

O DISTANCIAMENTO DE BRECHT EM *TUDO VAI BEM* (*TOUT VA BIEN*, 1972)

BRECHT'S DISTANCING EFFECT IN *TOUT VA BIEN* (1972)

Murilo Bronzeri
PPGCOM-UAM

Resumo

O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de cineastas criado, em 1968, por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, e que se dissolveu em 1972. O coletivo também surge logo após os eventos do Maio de 68 na França, um marco na política mundial. Os filmes do Grupo Dziga Vertov tiveram muitos temas políticos e que dialogavam com a esquerda francesa da época. A pesquisa tem como objetivo geral analisar o filme *Tudo vai bem*, buscando aproximações com o "distanciamento" de Bertolt Brecht. A relação entre o filme e Brecht já é conhecida e já foi anteriormente citada por Gorin, mas a pesquisa busca aprofundar o entendimento dessa relação e contribuir com as análises já existentes do filme. Para isso, fez-se um levantamento bibliográfico conceitual sobre os assuntos tratados e uma análise do filme citado seguindo a metodologia de análise fílmica proposta de Manuela Penafria. Em seus resultados, a pesquisa conclui que as aproximações entre Brecht e *Tudo vai bem* aparecem no *travelling* que mostra os vários cenários simultaneamente, no humor de algumas cenas, nas quebras da quarta parede e até no trecho inicial com os cheques. E, embora essa relação já fosse conhecida, acredita-se que o artigo atingiu seu objetivo ao aprofundar o entendimento dela e demonstrar como ela ocorre em trechos ainda não comentados como quando o patrão quer ir ao banheiro.

Palavras-chave:

Grupo Dziga Vertov; Jean-Luc Godard; análise fílmica.

Abstract

*The Dziga Vertov Group was a collective of filmmakers created in 1968 by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, who was the cultural editor of Le Monde at the time, and which dissolved in 1972. The collective emerged shortly after the events of May 1968 in France, a landmark in world politics. The films of the Dziga Vertov Group tackled many political themes and engaged in dialogue with the leftist movement in France during that period. The overarching goal of the research is to analyze the film *Tout va bien* seeking connections with Bertolt Brecht's concept of "distancing effect." The relationship between the film and Brecht is already known and has been previously mentioned by Gorin, but the research aims to deepen the understanding of this relationship and contribute to the existing analyses of the film. To achieve this, a conceptual bibliographic survey was conducted on the relevant topics, followed by an analysis of the mentioned film using the film analysis methodology proposed by Manuela Penafria. In its findings, the research concludes that the connections between Brecht and *Tout va bien* appear in the tracking shot that simultaneously shows various scenes, the humor in certain scenes, the breaking of the fourth wall, and even in the initial segment involving the checks. Although this relationship was already known, it is believed that the article has achieved its objective by delving deeper into the understanding of it and demonstrating how it manifests in previously unexplored scenes, such as when the boss wants to go to the bathroom.*

Keywords:

Dziga Vertov Group; Jean-Luc Godard; film analysis.

INTRODUÇÃO

O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de cineastas criado, em 1968, por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, e que se dissolveu em 1972. O nome do coletivo homenageia o cineasta soviético Dziga Vertov, um pioneiro do gênero do documentário. Vertov pregou o fim da direção cinematográfica, estúdios e atores, pregou a realidade existente sendo a da câmera. Godard une as ideias de Vertov com a “crise da autoria”, para criar um coletivo militante e que reflete sobre os limites do cinema político. O coletivo ainda surge logo após os eventos do Maio de 68 na França, um marco na política mundial. Os filmes do Grupo Dziga Vertov, então, tiveram muitos temas políticos e que dialogavam com a esquerda francesa da época, fortemente influenciada pelo maoísmo, uma corrente do comunismo baseada nos ensinamentos de Mao Tsé-Tung.

Há seis filmes assinados pelo Grupo Dziga Vertov: *Um filme como os outros* (*Un film comme les autres*, 1968), *Sons britânicos* (*British sounds*, 1969), *Pravda* (*Pravda*, 1969), *Vento do leste* (*Vent d'est*, 1970), *Lutas na Itália* (*Lotte in Itália*, 1970), e *Vladimir e Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971). Além de dois assinados por Godard e Gorin: *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972) e *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972). E um assinado por Godard e Anne-Marie Miéville: *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1976), sendo este último feito com materiais gravados para o filme *Até a vitória* (*Jusqu'à la victoire*), inacabado após a morte de alguns sujeitos do filme.

A pesquisa, então, pretende analisar o filme *Tudo vai bem*, uma colaboração com a atriz Jane Fonda que conta a história de uma greve em uma fábrica de linguixas, em relação ao seu conteúdo político e sua estética, e encontrar aproximações entre o filme e a técnica do distanciamento de Brecht (1978). A metodologia de análise fílmica da pesquisa segue a abordagem definida por Manuela Penafria (2009), que se baseia em Jacques Aumont e Michel Marie, e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Aumont e Marie (2013) dizem que não há um método universal para analisar filmes, e que há três tipos de instrumentos para a análise do filme:

a) instrumentos descritivos, destinados a atenuar a dificuldade, a que já aludimos, de apreensão

e memorização do filme. [...] b) instrumentos citacionais, que desempenham um pouco a mesma função que os anteriores (=realizar um estado intermediário entre o filme projetado e o seu exame analítico minucioso), mas conservando-se mais próximos da “letra” do filme; c) por fim, instrumentos documentais, que se distinguem dos precedentes por não descrever ou citar o próprio filme, mas juntar ao seu tema informações provenientes de formas exteriores a ele (Aumont; Marie, 2013, p. 45-46).

Já Vanoye e Goliot-Lété (1994) definem um método de análise em duas partes: primeiro a decomposição, ou seja, descrever, e depois a compreensão das relações entre esses elementos, ou seja, interpretar. Os autores ainda dizem que “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas” (Goliot-Lété; Vanoye, 1994, p. 23). Na senda destes autores, Penafria (2009), então, propõe sua abordagem metodológica de análise fílmica. A autora vai definir que “a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme” (Penafria, 2009, p. 4).

A análise para Penafria (2009), em geral, também deve pensar em passos para a análise de um filme: 1) informações: título, ano, país, gênero, duração, ficha técnica, sinopse etc.; 2) dinâmica da narrativa: fazer a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas); 3) pontos de vistas: entre as abordagens possíveis, pode-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao tema(s) do filme, ou fazer uma análise do filme nos seus aspectos visuais e sonoros; 4) cena principal do filme: decomposição da cena principal do filme; 5) conclusões: elaboração de um texto no qual se apresentem as características do filme analisado e identificar o grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador. A conclusão também é uma oportunidade para uma qualificação do realizador ou do filme analisado.

Para este trabalho, também deve-se esclarecer que, devido à dificuldade de encontrar a cena considerada como “cena principal” do filme, serão analisados os trechos que permitirem a explicação mais elucidativa dos conceitos

com os quais os filmes serão comparados. Ou seja, foram escolhidos os trechos que melhor esclarecem as perguntas que a pesquisa pretende responder. Importante lembrar, também, que essa dificuldade de encontrar a cena principal se deu, principalmente, por ser um filme que foge do comum, do ordinário.

O Grupo Dziga Vertov e Godard já foram estudados por outros autores, como Dubois (2004), Emmelhainz (2019), MacCabe (1980), e Walsh (1981), sendo que os últimos três, inclusive, já comentaram sobre proximidades das obras do grupo com Débord, Althusser e Brecht, respectivamente. Porém, estudar o Grupo Dziga Vertov é uma oportunidade de compreender melhor o trabalho de Jean-Luc Godard e de colaborar com os estudos já existentes sobre o Grupo Dziga Vertov e os estudos em torno da análise de filmes experimentais, avançando nos métodos de análise e estudando a relação existente entre cinema e política. E, mesmo que os filmes tenham sido lançados há meio século, eles ainda são relevantes. Como disse MacCabe (2005):

A separação que Godard efetivou em 1968 nunca foi renunciada; mas sim ampliada e intensificada. Seus filmes não geram muito prazer, mas qualquer pessoa que queira fazer um documentário, conscientemente ou inconscientemente, vai utilizar técnicas, estratégias e procedimentos que foram analisados brilhantemente nas obras do Grupo Dziga Vertov (MacCabe, 2005, p. 33).

Além disso, os filmes do Grupo Dziga Vertov são obras que demoraram para chegar ao Brasil. Foi só em 2005, com uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, que os filmes foram exibidos pela primeira vez no país (Almeida, 2005, p. 6). E o estudo do Grupo Dziga Vertov, ao permitir uma compreensão maior de filmes que desafiam as formas narrativas e estéticas tradicionais, pode inspirar cineastas a explorar novas formas de expressão cinematográfica ao abordar questões pertinentes à realidade brasileira e também fomentar discussões sobre filmes que vêm sendo feitos com temas políticos e que, mais especificamente no Brasil, têm retratado acontecimentos e debates recentes da política brasileira, como os protestos de Junho de 2013, a retirada de Dilma da presidência, a prisão e liberdade de Lula, o Governo Bolsonaro, entre outras questões sociais como racismo, machismo, preconceito com pessoas fora do padrão heteronormativo, apologias à ditadura militar etc.

BRECHT E O DISTANCIAMENTO

Bertolt Brecht foi um famoso dramaturgo e poeta alemão, que viveu entre os anos de 1898 e 1956. Embora seja mais lembrado por seus trabalhos no teatro e na literatura, Brecht também teve suas contribuições para o cinema. A pesquisadora Maria Alguzir Gutierrez é uma das pessoas que mais a fundo estudaram sobre essas contribuições. Como a autora aponta, apesar de muitas tentativas, poucas vezes Brecht conseguiu concluir suas experiências no cinema. Entre elas, destacam-se o curta-metragem *Os mistérios de uma barbearia* (*Mysterien eines Frisiersalons*, Bertolt Brecht, Erich Engel e Karl Valentin, 1923), o filme *Kuhle Wampe* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt*, Slatan Dudow, 1932), e a escrita do argumento e de boa parte do roteiro de *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die*, Fritz Lang, 1943). E, entre as propostas que não foram finalizadas, há diversos argumentos elaborados durante sua juventude e durante o exílio – em 1933, Brecht fugiu da Alemanha Nazista – e uma série de debates sobre uma adaptação para o cinema da sua peça *Mãe Coragem e seus filhos*, durante seu período na Alemanha Oriental (Gutierrez, 2021, p. 145-146).

Em Hollywood, Brecht se destacou pelas biografias de cientistas e propostas ligadas a acontecimentos políticos contemporâneos, como a luta antifascista. Em 1945, Brecht, que participava do *Council for a Democratic Germany*, planejou realizar filmes que conscientizassem os alemães prisioneiros de guerra nos EUA. Percebe-se que Brecht buscava fazer com que seus filmes intervissem em questões políticas urgentes, aproveitando possíveis brechas, como a tendência ao antifascismo de Hollywood na época (Gutierrez, 2021, p. 146-147).

É fato que, de início, Brecht não estava encantado pelo cinema. Para ele, o espectador de cinema não iria além do acompanhamento do enredo, e por isso o cinema estaria destinado aos tolos. Por outro lado, no teatro, o espectador se interessaria mais pelo modo como a história é contada. Gutierrez analisa que Brecht não rejeitava o cinema da mesma forma que parte da inteligência alemã, pois, enquanto estes recusavam o “comercialismo” do cinema, Brecht observava o seu caráter alienante (Gutierrez, 2021, p. 150). Apesar desse caráter,

Brecht ainda enxergava uma potencialidade revolucionária no cinema. Em um texto elaborado a pedido de Adorno e Eisler, nos anos 1940, Brecht propôs a separação dos elementos que compõem o filme, provavelmente repercutindo as ideias que Eisenstein e outros cineastas soviéticos já haviam relatado (*Ibid.*, 2021, p. 150).

O cinema também vai ter um importante papel no desenvolvimento do teatro épico de Brecht. Do mesmo jeito que a fotografia impulsionou a pintura a ser liberta da função mimética, o cinema liberaria o teatro. Nesse novo teatro, o ator retornaria a estar no centro, a cena retoma o caráter de citação de algo passado e o espectador volta a ser interpelado. Em outras palavras, a possibilidade ilusionista do cinema fez Brecht recuperar um teatro sem ilusionismo (*Ibid.*, p. 152). Entre as influências para esse novo teatro estão o teatro popular de Karl Valentin, o circo e o próprio cinema. Mas não o cinema da época, e sim o silencioso cinema dos primórdios. Para Brecht, esse cinema primordial tinha um foco nas ações, uma tipificação das personagens e interpretação gestual, que o admiravam muito. Além disso, no cinema havia a técnica da montagem, que embora não fosse anterior ao cinema, é nele que ela ganha mais relevância e evidência (*Ibid.*, p. 153).

O cinema ainda vai ter outro uso para Brecht dentro do teatro, que é o uso do filme em si como material documental incorporado à peça (Gutierrez, 2021, p. 153-154). Gutierrez (2022, p. 159) relata um exemplo de uso de projeções cinematográficas em peças de Brecht, que são as duas montagens de *A Mãe*, em 1932 e em 1951, que traziam um filme com função propagandística no final. E outro aspecto que Brecht toma emprestado do cinema silencioso é o uso de intertítulos (*Ibid.*, p. 160).

Por fim, vale também comentar sobre outras duas críticas que Brecht fez ao cinema: o uso dos atores e o uso da música nos filmes. Sobre o uso dos atores, Brecht critica tanto o *star system*, quanto a escolha de atores pela fisionomia ou a escolha por “não-atores”, que daria mais “autenticidade” ao filme. Em vez de “autenticidade”, o que Brecht valorizava era o trabalho inteligente do ator, que não precisava de um transe inspirado para entrar no personagem e, sim, um método de composição racional a partir de três elementos: dos gestos, da observação distanciada e crítica da personagem

pelo ator, e da separação entre ator e personagem (Gutierrez, 2022, p. 175-176). Quanto ao uso da música pelos filmes, Brecht pontua que elas servem para mascarar arbitrariedades, saltos e incongruências da ação. Indo na contramão disso, Brecht e Eisler até experimentaram, em *Kuhle Wampe*, uma música como contraponto à imagem, interrupção de episódios e até de condução de algumas sequências (*Ibid.*, p. 177).

O TEATRO ÉPICO

Esse novo teatro criado por Brecht, o “teatro épico”, é algo que se desenvolve mais consistentemente em 1926, quando Brecht escreve *Homem é homem*, mesmo que traços épicos já pudessem ser encontrados em *Baal* (1918). Um exemplo de traço épico na peça *Homem é homem* é o seu entreato, no qual um poema é declamado pela viúva Leokadja. Esse momento, diferente de um prólogo ou epílogo, é um comentário dirigido ao público que está no meio da peça e interrompe a ação (Rosenfeld, 1985, p. 146-147).

Em 1948, Brecht escreve um trabalho teórico chamado *Um pequeno Organon para o Teatro*, que ajuda a entender sua proposta. Nessa obra, ele analisa, primeiramente, o que era o teatro. Segundo ele, consistia em “uma viva representação de fatos acontecidos ou inventados entre seres humanos e fazendo com a perspectiva da diversão”, e que se utilizava da ilusão para contar suas histórias. O autor, porém, questiona mais à frente: “se constatamos a capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas diversas [...], não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria de nossa época?” (Brecht, 1948). E, ele mesmo responde depois, dizendo que: “ao perguntarmos ao nosso teatro que espécie de diversão (direta), que prazer amplo e constante ele poderia nos proporcionar com suas reproduções do convívio humano, não devemos esquecer que somos filhos de uma Era Científica” (*Ibid.*).

Embora essa resposta pareça levar a nenhum lugar, Brecht segue argumentando que essa Era Científica não alcançava a todos, pois a burguesia impedia que a ciência fosse proveitosa às massas. Poucos lucravam com a exploração da natureza e o que poderia ser o progresso de todos era apenas o lucro de alguns. E a saída para esse problema

estaria em uma nova ciência, fundada há cerca de um século antes do momento em que ele escrevia - fazendo clara referência a dialética materialista de Marx e Engels -, que mergulha nas raízes da luta entre os dominados e os dominadores.

É a partir dessa nova ciência que Brecht formula o que deveria ser um novo teatro e seus objetivos. Na leitura do crítico literário e teórico do teatro Anatol Rosenfeld (1985, p. 147-148), seriam dois os principais motivos que levam Brecht a desenvolver o teatro épico. O primeiro é um desejo de não apenas apresentar relações humanas, mas também as determinantes sociais dessas relações. Brecht pretendia seguir a concepção marxista de que um ser humano devia ser entendido como um conjunto de todas as relações sociais do qual ele faz parte. Com isso, Brecht busca combater a concepção fatalista da tragédia. Rosenfeld (1985) explica que, no teatro épico:

O homem não é exposto como ser fixo, como "natureza humana" definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. [...] O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito 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 (Rosenfeld, 1985, p. 150).

O segundo é uma intenção de ser didático e apresentar um palco científico, que fosse capaz de suscitar no público uma ação transformadora. Como explica Leandro Konder (1967):

Brecht sempre considerou que uma das principais obrigações do dramaturgo em relação ao público popular era a de jamais subestimar a inteligência deste e procurar estimular-lhe a reflexão crítica. Há que mostrar ao espectador as contradições de seu mundo e ajudá-lo a equacioná-las de modo justo (sem confusão artificial e sem esquematismo) para que o espectador se disponha a superá-las em termos corretos (Konder, 1967, p. 133).

E, para esse didatismo ocorrer, era necessário que fosse eliminado o ilusionismo do teatro burguês, pois o ilusionismo causaria conformidade e passividade, que seriam incapazes de gerar uma ideia rebelde. Brecht explica esse ilusionismo muito bem em *Um pequeno Organon para o Teatro*:

Entremos numa costureira sala de teatro e observemos o efeito causado pelo teatro no público. [...] Têm os olhos evidentemente abertos, mas não

veem, não fitam e tampouco ouvem. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe suas raízes na Idade Média, época de feiticeiras e clérigos. Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos objetos passivos de um processo qualquer que está se desenrolando. O estado de enlevo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas é tanto mais profundo quanto melhor trabalharem os atores, por isso desejaríamos, visto que tal estado hipnótico nos agrada que os atores fossem tão maus quanto possível (Brecht, 1948).

Entretanto, deve-se entender que o teatro épico não é contra as emoções, pois o que ele faz é examiná-las e não ficar satisfeito com a simples produção de sentimentos. O teatro épico busca elevar a emoção à razão. Assim, o espectador não era convidado a ser arrastado pela ação representada, mas, sim, a observar as condições históricas e refletir sobre elas.

Outro autor brasileiro que pode ajudar a entender o teatro épico de Brecht é Sérgio de Carvalho, fundador da Companhia do Latão, grupo teatral paulista. Carvalho (2020) sinala que as formas dominantes de uma época são as formas da classe dominante e que "na indústria cultural o espectador está acostumado a consumir imagens prontas. Ele tem explicação para a imagem, ela já vem com legenda moral. Ele já conhece sua resolução, já sabe o desejo que vai nela projetar". Portanto, a tarefa de um artista marxista seria "desmontar a ideologia dominante tal qual ela aparece e se esconde nas formas" (*Ibid.*). E, para alcançar esse objetivo, Carvalho (2020) vê as propostas de Brecht como uma ferramenta fundamental: "sua crítica não incide só sobre os assuntos, mas sobre a própria representação. É um artista que une coisas difíceis de juntar: interesse social, político e experimentação formal". Além disso, para o crítico - assim como para Rosenfeld - o teatro épico não endossa o fatalismo e, portanto, sobre o teatro épico, ele diz:

Ele não endossa a ideia de que não existe transformação possível. Ao contrário, ele é um teatro que trabalha para a transformação. Assim, o teatro épico não se dá no plano formal apenas, ele trabalha fora da arte na construção de uma atitude material que se dialetiza com a história presente e com o refluxo da luta (Carvalho, 2020).

Desse modo, ficam bem claros os motivos que levaram Brecht a desenvolver o teatro épico.

Porém, como isso impactou formalmente no teatro? Através de que técnica, pôde Brecht alcançar seus objetivos? A resposta está no chamado “efeito de distanciamento”.

O EFEITO DE DISTANCIAMENTO

O “efeito de distanciamento” é por vezes também traduzido, do original *Verfremdungseffekt*, como estranhamento ou alienação. O efeito de distanciamento consiste em, basicamente, fazer o espectador, ao começar a estranhar coisas que lhe eram habituais e familiares, e, portanto, naturais e imutáveis, se convencer da necessidade da mudança. Brecht entende que:

O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser incapaz de ser transformado. Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência de si tão grande que não precisamos fazer esforço para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano preestabelecido. [...] O Teatro, com suas reproduções do convívio humano, [...] tem de fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar (Brecht, 1948).

Assim, o objetivo da técnica, segundo o próprio Brecht (1978, p. 79), é “conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos.” Uma peça, então, que caracteriza a situação, época e sociedade atual com o devido distanciamento mostrará que as condições sociais atuais não são fixas (Rosenfeld, 1985, p. 151). Ou, como o próprio Brecht explica:

Um dos prazeres específicos da nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra, é que não pode ficar, o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele mas, sim, tê-lo como objetivo. [...] É esse o motivo que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta (Brecht, 1948).

Diversas técnicas foram usadas por Brecht para causar o efeito de distanciamento. Entre elas, há: a ironia; paródia, pela inadequação entre forma e conteúdo; o cômico, muitas vezes conduzido ao paradoxal; e o uso de cartazes, títulos e projeções, que comentam a ação ocorrida na peça (Rosenfeld, 1985, p. 156-158). A noção de quarta parede, que separa o público do palco, também deveria ser rejeitada, permitindo que os

atores se voltassem para o público (Brecht, 1978, p. 79-80). E, além disso, os acontecimentos da trama deveriam se encadear, mas com os elos desse encadeamento permanecendo bem visíveis (Konder, 1967, p. 138).

Porém, o principal para o funcionamento do efeito de distanciamento é que não se produza nenhuma atmosfera mágica ou “campo de hipnose” no palco, que fizesse o espectador se sentir como se assistisse a um acontecimento real e não uma peça ensaiada. Isso é importante para que o público goze de completa liberdade em seu raciocínio crítico, diferentemente do teatro burguês, no qual o sentimento do personagem se torna o sentimento do público. Assim, Brecht fazia com que os atores de suas peças, em tudo que mostrassem ao público, ficasse nítido o gesto de mostrar. Como Brecht (1948) escreveu: “o ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la”.

Embora esse modo de atuar seja diametralmente oposto ao modo que busca a produzir o efeito de empatia, o ator não deveria renunciar a empatia totalmente. A empatia ainda seria útil para representar outras pessoas e mostrar seus comportamentos, assim como, em diversas ocasiões, vê-se pessoas demonstrarem o comportamento de outras pessoas no dia a dia, como, por exemplo, testemunhas de um acidente que demonstram o comportamento do acidentado; ou um brincalhão que imita um amigo. Essas demonstrações não buscam criar uma ilusão de realidade nos espectadores, mas ainda se utilizam de empatia para se apropriar de particularidades das pessoas representadas (Brecht, 1978, p. 80).

Brecht também dá mais um exemplo de representação sem metamorfose absoluta: quando um ator mostra a um colega como deve fazer determinado trecho da peça. Como não é seu papel, o ator não se metamorfoseia completamente para essa representação, mas enfatiza aspectos técnicos e mantém uma atitude simples de quem faz uma proposta (*Ibid.*, p. 81-82). A renúncia a metamorfose absoluta faz com que o texto seja dado pelo ator como uma citação, não como uma improvisação, e para elucidar mais ainda esse caráter citacional, Brecht cita três recursos que podem ser utilizados: primeiro é a recorrência

à terceira pessoa; segundo a recorrência ao passado; e, por último, a intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários (*Ibid.*, p. 82).

Vale ainda lembrar que Brecht desenvolveu o efeito de distanciamento a partir de suas observações de outros teatros. Segundo ele, o teatro chinês, por exemplo, já obtinha o distanciamento através da quebra da quarta parede, da recusa a metamorfose completa e ao transe, e da auto-observação praticada pelo artista - o artista chinês era um espectador de si mesmo (Brecht, 1978, p. 56-61). Em *Um pequeno Organon para o Teatro*, Brecht (1948) também comenta sobre o Teatro de Schifbauerdamm de Berlim, que no período entreguerras experimentou uma forma de representação baseada no efeito de distanciamento, e sobre o Teatro Antigo e o Teatro Medieval, que distanciava suas personagens por meio do uso de máscaras para as representações. Para concluir, pode-se retomar uma fala de Carvalho sobre a importância do teatro épico e do distanciamento:

Os temas dominantes da representação têm um conteúdo de classe muito forte. Para mim, a simples presença de um tema novo, de um lugar e um tempo social com os quais o espectador não está habituado, já estimula um prazer diferente. Depois, a forma: o espectador tem prazer em encontrar jeitos diferentes de ouvir e ver histórias ou pedaços de história. Quando mostramos não ser preciso sempre criar a emoção convencional, o medo exagerado ou o desejo sexualizado para se despertar interesse pelo que está sendo visto, o espectador participa daquela construção formal. Ele deixa de ter uma relação passiva com a arte. Eu sinto que o trabalho formal tem de ser renovador a ponto de, inclusive, deixar espaço para o espectador trabalhar. O espectador precisa se sentir produtivo dentro das obras, ser corresponsável pela narrativa. A boa história não vem pronta para ele. Ele precisa participar da sua construção, desconfiar daquela narrativa, atuar sobre os materiais, trabalhar seus sentidos (Carvalho, 2020).

Em outras palavras, o que Carvalho mostra é como a quebra da passividade - que é alcançada através do distanciamento - e a introdução de novos temas podem ser interessantes e prazerosas ao espectador da peça, além de fazê-lo refletir sobre o tipo dominante de representação e seu conteúdo de classe, chegando assim aos objetivos de Brecht: analisar as relações humanas e criar um teatro capaz de suscitar ações transformadoras.

TUDO VAI BEM

Tudo vai bem é um filme lançado no ano de 1972, colorido, com 95 minutos de duração e gravado em 35mm. A obra foi gravada no estúdio Epinay entre os dias 1 e 23 de fevereiro de 1972 e nos arredores de Paris entre os dias 17 e 31 de janeiro e entre 24 de fevereiro e 6 de março do mesmo ano. A direção da obra ficou por conta de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, que também assinam o roteiro; a montagem é creditada a Kenout Peltier e Claudine Merlin; a fotografia a Armand Marco, Yves Agostini e Edouard Burgess, sendo esses dois últimos os operadores de câmera; os assistentes de direção foram Isabelle Pons e Jean-Hughes Nelkene; a direção de arte ficou a cargo de Jacques Dugied, Olivier Girard e Jean-Luc Dugied; os efeitos especiais, a cargo de Jean-Claude Dolbert, Paul Trielli, Roger Jumeau e Marcel Vantieghem; o som, Bernard Orthion, Gilles Orthion e Armand Bonfati; a música, Eric Charden, Thomas Rivat e Paul Beuscher; a mixagem de som, Antoine Bonfanti; o *still*, Alain Miéville e Anne-Marie Michel (Miéville);¹ a produção, Alain Coiffier, J.P. Rassam e o próprio Jean-Luc Godard, sendo que Rassam foi o produtor executivo (Almeida, 2005, p. 111-112). O filme ainda usa a música *Il y a du soleil sur la France*, da dupla francesa Stone e Charden, que havia sido lançada também em 1972.

O elenco do filme conta com Yves Montand, Jane Fonda, Vittorio Caprioli, Jean Pignol, Pierre Oudry, Elisabeth Chauvin, Anne Wiazemsky, Marcel Gssouk, Didier Gaudron, Michel Marot, Huguette Miéville, Luce Marnaux, Natalie Simon, Eric Chartier, Bugette, Castel Casti, Jean-René Defleurieu, Louise Rioton e Ibrahim Seck (Almeida, 2005, p. 112). Entre esses nomes, destacam-se os nomes de Yves Montand e Jane Fonda, duas grandes estrelas da indústria cinematográfica. Fonda, inclusive, viria a ganhar no dia 10 de abril de 1972 seu primeiro Oscar, pela sua atuação no filme *Klute - o passado condena* (*Klute*, Alan J. Pakula, 1971), depois de ter concorrido e perdido em 1970 pela sua atuação em *A noite dos desesperados* (*They shoot horses, don't they?*, Sydney Pollack, 1969). Além disso, ambos os atores tinham proximidades com movimentos de esquerda. Jane Fonda, por exemplo, ainda em 1972 iria a Hanói, no Vietnã, para expor os horrores causados pelos EUA no país e se solidarizar com o fim da guerra.² E, segundo MacCabe (2005, p. 28-29), Godard

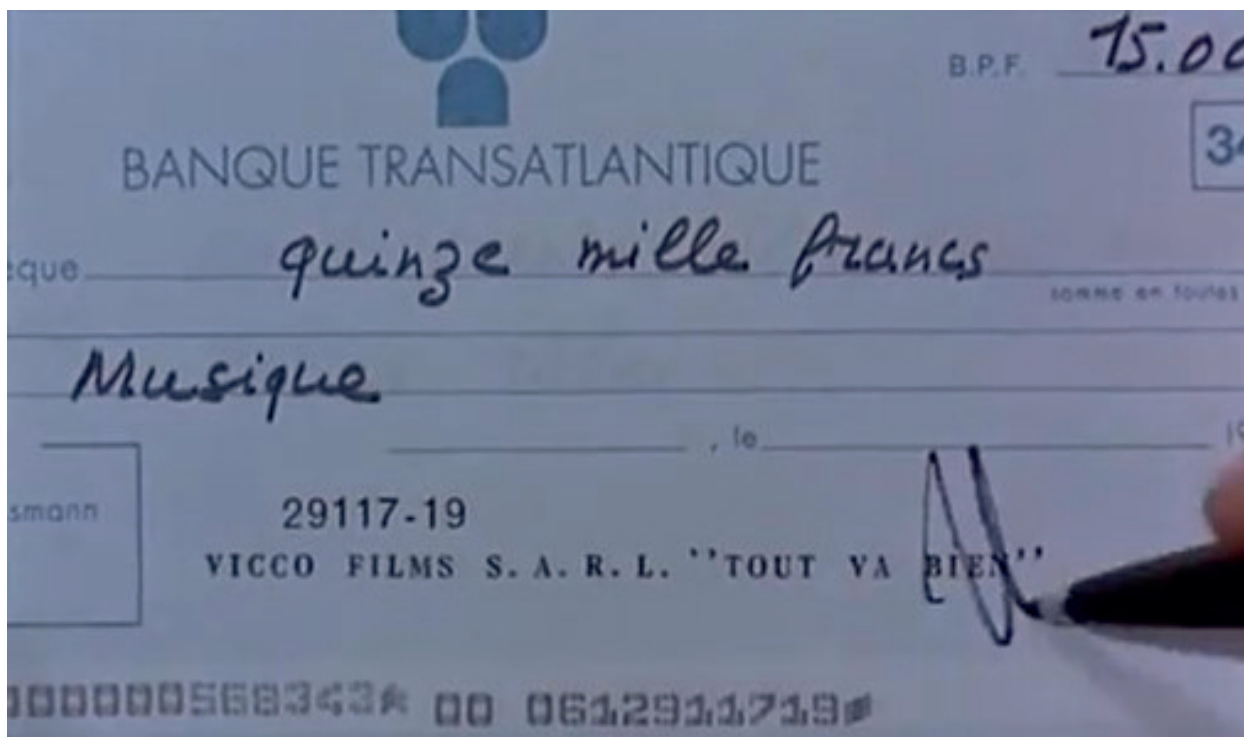


Figura 1 – Mão assinando cheques.

Fonte: Captura de tela.

tinha um nome tão forte que fez esses dois atores aceitarem trabalhar no filme sem adiantamento de cachê, apenas com participação nos lucros.

MacCabe (2005, p. 29) também conta que foi Gorin quem convenceu Jane Fonda a continuar no projeto, pois ela não queria trabalhar com homens. Isso ainda ocorreu após um acidente de moto, em junho de 1971, envolvendo Godard e Christine Aya, no qual a montadora sofreu lesões graves e o diretor quebrou a bacia, fraturou o crânio, além de outros ferimentos pelo corpo. Godard só recuperou a consciência seis dias após o acidente. Esse episódio também faz com que se questionem até mesmo se é possível considerar *Tudo vai bem* como parte da filmografia de Godard, já que ele estimou sua contribuição para o filme em cerca de 5-6%, enquanto Gorin foi o grande responsável pela escrita e direção (Fairfax, 2021, p. 306).

O filme é a produção mais cara do Grupo Dziga Vertov (Maria, 2010, p. 70). Custou 1,2 milhão de dólares para ser produzido e foi, em parte, financiado pela Gaumont, que foi a responsável pelo pagamento de Jane Fonda e Yves Montand (Almeida, 2005, p. 113). Apesar do custo, o filme não conseguiu ser um sucesso comercial nem

de crítica (MacCabe, 2005, p. 30). A divisão do dinheiro recebido pelo filme ainda foi motivo de briga entre Gorin e Godard, pois eles haviam estipulado um acordo de dividir os ganhos meio a meio, após os descontos para pagar impostos atrasados de Godard, mas quando Gorin, algum tempo depois, ao saber que o filme havia sido transmitido na televisão francesa, telefonou para Godard para pedir sua parte do dinheiro, houve um bate-boca feroz e Gorin acabou desligando o telefone (*Ibid.*, p. 34).

A história contada pelo filme é a de um casal, formado por um diretor de filmes e jornalista de rádio, que vão até um frigorífico em greve, mas acabam sendo aprisionados pelos trabalhadores junto ao diretor da empresa. O filme ainda traz, mais ao final, uma resolução para a história do casal e uma cena na qual clientes de um mercado, depois de questionar um homem que discursava sobre alguns livros dentro do mercado, se rebelam e tentam sair sem pagar pelos produtos, mas que acaba com a polícia chegando e agredindo a todos. Porém, antes de apresentar essa história, o filme, ao final de seu segundo minuto, começa a mostrar uma mão assinando cheques para pagar a equipe que realizou o filme (Figura 1), enquanto isso,

uma voz masculina diz que quer fazer um filme e outra feminina responde dizendo que é necessário dinheiro para isso.

Um pouco mais à frente, ainda durante a assinatura dos cheques, a voz feminina diz que se usarem estrelas do cinema, as pessoas darão o dinheiro, e a voz masculina concorda. A voz feminina ainda pergunta o que dirão a Yves Montand e Jane Fonda, já que os atores querem ver boas histórias antes de aceitar participar de um filme, e quando a voz masculina pergunta se precisam de uma história, ela diz que geralmente é uma história de amor.

A partir daí, o filme começa a mostrar o casal caminhando enquanto se ouve eles dizendo o que amam um no outro. A voz masculina, depois, diz que eles devem ter algum problema no relacionamento e é mostrado uma discussão do casal, até que a voz feminina diz que são necessários mais detalhes sobre as personagens, como onde vivem, quando e o que comem. A voz masculina, assim, começa a narrar os detalhes e a imagem o acompanha. Haveria um país, com uma cidade, e uma casa na cidade onde estaria o homem. E, em outra dessas casas, estaria a mulher. Porém, a voz feminina diz que ainda está muito vago. Então a voz masculina volta a narrar mais detalhes. Dessa vez, as vozes acrescentam os trabalhadores, fazendeiros, pequenos burgueses e grandes burgueses, cada grupo fazendo as funções que lhes são esperadas pela sua classe. No entanto, a voz masculina diz que algo ainda deve ser acrescentado: uma mudança. Logo, são apresentadas algumas imagens de grevistas e as vozes dizem que o casal também está mudando. Eles são mostrados em seus empregos e, depois, o filme já começa a mostrar a greve no frigorífico e a chegada do casal no local.

Esse início do filme é interessante pois simula a construção do filme, evidenciando que se trata de um filme e o diferenciando do ilusionismo burguês. O trecho ainda mostra como, por um lado, o filme subverte a lógica dos clássicos romances sobre um casal apaixonado ao submetê-los a uma situação de greve, e, por outro, também mostra como ele se aproveita dessa mesma lógica, já que o filme conta com duas estrelas do cinema que estão fazendo um casal romântico, mesmo que sob outras condições.

Durante o retrato da greve, há ainda um trecho muito interessante que também serve para demonstrar como o filme busca se distanciar do cinema hollywoodiano. Há um travelling lateral que mostra diversos cenários do filme ao mesmo tempo (Figura 2). O trecho é antecedido por uma conversa entre o casal e o diretor da fábrica, dentro do escritório onde estão presos e se inicia ainda mostrando o fim dessa conversa, repetindo a última frase da fala do diretor. Nota-se também que a câmera, ao passar para o enquadramento que mostra os vários cenários, também quebra com a regra dos 180°, que na decupagem clássica é usada para impedir que haja inversão na ordem de posicionamento das personagens na tela (Figura 3).

Tanto a quebra da regra dos 180°, quanto a repetição da última frase e a revelação do cenário são elementos que causam estranheza ao espectador. E mais do que apenas uma estranheza, esses elementos têm um propósito brechtiano, assim como Brecht havia um propósito para o uso do distanciamento. A repetição, por exemplo, pode ser vista como uma forma de evidenciar que a cena foi gravada várias vezes, filmada e refilmada, além de ensaiada pela equipe, ajudando, assim, a não tornar o filme uma ilusão de realidade. E a revelação do cenário, seguindo a mesma lógica, evidencia que o filme é, de fato, um filme.

Como explica Leonardo Gomes Esteves (2017, p. 189) sobre esse trecho: “o *travelling* enquanto prática significativa é responsável por acionar um mecanismo brechtiano que desconstrói o reflexo ilusionista, realista, remetendo sua *mise-en-scène* à própria realidade do filme. No qual o cenário não equivale ao mundo real, mas à realidade do processo fílmico.” O autor ainda afirma que o trecho estimula a quebra da passividade do olhar do espectador ao permitir que ele construa seu próprio sentido de olhar, já que vários cenários com ações diversas são mostrados simultaneamente (*Ibid.*, p. 190).

Em entrevista com Martin Walsh, Gorin (1981, p. 118, tradução nossa) até comenta que *Tudo vai bem* “é um filme que tenta fazer as pessoas perceberem que estão em uma sala de cinema, com seus traseiros em tal ou qual assento e olhando o filme pelo qual pagaram. Elas estão trocando um dólar ou dois dólares por um sonho



Figura 2 – *Travelling* mostrando os cenários.
Fonte: Captura de tela.



Figura 3 – *Trecho* anterior à quebra da regra dos 180°.
Fonte: Captura de tela.

de um quarto de milhão de dólares, que é o truque básico no cinema”.³ Na mesma entrevista, Walsh ainda chega a afirmar que Gorin e Godard situavam, firmemente, *Tudo vai bem* dentro da tradição brechtiana, na época do lançamento, e pergunta se Gorin ainda o via da mesma forma cerca de dois anos depois, quando a entrevista ocorreu, mas Gorin responde que ele não era mais brechtiano, pois considerava ultrapassado tentar pensar através das lentes de um cara dos anos 1930, e que mal se considerava mais um marxista (Gorin, 1981, p. 117).

O aspecto brechtiano de *Tudo vai bem* também foi comentado pela *Cahiers du Cinéma*. A revista considerou que, diferentemente dos filmes marxistas-leninistas anteriores, *Tudo vai bem*, com seu orçamento maior, uma narrativa mais reconhecível e a presença de duas estrelas no elenco, seria uma espécie de filme “nacional-democrata”, envolvendo um uso consciente de artifícios dramáticos brechtianos e uma estratégia direcionada a uma audiência mais ampla (Fairfax, 2021, p. 306).

Mesmo sem considerar o filme como parte de uma prática marxista-leninista, a *Cahiers* não deixou de defendê-lo. *Tudo vai bem* foi comparado com o filme *Golpe por golpe* (*Coup pour coup*, 1972) de Marin Karmitz, que havia sido lançado dois meses antes de *Tudo vai bem*, em fevereiro de 1972. E, como ambos os filmes tratam de uma greve de trabalhadores que sequestram o patrão, além de serem feitos por diretores que se identificavam com o maoísmo, *Tudo vai bem* foi acusado de plagiar o filme de Karmitz (Fairfax, 2021, p. 311).

A *Cahiers* defendeu o filme de Gorin e Godard a partir de uma distinção feita pela revista quanto às questões da performance e da estética nos filmes. Enquanto Karmitz usou atores não profissionais, que vinham da classe trabalhadora, para alcançar um maior naturalismo no estilo de atuação, Gorin e Godard usaram duas estrelas e deram os outros papéis a atores e atrizes que estavam desempregados.⁴ Além disso, o estilo de Karmitz estava mais próximo do *kitchen sink realism*, movimento britânico que incluía diretores como Tony Richardson, e Gorin e Godard, por outro lado, mais próximos da prática do distanciamento brechtiano (Fairfax, 2021, p. 311-312).

Outros dois aspectos brechtianos de *Tudo vai bem* são: o cômico, como elemento para causar o distanciamento, e a quebra da quarta parede. O filme traz alguns monólogos, através de personagens que fazem parte da greve, que são inspirados em textos e discursos reais, como o livro *Vive la société de consommation*, de Jean Saint-Goeurs (1971), que inspira o monólogo do patrão, e depoimentos publicados no jornal *La cause du peuple*, que inspira um dos monólogos dos trabalhadores (Almeida, 2005, p. 111). Atentando-se a esses monólogos, percebe-se que eles são feitos com os atores, ou atrizes, voltados diretamente para a câmera, falando como se falassem diretamente ao público que os assiste. Dessa forma, a quarta parede é quebrada e o filme também demonstra a consciência que ele tem de estar sendo assistido por alguém.

Quanto ao lado cômico, é mais fácil perceber esse aspecto no monólogo do diretor da fábrica (Figura 4), que ocorre entre os minutos quatorze e dezoito. Como aponta Jaudon (2017, p. 5, tradução nossa), o objetivo desse monólogo “é demonstrar que um discurso sobre a classe trabalhadora produzido por um patrão burguês que a desconhece profundamente, se não for intencionalmente mentiroso, poderia sempre ser interpretado como uma piada”.⁵ Além disso, também é “permitir que o discurso patronal produza o seu próprio descrédito”⁶ (Jaudon, 2017, p. 5, tradução nossa). Mas ele opera também como um fator para o distanciamento pois:

Ao fazer de conta que leva a sério os problemas políticos apresentados pela situação, o espectador seria abruptamente trazido de volta à realidade de uma luta que às vezes precisa lidar com a absurdidade do sistema capitalista, não apenas com a lógica racional da dominação e dos interesses. Ao rir diante da angústia do patrão, ele poderia sentir desconforto ao perceber que essa situação constitui a realidade tragicamente cotidiana da classe trabalhadora (Jaudon, 2017, p. 4, tradução nossa).⁷

Essa mesma lógica explicada por Jaudon ainda pode ser pensada para outro trecho do filme, que se inicia aos trinta e três minutos: quando o diretor, ainda preso pelos grevistas, deseja ir ao banheiro. Como os trabalhadores tinham, durante seus horários de trabalho, apenas duas pausas de 5 minutos para ir ao banheiro, que ficava a cinco minutos do local onde trabalhavam, eles sempre



Figura 4 – Monólogo do diretor da fábrica.
Fonte: Captura de tela.



Figura 5 – Diretor chegando atrasado ao banheiro.
Fonte: Captura de tela.



Figura 5 – Diretor urinando através de janela quebrada.
Fonte: Captura de tela.

eram punidos. Assim, alguns grevistas decidem que o diretor teria apenas três minutos para ir ao banheiro e voltar. Como ele não consegue, acaba não usando o banheiro (Figura 5).

O trecho acaba com o diretor, depois de voltar ao escritório onde estava preso, quebrando uma janela e urinando através dela (Figura 6). Todo esse trecho faz com que o patrão passe por um sofrimento que é dos próprios trabalhadores. Portanto, mais uma vez, ao rir do diretor, o público toma consciência do trágico cotidiano da classe trabalhadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo teve como objetivo geral analisar o filme *Tudo vai bem*, procurando aproximações com o “distanciamento” de Bertolt Brecht. Como visto, a relação entre o filme e Brecht já era conhecida e fora anteriormente citada por Gorin, mas a pesquisa buscou aprofundar o entendimento dessa relação e contribuir com os comentários já existentes do filme.

Após a análise feita, fica evidente, então, a aproximação do filme *Tudo vai bem* com o distanciamento de Brecht. Essa aproximação

aparece não só no *travelling* que mostra os vários cenários simultaneamente, mas também no humor de algumas cenas, nas quebras da quarta parede e até no início com os cheques. O efeito de distanciamento ocorre ainda em trechos não comentados por outros autores, como quando o patrão quer ir ao banheiro.

Quanto à intenção em usar esse efeito, o Grupo Dziga Vertov aparenta estar de acordo com o uso proposto por Brecht. O humor de muitas cenas é uma ferramenta que possibilita a tomada de consciência por parte de um espectador que pertença à classe trabalhadora. E as quebras de convenções cinematográficas, relacionadas principalmente à composição da mise-en-scène em algumas cenas mas também presente no trecho inicial do filme no qual há uma simulação da construção da obra, impedem a criação de uma ilusão de realidade.

Por último, espera-se, também, que essa pesquisa alcance seu objetivo de inspirar cineastas e pesquisadores, a explorar novas formas de expressão cinematográfica e discutir sobre os filmes que vêm sendo feitos com temas políticos.

NOTAS

01. Tudo vai bem é um marco da presença de Anne-Marie Miéville nos filmes do Grupo Dziga Vertov. A parceria entre Godard e Miéville, iniciada ali, durou por muitos anos.

02. Em Hanói, Jane Fonda faz um discurso histórico pelo rádio. O discurso foi traduzido para o português e publicado recentemente na revista Jacobin.

03. No original: “[...] *it’s a film which tries to make people aware that they are in a movie theatre, with their ass on such and such a piece of material and looking at the movie they have paid for. You are exchanging one dollar or two dollars for a quarter million dollar dream, which is the basic trick in movies*”.

04. Segundo Colin MacCabe (2005, p. 30), houve mais um motivo pelo qual Gorin e Godard usaram atores e atrizes profissionais. Eles achavam que atores não profissionais poderiam ficar intimidados pelos astros Jane Fonda e Yves Montand, atrapalhando, assim, o filme.

05. No original: “*L’objectif étant de démontrer qu’un discours sur la classe ouvrière produit par un patron bourgeois qui la méconnaît profondément, s’il n’est pas volontairement mensonger, pourrait toujours être lu à la manière d’une blague*”.

06. No original: “[...] *est donc de laisser le discours patronal produire son propre discrédit*”.

07. No original: “*Qu’il fasse mine de prendre au premier degré les problèmes politiques posés par la situation, et le spectateur serait brutalement ramené à la réalité d’une lutte qui doit parfois composer avec l’absurdité du système capitaliste, et non plus seulement avec la logique rationnelle de la domination et des intérêts. Qu’il se mette à rire devant la détresse du patron, il pourrait éprouver une gêne au moment de comprendre que cette situation constitue la réalité tragiquement quotidienne de la classe ouvrière*”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jane de. **Grupo Dziga Vertov**. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. Um pequeno Organon para o Teatro. Tradução de Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. **Arquivo Marxista na Internet**, 1948. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2023.
- CARVALHO, Sérgio. Brecht: interesse social, político e experimentação formal. **Site Sérgio de Carvalho**, 3 de abril de 2020. Entrevista realizada por Ana Cristina Petta e publicada originalmente na revista Princípios 87, p. 37-43, out./nov., 2006. Disponível em: <<https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/brecht-interesse-social-politico-e-experimentacao-formal/>>. Acesso em: 16 abr. 2023.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EMMELHAINZ, Irmgard. **Jean-Luc Godard’s political filmmaking**. 1. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

ESTEVES, Leonardo Gomes. **Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema.** Tese (Doutorado em Comunicação Social), Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

FAIRFAX, Daniel. **The red years of Cahiers du Cinéma (1968-1973):** volume I: ideology and politics. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2021.

FONDA, Jane. Jane Fonda e a solidariedade internacional. Tradução de GUILHERME ZIGGY E HUGO ALBUQUERQUE. **Jacobina**, 2021. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2021/02/jane-fonda-e-a-solidariedade-internacional/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica.** São Paulo: Papyrus, 1994.

GORIN, Jean-Pierre. Godard and me: Jean-Pierre Gorin talks. In: WALSH, Martin. **The Brechtian Aspect of Radical Cinema.** Londres: BFI, 1981.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Brecht: teoria e prática crítica dos meios. **Imagofagia**, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 20, p. 143-166, 2021. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/108>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Romper a superfície da imagem - reflexões de Brecht sobre o cinema e a fotografia. **Pandaemonium**, São Paulo, v.25, n.45, p. 157-186, jan.-abr. 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/191509/176495>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

JAUDON, Raphaël. Godard et Gorin, marxistes "tendance Groucho". **Mise au point**, v.9, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/map/2323>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte:** breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1967.

MACCABE, Colin. **Godard:** images, sounds, politics. 1. ed. Londres: The Macmillan Press, 1980.

MACCABE, Colin. O Grupo Dziga Vertov em Godard: A portrait of the artist at seventy. In: ALMEIDA,

Jane de. (Org.). **Grupo Dziga Vertov.** 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p. 14-34.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **Anais VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

SOBRE O AUTOR

Murilo Bronzeri é Mestre em Comunicação Audiovisual pelo PPGCOM-UAM, com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa. Integrante do grupo de pesquisa CineArte - Cinema, análise fílmica e experiência intelectual. Graduado em Rádio, TV e Internet, com distinção acadêmica magna cum laude, pela Universidade Anhembi Morumbi (2020). E-mail: mubronzeri.mb@gmail.com