniciei a pesquisa sobre Cavalcanti e até o presente momento fica uma surpresa sem tamanho: como é que ele é praticamente desconhecido no Brasil? A primeira vez que soube dele foi ao assistir a uma projeção justa-

Este artigo é resultado preliminar de pesquisas em andamento sobre a vida e obra do cineasta Alberto Cavalcanti desenvolvidas no Grupo de Pesquisa Imagem e Subjetividade na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e foi apresentado no II Encontro Internacional de Estudos da Imagem em 2015, na UEL.

GUTEMBERG MEDEIROS é doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP e pesquisador do Grupo de Pesquisa Imagem e Subjetividade na UEL.



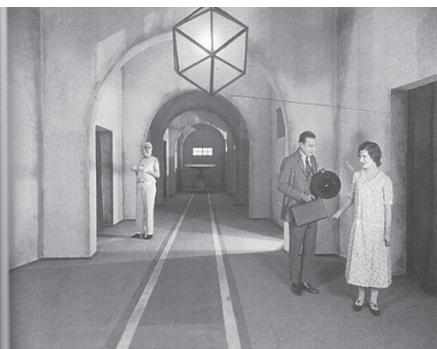
Cartaz original de *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Áustria, Wien-Film, 1955)

mente de *Senhor Puntila e seu Criado Matti*, em 1998, no Cinema da USP Paulo Emílio (Cinusp). Conhecia a peça e particularidades do universo estético brechtiano, e a adaptação me entusiasmou. Especialmente pelo tratamento da cor ao trazer elementos da cultura chinesa – tão caros ao dramaturgo alemão e bem dimensionados pelo diretor.

Neste momento de minhas pesquisas sobre Cavalcanti, me vem a certeza de que essa realização fílmica foi um encontro tardio entre dois criadores das vanguardas europeias dos anos 20. Para ter um pouco a dimensão desse trabalho, faz-se necessário pequeno resumo da trajetória do diretor brasileiro até o momento em que ele vai ao encontro de Brecht para essa adaptação.

VANGUARDA PELA PORTA DA FRENTE

Após se formar em Arquitetura, na Suíça, Cavalcanti desiste de seguir a profissão e faz o que muitos da chamada “geração perdida” fizeram: foi para Paris, o epicentro da cultura europeia. Uma vez lá, travou relações com vários artistas de vanguarda, especialmente o diretor francês Marcel L’Herbier. Esse diretor traz o brasileiro à sua equipe como cinegrafista, estreando em *Résurrection* (1922, adaptação da prosa de Tolstói), seguido de *L’Inhumaine* (1924), ambos de L’Herbier. Também foi cenógrafo de *L’Inondation*, de Louis Delluc, e *La Galerie des Monstres*, de Jaque-Catelain – neste também atuando como primeiro assistente de direção (ambos de 1924).



Cenas em que se destaca a concepção geométrica de cenografia de Cavalcanti para *Feu Mathias Pascal*, de L'Herbier, inovador na época

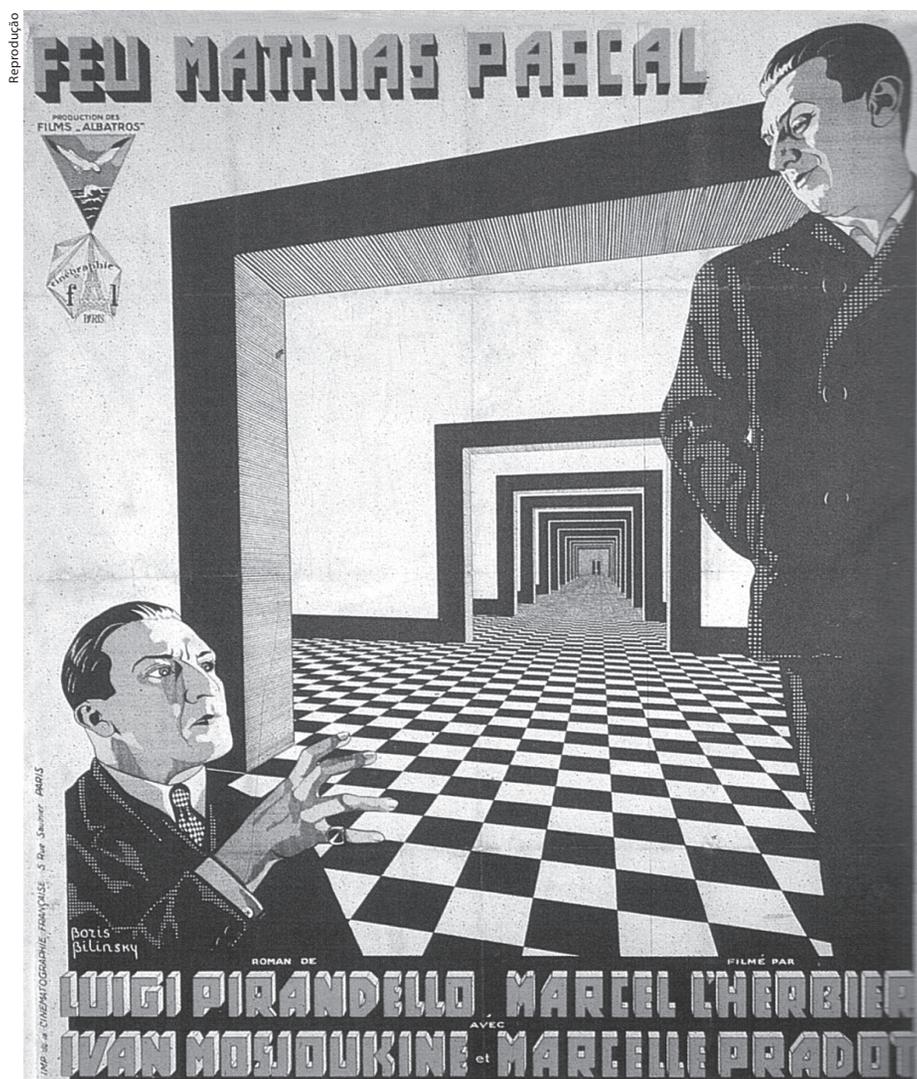
Assim, Cavalcanti inicia no cinema entrando pela porta da frente das vanguardas em posto dos mais privilegiados na linha de produção fílmica. Porém, ele vai chamar a atenção nesse contexto em 1924 com a cenografia da adaptação do romance de Luigi Pirandello *O Finado Matias Pascal*, nomeado em francês *Feu Mathias Pascal*, sob a direção de L'Herbier.

Interessante observar que o impacto de *design* provocado por Cavalcanti se expressa no cartaz original do filme, em que se privilegiou a sua concepção geométrica.

O filme alcançou imediata repercussão não apenas na França, mas em toda uma rede de cineclubes espalhados pela Europa. Semelhante visibi-

lidade foi decisiva para que Cavalcanti conseguisse o reconhecimento suficiente para, em 1926, dirigir seu primeiro filme, *Le Train Sans Yeux*, e, no mesmo ano, *Rien que les Heures* (*Nada Como o Passar das Horas*). De pronto, Cavalcanti traz ao cinema toda uma concepção imagética de fundo onírico, em evidente diálogo com o surrealismo francês. Ele afirmaria depois que era um surrealista com tendência ao realismo (Cavalcanti, 1960, p. 4). O filme é uma leitura crítica da metrópole parisiense trazendo o avesso do que se projetava em termos de “cidade luz”, enfocando a sua zona de exclusão, os pobres que não tinham visibilidade.

Entre as várias manifestações sobre esse marco do cinema mundial, está um artigo do ci-



Cartaz original de *Feu Mathias Pascal*, de L'Herbier

neasta Luis Buñuel publicado na Espanha, ainda em 1926, no qual faz síntese do cinema de vanguarda da época. Boa parte do artigo é dedicada a descrever as inovações e o escopo imagético de *Rien que les Heures*, o que evidencia a centralidade dessa produção em todo esse contexto. E sentencia que Cavalcanti era, a partir desse filme, uma das principais promessas do cinema moderno (Buñuel, 2000, p. 56).

Além desse impacto inicial, *Rien que les Heures* entrou para a história do cinema mundial por ser o primeiro filme em perspectiva com as chamadas sinfonias urbanas – dedicadas a tecer um olhar moderno sobre a cidade – seguido de *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*,

1927), de Walter Ruttmann, e *O Homem com Uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov.

Dentre as composições plásticas fragmentadas sobre a urbe, uma das que chamam a atenção é a montagem com uma espécie de inflação imagética de olhos a piscar e observar tudo à sua volta com extrema vivacidade. Ou seja, já embute reflexão sobre o cinema – ou metacinema – na busca de um olhar novo sobre o mundo, lançando uma das discussões mais modernas na época sobre essa nova tecnologia e linguagem própria.

Também marcantes em *Rien que les Heures* são concepções de enquadramento e montagem a partir do que foi enunciado por Sergei Eisenstein em *O Encouraçado Potemkin* (1925), deti-

damente estudado por Cavalcanti e por todos os cineastas de vanguarda da época.

A rua de mão dupla logo se fez sentir. Em 1929, Eisenstein começa estadia no exterior e também passa por Paris. Em sua autobiografia, assinala em mar de acontecimentos dois instantes sobre Cavalcanti. Primeiro em comentário um tanto prosaico, quando alude à residência do fotógrafo cinematográfico Abel Gance e a quanto ficou assombrado com o mobiliário de sua casa, “pseudogótico e gótico falsificado. Incômodas cadeiras com encostos retos” (Eisenstein, 1988, p. 325), entre outros aspectos. Para, logo em seguida, observar: “Alberto Cavalcanti viveu em Paris de maneira igualmente estranha” (Eisenstein, 1988, p. 325).

Tal observação rápida revela muito mais do que aparenta. Eisenstein e Cavalcanti tinham formação cosmopolita, especialmente europeia, onde muito raramente alguém é convidado para uma visita ao espaço privado. A não ser que houvesse uma amizade, intimidade grande entre ambos. O que é evidenciado por essa breve citação de Eisenstein, certamente tendo visitado Cavalcanti em sua residência.

O segundo momento em que Eisenstein alude a Cavalcanti em suas memórias se relaciona a um dos momentos mais decisivos para o cinema mundial: o Congresso de La Sarraz (Suíça, 1929). O cineasta soviético destaca o que viu nas “perspectivas de desintegração da consciência burguesa no ‘surrealismo’: *Um Cão Andaluz* de Buñuel” (Eisenstein, 1988, p. 311). Para logo se lembrar dos experimentos de Richter, Ruttmann, Eggeling, o então mais recente filme de Joris Ivens. Na mesma tela, o cineasta soviético assistiu a filmes de Carl Dreyer, Cavalcanti e Man Ray (Eisenstein, 1988, p. 31).

Esse congresso foi um dos mais importantes na história do cinema. Nunca antes ou depois dele se reuniram tantos protagonistas do setor no período entreguerras (Hagener, 2014, p. 289). O ponto alto do congresso foi a segunda mesa-redonda, realizada em 3 de setembro, quando debateram os rumos e a noção-chave do que se entendia por cinema experimental, com a presença de Eisenstein, Cavalcanti, Béla Balázs, Robert Aron, Jean George Auriol, Hans Richter, Ivor Montagu e Léon Moussinac (*Archives*, pp. 17-8).

PASSAGEM PELO BRASIL

No Brasil, o crítico e historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes aponta que talvez a primeira referência a Cavalcanti no Brasil teria sido no primeiro exemplar da revista e catálogo *RASM (Revista Anual do Salão de Maio)*, editado por Flávio de Carvalho¹ em 1939. O artigo se dedica a expor o talento do brasileiro compondo a equipe de diretores na usina de documentários britânica aberta no GPO (General Post Office, equivalente à nossa Empresa de Correios e Telégrafos). No primeiro parágrafo, Carvalho já assinala ser esse diretor desconhecido no Brasil, “mas já famoso nos meios artísticos europeus”. Para logo afirmar:

“Não é de admirar que Alberto Cavalcanti tenha sido até hoje esquecido dos seus compatriotas, nem de espantar que os brasileiros ignorem as suas grandes realizações, pois estamos acostumados a esse desinteresse, verdadeira atonia, para com o que se refere a nossa gente e aos nossos valores”.

Tal citação é especialmente valorosa por ser de intensa e infeliz atualidade. O mesmo acontecia em relação ao próprio Flávio de Carvalho, mais lembrado como o pintor amalucado que passeou de saia no Viaduto do Chá paulistano acompanhado pela atriz Tônia Carrero, com ampla cobertura da imprensa, enquanto, na Europa e EUA, era visto como intelectual dos mais importantes, tendo sido membro honorário das academias de ciências de Nova York, Moscou e Praga em plena Guerra Fria.

Cavalcanti só toma contato profissional com o Brasil quando é convidado pelo industrial paulista Franco Zampari para assumir como produtor geral da nascente Companhia Vera Cruz, cuja meta era tornar-se um grande estúdio cinematográfico como a Cinecittà italiana. Para efeito desse trabalho, va-

1 Paulo Emílio observa algo da maior relevância nesse artigo datado de 19 de abril de 1958: o quanto o movimento artístico deve a Flávio de Carvalho – não só como pintor, retratista, um dos introdutores da arquitetura moderna no país e até em sua dramaturgia inovadora nos anos 30. O crítico destaca, por exemplo, esse exemplar da *Revista do Salão de Maio* em que encomendou textos de destacados realizadores sobre o modernismo nos mais variados setores artísticos. Apesar de nunca ter se aproximado do cinema, o próprio Flávio escreve o artigo sobre a sétima arte focando a produção de Alberto Cavalcanti na Inglaterra.

mos apenas destacar alguns breves aspectos dessa fase, que merece levantamento bem maior.

Cavalcanti desembarca no Brasil em plena efervescência econômica e cultural. Nesse plano, um dos mais sérios debates era sobre os rumos de uma identidade nacional, basicamente tomada por “internacionalistas”, que almejavam importar vários elementos ao país para alavancar uma corrente desenvolvimentista e outra mais “nacionalista” formada especialmente por críticos de cinema, que depois seriam diretores, como Roberto Pereira dos Santos.

Em tal polarização, a vinda de Cavalcanti provocou ampla polêmica. Os cosmopolitas alardeavam que chegava o fundador da indústria de cinema no país, o brasileiro que venceu lá fora. Os nacionalistas rechaçavam essa postura, alegando que era apenas um inglês que viria impor uma visão empresarial de cinema capitalista. Em suma, nem uma coisa nem outra aconteceu. Cavalcanti entrou em uma empresa familiar onde ninguém tinha a menor ideia do que era a indústria do setor.

Tanto que não havia mão de obra especializada. Cavalcanti importou técnicos de variadas nacionalidades com quem atuou na Europa. Aqui, eles não apenas trouxeram suas especialidades para as primeiras realizações da Vera Cruz, bem como formaram mão de obra especializada local e fundaram ainda as primeiras produtoras de filmes publicitários no Brasil.

Interessante observar que, a partir dos anos 1920, Cavalcanti foi profícuo colaborador de ensaios e artigos em livros e revistas especializadas. Aqui não foi diferente. Ele colaborou para jornais diários, especialmente para a influente revista *Anhembi*².

Entre as suas colaborações, cabe destaque ao que seria o seu primeiro texto aqui publicado, intitulado “Adaptações Cinematográficas”. A importância desse artigo está em expor que uma de suas maiores paixões era a adaptação de obras literárias ao cinema e ser essa uma de suas metas

no Brasil. Ele lembra o quanto isso já acontecia nos primórdios da sétima arte, como muito atraiente ao público filme baseado em romance ou peça teatral consagrada. Nesse ramo específico, lembra os vários filmes nos quais participou fora do país, inclusive o argumento não realizado de *Sparken-broke*, baseado no *best-seller* de Charles Morgan. Também elenca como projetos que não chegaram às telas *A Tempestade*, de Shakespeare, *Lontano*, de Pirandello, *Le Grand Meaulnes*, de Alain Fournier, e *Feliz no Jogo*, de E. T. A. Hoffmann (Cavalcanti, 1951, p. 43).

No Brasil, o cineasta planejava levar às telas *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, *A Moreninha*, de J. M. de Macedo, *Banguê e Fogo Morto*, de José Lins do Rego, *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo, *Tragédia Burguesa*, de Octávio de Faria, entre outros. Esses projetos não se realizaram. No artigo, aponta a grande complicação para a realização dessas e de outras adaptações: a objeção de “uma velha-guarda de patrioteiros”, pois “há um retrato de Brasil que determinaria, no estrangeiro, uma falsa concepção de nossa *adiantadíssima* civilização” (Cavalcanti, 1951, p. 44 - grifo do autor). Para logo afirmar ser fundamental “coragem para discutir franca e abertamente os seus problemas em face do mundo”. Pois a televisão, o rádio, a imprensa não nos deixarão esconder nossas mazelas. Por outro lado, o público internacional não vai se interessar “pelas atividades fúteis das sociedades grã-finhas de São Paulo e do Rio, pelo crescimento das nossas *grandes* cidades e pelos feitos da nossa *grande* indústria” (grifos do autor). Ele termina sintetizando que os escritores em suas obras já trabalham os problemas do país e cabe ao cinema “a maneira de apresentá-los, numa linguagem universal”.

Esse artigo é especialmente valioso por Cavalcanti se localizar em relação às adaptações cinematográficas, algo fundamental para entender o motivo de ter aceitado a direção de *Puntilla* de Brecht.

TEATRO ÉPICO E DISTANCIAMENTO

Muito se falou de Brecht sob os mais variados ângulos. Talvez a conclusão mais rica que mantém a sua obra viva nesse século seja o reconhecimento do quanto ele é moderno, como apontou o filósofo

2 *Anhembi* foi criada em 1950 e dirigida por Paulo Duarte (1899-1984), jurista, arqueólogo, jornalista e escritor ligado a Julio de Mesquita Filho e ao grupo de *O Estado de S. Paulo*. A publicação mensal circulou até 1962, tratando de assuntos os mais variados – das ciências às artes – e contando com a colaboração de professores da USP, entre outros intelectuais.

Fredric Jameson. Ele lembra que o principal argumento para ver Brecht na modernidade é sua descontinuidade e fragmentação profundas – passando por essa dispersão alcança a unidade. O mesmo se verifica nos *Cadernos do Cárcere*, de Gramsci, ou no *Livro das Passagens*, de Benjamin (Jameson, 2013, p. 20). Para alcançar essa unidade na fragmentação e o conceito de distanciamento a que esse trabalho se refere, é preciso ver brevemente a grande contribuição estética do dramaturgo alemão: o teatro épico.

Esse termo já era utilizado por seu colega e mestre anterior, Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966), mas Brecht deu avanço inovador e significativo ao mesmo na Berlim da década de 1920. Entenda-se “épico” na acepção técnica, “narrativo”, sem relação com o senso comum de “epopeia” ou poema heroico extenso (Rosenfeld, 2013, p. 27). Brecht rompe a tradição do teatro aristotélico, de uma narrativa com começo, meio e fim, e da quarta parede (ilusoriamente a do espectador), que deixa de ser o equivalente à ausência do narrador.

O fundo cênico não é mais algo neutro, mas traz a memória em projeções de imagens paradas ou em movimento (o cinema invade o tablado como linguagem dramaturgica), “justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, suscetíveis de serem apreendidos através dos sentidos” (Brecht, 1959, p. 14). Para acompanhar diálogos concretos, seguem em paralelo “acontecimentos plásticos”, e, ao contrário do teatro aristotélico, baseado na empatia, não é mais permitido “o espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica” (Brecht, 1959, p. 75).

Em síntese, “o palco não se apresenta já como as tábuas que dão ‘sentido ao mundo’ (portanto como um local de fascinação) mas sim como um lugar concebido com o fim de expor problemas” (Benjamin, 1970, p. 38). Brecht mesmo projeta a diferença entre os espectadores. O do teatro dramático diz: “Sim, eu também já senti isso – Eu sou assim”; enquanto o do épico: “Isso é que eu nunca pensaria – Não é assim que se deve fazer – Que coisa extraordinária, quase inacreditável” (Brecht, 1959, p. 15).

Com mais detalhes do que Jameson, Rosenfeld aponta que o teatro épico não se atém ao modelo anterior rigoroso. Tem estrutura mais aberta, “repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua de tempo reduzido ou lugar fixo” (Rosenfeld, 2013, p. 29). Ou seja, rompe com as unidades de ação, tempo e lugar. Ultrapassa o diálogo interindividual pela multiplicidade de elementos visuais. Com saltos no tempo, seleciona “um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados” (Rosenfeld, 2013, p. 29).

Nesse prisma, *Puntilla* é a peça de maturidade de Brecht mais popular e humorística. Escrita em 1940, na fase em que estava emigrado na Finlândia em fuga do nazismo. O mote principal já tinha surgido em *Luzes da Cidade* (*City Lights*, 1931), de Charles Chaplin, em que o protagonista é um homem solidário e ótimo patrão quando bêbado e o oposto, sóbrio. Nova a abordagem de Brecht, ao analisar “a dialética inerente às relações entre senhor e criado – tão bem exposta por Hegel – e, concomitantemente, procura elucidar certos aspectos da sociedade de classes” (Rosenfeld, 2013, p. 131).



Retrato de Cavalcanti feito por Flávio de Carvalho

Seguindo a descontinuidade do teatro épico brechtiano, a peça apresenta-se “em sequência solta de episódios de certo modo independentes, cada qual com seu próprio clímax girando sempre na relação entre senhor e criado”, de forma caleidoscópica em colorido cênico próprio.

As recusas ao teatro aristotélico e a qualquer tipo de empatia entre palco e plateia redundaram na perspectiva do chamado efeito de distanciamento em Brecht. Esse procedimento teve como origem a categoria de estranhamento ou *ostranenie* (*остранение*) formulada pelo formalista russo Viktor Chklovski em seu ensaio “A Arte como Procedimento”. Para Chklovski (1999, p. 82), “a finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização – *ostranenie* (estranhamento) – dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. Ou seja, tornar não familiar, estranho, evitando qualquer identificação e buscando uma postura crítica do leitor.

Isso tem relação direta com o que Cavalcanti, ao seguir as propostas de Brecht, busca e alcança em sua adaptação de *Puntila*, em desautomatização do olhar do espectador. Ao contrário do espectador entrar no filme, como acontece na narrativa linear de Hollywood, cujo cinema até os anos 50 buscava hegemonicamente o procedimento aristotélico de começo, meio e fim, Cavalcanti abraça a fragmentação da peça e a traz para a tela de cinema.

PUNTILA NA TELA

Um dos elementos de desautomatização do olhar traduzido por Cavalcanti ao cinema e em nada constante no texto dramaturgic de Brecht foi determinado tratamento da cor. Especialmente quando realiza metanarrativa dentro do filme. Ele mesmo destacou esse procedimento ao fazer o “coro”, em sépia, das mulheres que narravam algo e a história era visualizada em cores. “*Procuré con los colores ilustrar la poesía del diálogo de Brecht, que incluí íntegro, sin ninguna modificación*” (Cavalcanti, 1960, p. 14).

Em 1953, após projetos de filmar na antiga República Democrática Alemã terem uma série de problemas, Brecht assinou contrato com a

Wien-Film de Viena (Áustria), então sob a ordem da União Soviética, para produzir a versão *Senhor Puntila e seu Criado Matti* estrelada por Curt Bois, anteriormente tendo encarnado no palco o papel de protagonista. Idas e vindas entre produtores e Brecht também estiveram presentes nessa empreitada.

O dramaturgo alemão escolheu o franco-russo Vladimir Pozner para confeccionar uma primeira versão do roteiro. Para a direção, foi escalado o diretor holandês Joris Ivens, que, por sua vez, indicou Cavalcanti.

Pozner completou a proposta de roteiro no verão de 1954, logo corrigido com a participação de Cavalcanti a partir de indicações de Brecht em fevereiro de 1955. Brecht fez outras críticas, e Cavalcanti preparou outra versão do roteiro, finalizado em dezembro de 1955. Nesse ínterim, a Áustria saiu da órbita soviética e o Wien-Film também se recusou a distribuir o filme. Exclusivamente pela dedicação de Cavalcanti o filme foi exibido publicamente pela primeira vez em Bruxelas, três anos depois, em 29 de março de 1959 (Silberman, 2000, p. 28).

A data de primeira exibição exposta por Marc Silberman, professor da Universidade de Wisconsin, conflita com nota publicada em 24/11/1957 no jornal carioca *Correio da Manhã* com o título “Diretor Brasileiro Realiza um Filme Austríaco”. A nota, sem assinatura, anuncia a estreia do filme em Paris, informando que Brecht e Cavalcanti trabalharam em comum acordo na realização do roteiro. Já em matéria do jornal carioca *Imprensa Popular*, ligado ao Partido Comunista do Brasil, de 6/7/1958, intitulada “Os Espetáculos: Paris e Bruxelas”, Gennyson Azevedo afirma que assistiu a *Puntila* em cinema de bairro na capital francesa e lamentava que nem tão cedo deveria chegar às telas brasileiras.

Paulo Emílio Sales Gomes anunciou, em artigo em *O Estado de S. Paulo* (datado de 4 de maio de 1957), a próxima exibição na capital paulista de *Puntila*, de Cavalcanti, o que não ocorreu. Mas assinala em texto sobre as dificuldades de diretores vários com o dramaturgo alemão. “Desta vez não houve processo, porém, aparentemente ressurgiram as dificuldades de sempre” (Gomes, 1982, p. 118).

O pesquisador Ian Aitken, ao tratar da adaptação de *Puntila*, lembra que Brecht não teve rela-

ções das mais amigáveis com diretores de cinema anteriormente, a exemplo da tumultuada produção de *Ópera dos 3 Vinténs* (1931), com Georg Wilhelm Pabst. Apesar de discordâncias do dramaturgo, acabou por aceitar a versão integral de Cavalcanti. Mesmo porque o diretor manteve sua postura tradicional em adaptações ao respeitar o espírito da obra em questão. Apesar de ter feito alterações em vários momentos, ficou evidente que Cavalcanti valorizou a palavra brechtiana, mantendo o filme o mais acessível possível a um amplo público (Aitken, 2000, p. 219).

Sem explicitar o procedimento estético, Aitken explica, como efeito de estranhamento, a manutenção no filme do que se vê na peça, em que a ação é deliberadamente exagerada e paródica. O que é verificado especialmente na construção do protagonista Puntila pelo ator Curt Bois – o mesmo que fizera o papel na encenação teatral no Berliner Ensemble, de Brecht, em Berlim Oriental, na estreia de 1949. Porém, Cavalcanti percebia que a Bois faltava eficaz presença de tela. Ele mais parecia um caixeiro-viajante do que um senhor de terras, percebendo a mesma deficiência nos atores que encarnavam os outros dois personagens importantes, Matti e Eva.

Para sanar esse problema de atuação, segundo Aitken, e manter na projeção o caráter de excentricidade sardônica dos personagens, Cavalcanti recorreu à edição final das imagens. A solução foi fazer a câmera dançar ao abolir a quarta parede que se encontra no tablado, mas não no cinema.

“Cavalcanti’s use of moving camera shots and abrupt jump cuts, all of which serve to emphasize the film’s formal construction, and provide a whimsical cinematic equivalent of Brecht’s theatrical alienation effects” (Aitken, 2000, p. 220)³.

Houve polêmica na recepção crítica ao filme na Alemanha Oriental. Alguns apontaram que justamente o efeito de distanciamento tão preciso em Brecht virou pastiche na tela, enquanto outros

viram o fracasso de *Puntila* na fundamental contradição entre a aproximação brechtiana e o realismo fílmico. Eco dessas críticas também se fizeram presentes na França e na Itália. Pelo fato de o filme ter sido produzido na Alemanha Oriental em plena Guerra Fria, explica Aitken, sua distribuição foi prejudicada no lado capitalista da Europa. Apesar de ter sido exposto no Festival de Cinema de Locarno em 1956, teve fria recepção da crítica. Cita como exemplo a crítica do francês Louis Marcorelles, ao apontar a incompatibilidade entre o teatro de Brecht e o cinema, ao descrever o *Puntila* de Cavalcanti como “missão impossível” e, “sem dúvida, um fracasso”. Marcorelles se disse chocado com o que seria a tentativa de Cavalcanti ser mais brechtiano do que Brecht (Aitken, 2000, p. 222).

Uma das bases mais importantes para a crítica negativa na Alemanha Oriental, indica Aitken, seria o conflito acirrado entre as posturas estéticas de Brecht e as do realismo socialista soviético na época. Cavalcanti manteve-se longe desse fogo cruzado e posicionou-se com independência estética ao expor a questão da luta de classes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que fica do *Puntila* de Cavalcanti para o espectador do século XXI? Pois as questões relativas às críticas negativas movidas por seguidores ortodoxos do realismo socialista ficaram nos escombros do muro de Berlim. Propomos, sim, uma postura diferenciada. A partir do enunciado por Iuri Lotman, do ramo de conhecimento em ciências da linguagem conhecido como semiótica da cultura, de Tártu-Moscou, com seu conceito de semiosfera⁴, vemos aqui um objeto dos mais ricos. O que destacamos aqui é a tessitura de linguagens (linguagem = código + história, para lembrar a equação sintética de Lotman) verbal e não verbal, constituindo-se um texto de fronteira, pertencente simultaneamente a dois campos semióticos, o

3 “Cavalcanti utiliza movimento e tomadas de câmera e cortes de abrupto, os quais servem para enfatizar a construção formal do filme, e proporciona um equivalente cinematográfico de efeitos de alienação [distanciamento] do teatro de Brecht” (tradução nossa; onde se lê “alienação”, na verdade, é “distanciamento”).

4 A “semiosfera” foi um conceito elaborado por Iuri Lotman, a partir de artigo publicado originalmente em 1984, para expressar um determinado espaço semiótico e a relação espaço-temporal entre diversos textos ou sistemas sígnicos que o compõem. A semiosfera é um continuum semiótico de textos ou objetos ou formações semióticas de vários tipos e níveis de organização (Lotman, 1996, pp. 22 e segs).

teatro e o cinema, na medida em que Cavalcanti tentou trazer ao cinema princípios estéticos construídos na e para a manifestação cênica de Brecht.

Quando se tem em vista que, no cerne dessa passagem, como se viu logo acima, Cavalcanti trabalhou de forma inédita com a categoria de

distanciamento, originária de outro ramo das ciências da linguagem, do formalismo russo, torna-se esse objeto midiático dos mais ricos, podendo proporcionar outras leituras e conclusões, especialmente para os que estudam as possibilidades do mundo da imagem.

BIBLIOGRAFIA

- AITKEN, Ian. *Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinemas*. Trowbridge, Flicks Books, 2000.
- BENJAMIN, Walter. "O que É o Teatro Épico: um Estudo sobre Brecht", in Benjamin et al. *Teatro e Vanguarda*. Seleção e tradução de Luz Gary e Joaquim José Moura Ramos. Lisboa, Presença, 1970, pp. 37-53.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa, Portugal, 1959.
- BUÑUEL, Luis. *Escritos de Luis Buñuel*. Barcelona, Páginas de Espuma, 2000.
- CARVALHO, Flávio de. "Um Nome Brasileiro na Cinematografia Nacional", in *RASM: Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, edição do autor, 1939.
- CAVALCANTI, Alberto. "Adaptações Cinematográficas", in *Anhembi*, n. 7, v. III. São Paulo, junho de 1951, pp. 39-44.
- _____. "Yo Era un Surrealista con la Tendencia al Realismo", in *Film Ideal*, n. 62, Madrid, 15 de diciembre de 1960.
- CHKLOVSKI, Viktor. "A Arte como Procedimento", in *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos*. Lisboa, 1999, pp. 74-85.
- "CICI 1929. Deuxième séance plénière". *Archives 84*, Paris, abril de 2000.
- EISENSTEIN, Sergei. *Yo: Memórias Inmorales 1*. Copilado por Naum Kleiman e Valentina Korshunova. Tradução de Selma Ancira e Tatiana Bubnova. Mexico, Siglo XXI, 1988.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V. I. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1982.
- HAGENER, Malte. "Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes", in Malte Hagener (org.). *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-garde in Europe (1919-1945)*. New York, Berghahn Books, 2014, pp. 283-305.
- JAMESON, Fredric. *Brecht y el Método*. Traducción Teresa Arijón. Buenos Aires, Manantial, 2013.
- LOTMAN, Iuri et al. *La Semiosfera*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- SILBERMAN, Marc (ed.). *Bertolt Brecht on Film & Radio*. Londres, Methuen, 2000.