

Mariana Veiga Copertino F. da Silva

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Teatro e teatralidade na obra de Manoel de Oliveira: uma análise de *Mon cas*

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar. Bertolt Brecht

É impossível falar de teatro moderno sem mencionar o nome do grande dramaturgo alemão Bertolt Brecht, criador do chamado teatro épico, que revolucionou a dramaturgia, com uma nova proposta que buscava, de maneira geral, investigar a fundo as emoções suscitadas pelo teatro e levá-las a um nível de consciência do público. Por meio da leitura de suas obras teóricas e dramáticas, é possível perceber que Brecht desenvolveu as técnicas do efeito de distanciamento como solução estética capaz de estimular consciência social necessária à transformação da sociedade.

É fato que as técnicas de distanciamento propostas por esse renomado dramaturgo alemão ultrapassaram as fronteiras do teatro e acabaram sendo aplicadas em outras artes, desde meados do século XX. Um bom exemplo disso é a produção do cineasta português Manoel de Oliveira, bastante conhecido pela relação dialógica que promove entre o cinema e outras artes, sobretudo o teatro. Em seus filmes, Oliveira faz uso de diversos elementos teatrais – à maneira de Brecht, ainda que não com o mesmo grau de engajamento – como forma de, com intenção didática, chamar o leitor a refletir sobre as formas da linguagem cinematográfica e os seus sentidos possíveis.

Esse ensaio se propõe identificar e analisar os aspectos do efeito de distanciamento, tal como proposto por Brecht, na obra de Manoel de Oliveira. Para tanto analisaremos o filme *Meu caso*, produzido em 1986, depois de uma revisão da obra *Estudos sobre teatro*, escrita pelo dramaturgo alemão.

O distanciamento brechtiano

No *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis o termo “distanciamento brechtiano” é definido como uma percepção política da realidade. Essa técnica de afastamento transforma a ação dramática em um ato político que desperta o espectador da sua alienação, que faz “a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte”¹.

Em *Estudos sobre teatro*, Brecht sistematiza os princípios básicos do chamado *teatro épico*, que se fundamenta no efeito de distanciamento. A intenção desse teatro é a de causar um estranhamento no espectador da peça a fim de despertar nele um senso crítico, e propiciar-lhe olhar para o cotidiano com outros olhos. O distanciamento serve para mostrar ao espectador a sociedade em que ele vive e a necessidade de um pensamento crítico que seja capaz de modificar essa realidade. A intenção é a de mostrar que a estrutura social de um povo é historicamente construída e passível de transformações realizadas pelo sujeito social. O teatro épico parece querer despertar o indivíduo de sua passividade e torná-lo efetivamente ativo.

Com o objetivo de promover esse distanciamento, Brecht empregou diferentes e inúmeros recursos como, por exemplo, o uso da ironia tão presente na fala das personagens em tom de crítica; e a presença da paródia que, ao provocar uma espécie de descompasso entre forma e conteúdo, de certa forma inadequado, cria o estranhamento que leva, por sua vez, ao questionamento. Além da paródia, outros elementos, inclusive cênicos, podem proporcionar esse efeito, como o uso de máscaras, figuras gigantescas, membros artificiais e deformidades

¹ Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a Língua Portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. (São Paulo: Perspectiva, 2011), p.106.

que desfamiliarizam o público e evitam a identificação com a cena dramática. Porém, a técnica mais discutida nessa obra teórica de Brecht é o distanciamento do ator relativamente ao personagem. Para Brecht, o ator não deve apenas representar determinado personagem, mas sim posicionar-se, também no palco, enquanto representador e crítico:

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. Numa arte com estas características, o cotidiano passa para além do hábito da evidência.²

Desta forma, o ator parece narrar o seu personagem dialogando com outros atores, mas também com o próprio público e esta é, na verdade, a grande evidência desse distanciamento, pois é o elemento que faz o espectador distanciar-se emocionalmente do enredo e poder posicionar-se criticamente em relação a ele. Segundo Brecht, esse distanciamento é o que permite o didatismo do teatro e proporciona ao público uma reflexão sobre a realidade em que se insere.

Em *Estudos sobre teatro*, Brecht compara o espectador do teatro dramático ao espectador do teatro épico, valorizando a postura reflexiva deste último em detrimento do envolvimento emocional com a ficção, preconizado pelo teatro dramático:

O espectador do *teatro dramático* diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do *teatro épico* diz – Isso é que eu nunca pensaria! – Não é assim que se deve fazer! – Que coisa extraordinária, quase inacreditável! – Isso tem que acabar. O sofrimento desse homem comove-me porque seria remediável. – Isso é que é arte. Nada ali é evidente! Rio de quem chora e choro com os que riem.³

² Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fíamã Pais Brandão. 2ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005), p.77.

³ *Idem* p.67.

Analisar aquilo a que assiste no palco, aprofundar uma reflexão crítica e aprender com teatro é o que diferencia o espectador do teatro épico. O fato de esse espectador compreender que o que acontece ali é arte e atuação, propriamente ditas, o faz compreender que a vida real e social, sobretudo, está ali representada para que ele consiga observá-la e, mais do que isso, modificá-la. A encenação épica se propõe, definitivamente, eliminar a passividade do espectador, mostrando-lhe que tem o direito – e mais, a obrigação – de intervir e estabelecer a mudança que achar necessária. Interessante ainda é a necessidade que esse teatro didático, pautado no distanciamento que ensina, tem de encarar o público de fato como uma coletividade, sem individualismo. Para Brecht, a individualidade desse espectador precisa deixar de existir para dar lugar a um público, um grupo com consciência de coletividade.

Aos poucos, esse público vai compreendendo que não existe uma verdade absoluta, imposta; mas que tudo o que resultar de decisões tomadas pela coletividade pode tornar-se verdade. Reafirma-se, então, a necessidade de promover o *distanciamento reflexivo no teatro*, visto que o emocional atinge cada pessoa da plateia, individualmente, apenas, criando espectadores passivos. Esse distanciamento é que torna o teatro épico algo aberto e descontínuo, passível de modificações, assim como a própria sociedade.

O ator, em sua representação, elimina a ideia de uma quarta parede no palco do teatro, além das três que envolvem a cena. Esse ator parece deixar claro saber que há pessoas assistindo àquilo que ele está fazendo e, além disso, interage com esse público, deixando clara a inexistência de uma quarta parede. É possível afirmar, segundo Brecht, que esse representador não se metamorfoseia completamente; entra e sai de seu personagem, pois se coloca no palco como porta-voz do autor, trazendo uma mensagem para o público espectador; por isso, abandona o tempo e o espaço fictícios da ação, evitando a mimese completa. Esse efeito anti-ilusionismo que Brecht aplica ao teatro, mantém o espectador consciente de que aquilo que se realiza em cena é nada mais que encenação.

O ator épico traz para o drama uma série de características da narrativa; essa, talvez, seja uma das principais características do novo teatro alemão, o que o torna épico propriamente dito. Enquanto porta-voz do autor, o

artista no palco acaba assumindo um papel de narrador que transmite uma mensagem, através de uma narração, claramente declarada, evidenciando que os pontos de vista sobre a personagem poderiam ser modificados caso suas condições histórico-sociais fossem diferentes também. Além desse, outros elementos narrativos são incorporados à ação, de diferentes formas, desde a redução dos elementos cênicos ao estritamente essencial até à projeção de textos e vídeos que auxiliam o distanciamento do espectador e o consequente despertar do seu senso crítico.

O dramaturgo alemão ainda compara o teatro épico ao drama burguês para afirmar que aquele tem um caráter histórico essencial; enquanto este se preocupa em criar temas e imagens atemporais que podem ser aplicadas a qualquer época, em qualquer situação, conferindo um caráter histórico aos acontecimentos apresentados, mostrando que aquela ação ou personagem são apenas possibilidades. Assim, o teatro épico de Brecht assume um caráter de experimentação sociológica, procurando realizar uma síntese em que a arte se incumba de desempenhar um papel histórico, engajado, radicalmente contra a ideologia ilusória do mundo burguês.

O teatro épico e outras artes

Muito se discute no meio acadêmico a questão da atualidade de Brecht e muitas conclusões apresentam-se. Que espaço tem, em pleno século XXI, a proposta de um teatro que é arte e ciência ao mesmo tempo, que diverte e ensina, que se propõe “desalienar” o ser humano, fazendo-o tomar consciência da sua existência social e do poder que isso lhe proporciona? Será que cabe dizer que Brecht continua sendo atual?

O professor Roberto Schwarz, em seu ensaio “Altos e baixos da atualidade de Brecht” afirma que não há espaço para a proposta de Brecht, na sociedade de hoje, sendo ele, portanto, desatualizado. O professor acredita, em primeiro lugar, nessa desatualização por conta de os grupos de teatro que tomam Brecht como modelo tentarem aplicar algo que foi feito para outro país, em outra época; a dissonância espaço-temporal, impede que essa proposta seja válida até hoje. Schwarz fala da revisão crítica necessária à obra de Brecht, visto que algumas

premissas estabelecidas na época não produzem mais efeito atualmente e cita como exemplo o uso de técnicas épicas, hoje gastas. Os recursos de quebra da ilusão cênica e política, da maneira como Brecht propunha, deixaram de ter eficiência, até porque, na época, acreditava-se que o mundo caminharia para o socialismo, o que, como é sabido de todos, não ocorreu. A falência desse socialismo histórico, segundo Schwarz, seria um dos motivos de o teatro épico ter perdido sua força, pois a sociedade de agora exalta a soberania da riqueza e se fortalece no capitalismo. Enfim, para esse crítico, Brecht, hoje, não tem atualidade nenhuma.

Entretanto, embora a argumentação de Roberto Schwarz seja pertinente e fundamentada, há ainda aqueles que acreditam na validade atual do teatro épico brechtiano. Um exemplo é Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, grupo que segue, nos dias de hoje, o modelo deixado por Bertolt Brecht. Sérgio de Carvalho, em comentário sobre o referido texto de Schwarz, opina que seria reducionismo demais condicionar a queda da proposta brechtiana à falência do socialismo histórico e considera que ainda há espaço, sim, para Brecht na atualidade:

Os véus ideológicos contemporâneos são muito fortes e elásticos, e mesmo que não sejam mais baseados nas crenças tradicionais (ou no idealismo clássico) continuam hábeis em eternizar as dinâmicas totalizantes do capitalismo em imagens de aparência eterna. Não acho demais dizer que existe em curso um novo processo de naturalização dos valores, não mais baseado nas relações produtivas tradicionais, mas na sua falência, não mais baseado em ideias decretadas, mas na ignorância histórica, e mais do que tudo, decorrente do totalitarismo das dinâmicas capitalistas no mundo atual. É um outro estágio do processo de naturalização, em que o conhecimento de que o dinheiro *não é* a alma das coisas do mundo pouco pode diante da sua violência material quando diz que *é*.⁴

⁴ Carvalho, Sérgio. *Questões sobre a atualidade de Brecht*. In *Introdução ao teatro dialético: Experimentos da Companhia do Latão* (São Paulo: Expressão Popular, 2009), p. 49.

Essas questões sobre o quanto Brecht ainda é atual, já bastante discutidas, continuam permeando uma série de estudos. Decerto que o teatro épico brechtiano não se enquadra da mesma maneira nessa sociedade do século XXI, mesmo porque ela é outra. Para fazer o teatro de Brecht hoje, algumas adaptações certamente devem ser pensadas, mas o que o renomado dramaturgo alemão propôs como teatro didático continua sendo *necessário*.

O intuito didático-crítico de Brecht se mantém atual para além do teatro, pois outras artes ainda fazem uso da técnica de distanciamento; dentre elas destaca-se o cinema. No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, escrito por Jacques Aumont e Michel Marie, também há uma definição de distanciamento, aplicado às produções cinematográficas:

A distância é vista como constitutiva da própria arte. [...] A obra aparece como estranha e alheia, ela é diferente do cotidiano e do habitual e, ao realizar esse caráter, o espectador recua um pouco; a obra opera por *ostraniénié* (atualização de uma estranheza), e é clara, no essencial, a tarefa da forma, de sua novidade e de sua visibilidade, produzir essa distância. [...] As teorias de Brecht estiveram, por volta de 1970, em voga, notadamente na França, na Itália e na Inglaterra; todavia sua transposição para o cinema pouco ultrapassou o estágio das intenções (existem poucos exemplos concretos de um cinema “que distancia”).⁵

A sétima arte possui grandes semelhanças com o teatro e algumas vezes – ainda que não com muita frequência como fica claro na definição do dicionário de cinema – se utiliza do efeito de distanciamento a fim de despertar no espectador uma consciência crítica, aproximando-se de Brecht, ainda que com um nível de engajamento diferente.

O cineasta Manoel de Oliveira, grande nome da sétima arte em Portugal, algumas vezes buscou trabalhar o efeito de distanciamento a fim de, assim como Brecht, despertar o seu espectador da alienação em que vive. O filme *O Meu caso*, produzido pelo cineasta em 1986, parece ser um dos maiores exemplos desse distanciamento em sua obra; primeiramente por ser baseado em uma peça de teatro que em

⁵ Aumont, Jacques. Marie, Michel, *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro (Campinas: Papirus, 2003), p.84.

si já trabalhava a questão do distanciamento de uma maneira bastante singular e, em segundo lugar, por ser um filme fundamentado na metalinguagem.

O Meu caso (*Mon cas* originalmente) tem como base a peça homônima escrita por José Régio em 1950 que aborda o tema da incomunicabilidade de uma forma bastante interessante, fazendo uso do recurso da metalinguagem para chamar a atenção do público. As próprias personagens são nomeadas como participantes de um espetáculo teatral: o Porteiro, a Actriz, o Autor e o Espectador, funções teatrais personificadas pela letra inicial maiúscula. O enredo consiste na impetuosa interrupção de um Desconhecido que, escapando da vigilância do porteiro de uma casa de espetáculos, invade o palco antes do início de uma comédia, afirmando ao público que precisa contar o seu caso. A personagem garante a todos que se trata de um caso excepcional, diferente de qualquer banalidade já conhecida do público, e que abordaria as profundezas desconhecidas da alma do ser humano. Ao final, a cortina se fecha sem que o tal Desconhecido consiga contar o seu caso, interrompido constantemente por histórias medíocres, segundo ele: o caso do Empregado, um pai de família que tem uma mulher paralítica e três filhos para sustentar; o da Atriz que se empenha em cumprir bem o papel que ela considera ser o primeiro decente de sua carreira; o do Autor que bajulou muitas pessoas para conseguir ver a tal comédia encenada no palco; e o de um Espectador que se irrita por ter ido ao teatro e precisar ouvir aquelas bobagens todas.

Manoel de Oliveira, na adaptação dessa obra dramática para o cinema, ousa ainda mais ao desenvolver o tema da incomunicabilidade. O realizador português divide o filme em quatro partes e em cada uma delas apresenta esse tema de forma inusitada. A primeira parte consiste na reprodução da peça de Régio em um palco de espetáculos. O elemento da metalinguagem já aparece logo no início quando uma câmera de filmagem é colocada em meio às poltronas para que fique claro ao espectador que aquilo é a filmagem de uma peça. Ao fim dessa interpretação a cortina do palco se fecha, como se o espetáculo estivesse acabado. É interessante ressaltar ainda que, nessa primeira fase do filme, Oliveira mantém fidedignidade ao texto de José Régio e isso é bastante significativo em se tratando de uma adaptação. No segundo momento

do filme, o cineasta reproduz a peça, em preto e branco ao som do monólogo “Fiasco II” de Samuel Becket, incluído no livro *Pour finir encore et autres foirades*⁶. O interessante nesse momento do filme é a intenção de reproduzir a técnica dos filmes mudos do início do século XX – e as cenas são mudas de fato, se não ouvíssemos a voz de Henri Serre declamando o *Fiasco*. O texto recitado acaba por refletir o que acontece visualmente nas cenas: a mudez e confusão das personagens que não conseguem se comunicar. As cenas mudas abusam da expressão facial dos atores, dos gestos, dos recuos e avanços no palco que marcam efetivamente a dinâmica dos filmes mudos e a impossibilidade de falar e ser ouvido na sociedade moderna. Essa imagem da incomunicabilidade se constitui a partir da dissonância entre o que o espectador ouve e o movimento labial da fala muda das personagens.

A terceira repetição de *Mon cas* consiste novamente na reprodução da peça de Régio, mas dessa vez a fala aparece totalmente desconectada da imagem e as duas não se correspondem, causando ao espectador a impressão de uma confusa Babel. Em determinado momento, o fictício funcionário da produção do filme sobe ao palco e monta uma mesa sobre a qual instala um projetor de imagens. Em uma tela ao fundo, são projetados vídeos que mostram a destruição humana e ambiental praticada pelo ser humano. Nesse momento as personagens, que até então encenavam a incomunicabilidade no palco, vão, aos poucos, parando de falar e observando o telão ao fundo. Ao final, todos acabam se tornando espectadores de si mesmos.

Por fim, a quarta parte do filme consiste na reprodução, já não da peça de Régio, mas do texto do *Livro de Jó*, um dos livros do Antigo Testamento. Jó, segundo os escritos bíblicos, teve a sua fé testada por Deus, quando Este pediu que o demônio lançasse sobre o fiel diversos males que ele suportou com resignação sem perder a sua fé em Deus. Essa finalização com a representação do texto bíblico evoca o problema do sofrimento dos inocentes na terra, questão que requer atenção e que estimula a reflexão do espectador.

⁶ Beckett, Samuel. *Pour finir encore et autres foirades*. Coleção Double Minuit (Paris: Minuit, 2005).

Lendo, vendo e revendo *Meu caso*, tanto o regiano quanto o oliveiriano, é possível perceber o caráter didático e crítico das obras. Já no texto de Régio o questionamento da incomunicabilidade, que parece ser o mal da sociedade moderna, já é bastante evidente; Oliveira, no entanto, leva esse tema à discussão de uma forma ainda mais surpreendente. A maneira como a peça de Régio é abordada no filme, a combinação com as outras referências literárias e a questão da metalinguagem é o que nos permite aproximar a obra de Oliveira à teoria de Bertolt Brecht, especialmente no que diz respeito ao distanciamento crítico.

A metalinguagem, que permeia todo o filme, é de absoluta importância nesse processo de distanciamento crítico, pois é através dela que se evidencia para o público que aquilo é ficção artística e não realidade. Essa metalinguagem acontece em dois níveis, técnica que parece afastar o espectador ainda mais da ilusão que se cria no palco e na tela. Em um nível menos profundo, por assim dizer, temos o espaço de uma casa de espetáculo, sendo possível abarcar com o olhar toda a sua extensão. Em meio às poltronas da plateia é possível ver uma câmera de cinema ser instalada e preparada para a filmagem. Essa cena é bastante significativa, pois já deixa claro para o espectador que aquilo ali não passa da gravação de um filme. Montada a câmera, o enquadramento a partir do visor da filmadora se fecha no palco onde se seguirá a ação esperada. É como se a lente da câmera conduzisse o olhar do espectador para o que deve ser visto naquele momento. A partir daí temos um novo nível de metalinguagem, que é o da peça encenada. O que se vê ali é uma nova montagem da peça de José Régio, mas não deixa de ser teatro dentro de teatro.

A encenação é sobre uma encenação e em nenhum momento o público é enganado a esse respeito. A cena inicial da peça é toda pautada na conversa do Desconhecido com o público, ou seja, a própria encenação, já em si, produz o efeito de distanciamento. A conversa com o público, ainda que não tenha propriamente um intuito didático, desperta os espectadores para o que está acontecendo no palco: o estranhamento se instaura já de início. Todo o contexto da peça encenada leva o seu espectador a refletir sobre a sociedade em que vive e sobre os grandes problemas gerados pela incomunicabilidade entre as pessoas, que são

egoístas e que, com o passar do tempo, vão perdendo a capacidade de pensar nos demais. O próprio Desconhecido diz ao público que os casos relatados ali naquele palco são ridículos – de fato, o são – e que ele próprio traz uma mensagem que modificará essa humanidade degradada. Entretanto, essa mensagem não é transmitida e o espectador, no final da peça, fica perturbado por perceber esse problema da sociedade e por não ter uma solução, sendo assim estimulado a pensar em possíveis soluções para o problema. Percebemos, então, o distanciamento brechtiano e o seu efeito na peça de José Régio.

No filme de Oliveira, a cada repetição da peça de Régio o público é levado a empenhar-se na compreensão da mensagem, repassada mais de uma vez e de maneiras diferentes. O efeito didático, proposto no teatro épico, não deixa de aparecer no filme de Oliveira, propondo a reflexão que deve estar no cerne de qualquer mudança social. O espectador do filme é lembrado, o tempo todo, de que aquilo a que está assistindo é um filme, desde o início da película até o seu final, quando o foco da última cena se fecha e ao abrir-se novamente, vê-se na tela o monitor da câmera de filmagem que o público vira ser instalada no início do filme. Essa estratégia metalinguística de Oliveira é de suma importância para manter o efeito de distanciamento ao longo da exibição do filme. Toda a vez em que uma das representações da peça se encerra no palco, o espectador vê um funcionário da equipe subir e colocar-se em frente a cortina, no proscênio para fechar a *claquette*, indicando que uma nova repetição se inicia, ou seja, esse funcionário quebra a ilusão do cinema, assim como a queda do pano que encerra os espetáculos teatrais quebra a ilusão que o teatro poderia estar proporcionando. Aí, vemos mais uma vez o distanciamento brechtiano em ação.

Pensando ainda nos diferentes níveis de metalinguagem presentes nessa obra oliveiriana, notamos que o metateatro que proporciona o distanciamento, ocorre claramente na cena em que a Actriz, na sua interpretação do caso que constitui a trama da “comediazinha”, é interrompida pelo Desconhecido e sai da personagem para ser a Actriz, personagem da peça de Régio. Esse momento é bastante significativo, pois a câmera cinematográfica fecha o enquadramento em *close up* no rosto da atriz e, embora haja outras atuações na cena, o foco não se altera. Enquanto ouvimos ao fundo a voz do desconhecido criticando a

banalidade do caso de fútil impasse amoroso, vemos a transformação da personagem da comediuzinha em Actriz (que, na realidade, não deixa de ser uma personagem também da peça de Régio). Oliveira se preocupou, nesse momento do filme, em deixar clara para o leitor essa transformação, essa quebra da ilusão, mantendo o *close up* o tempo todo, até que a mulher tenha um surto e comece a discutir com os dois homens em cena, saindo totalmente da personagem que interpretava. Nessa sequência, vemos a surpresa estampada no rosto da Actriz, que aos poucos vai se transformando em irritação profunda, até culminar numa explosão de raiva por estarem ali estragando a sua estreia como protagonista.

Outra característica do teatro épico no filme de Oliveira é a presença de fortes elementos da narrativa. Isso acontece, com destaque, duas vezes ao longo da película. A primeira delas é durante a terceira repetição da peça *Meu caso*, quando o cineasta faz uso do que o renomado cineasta Sergei Eisenstein chamaria de *montagem intelectual*. Enquanto todos os personagens encontram-se em uma discussão sem sentido, na qual absolutamente ninguém se compreende, ocorre a projeção de algumas cenas no fundo do palco; isso parece chamar a atenção das personagens e conduzir a atenção dos espectadores, também. A princípio, a justaposição das cenas, que se associam pela temática e compõem um sentido mais amplo, pode ser considerada como uma montagem métrica; porém, não podemos deixar de entendê-las como uma montagem intelectual também. A sequência mostra cenas de guerra, morte, destruição, chacinas, genocídios, desastres ambientais e uma série de outros fatos terríveis que mostram os crimes cometidos pelo homem contra si mesmo e contra a natureza. Nessa montagem intelectual vê-se a condição do mundo contemporâneo e o espectador é levado a compreender, intelectualmente, que esses desastres acontecem justamente porque o ser humano não consegue entender a si mesmo – de novo a questão da incomunicabilidade desenvolvida ao longo do filme todo.

A segunda vez em que a narrativa se destaca no filme de Oliveira é na parte final, quando o cenário do palco se altera e as personagens passam a contar a história de Jó. Nesse momento, temos a presença narrativa que leva o leitor a conhecer a história de Jó, suas provações e suas

recompensas. No final dessa parábola, Oliveira faz uso de um artifício bastante interessante, que também provoca o estranhamento do público. Durante a cena final, quando todos os habitantes da cidade festejam a recuperação de Jó e as bênçãos que Deus lhe concedeu, há uma espécie de desfile em que se vê uma réplica da Mona Lisa de Leonardo Da Vinci. A intenção do cineasta parece ser a de mostrar que a solução do problema da incomunicabilidade entre os homens pode estar na arte e nas diferentes formas de representação dessa sociedade que necessita de mudanças: comunicação é a palavra de ordem tanto do teatro, quanto do cinema. A finalização do filme consiste no foco da câmera enquadrando a imagem da pintura, e lentamente se abrindo, mostrando a Mona Lisa em um monitor de vídeo que é parte do equipamento de filmagem. Assim, da mesma forma que se iniciou, o filme se encerra com a metalinguagem do cinema, lembrando ao público que aquilo não é real, mas merece atenção e reflexão crítica.

Considerações finais

Ainda que não seja possível afirmar que a proposta de Bertolt Brecht seja ainda válida com toda a sua vitabilidade na sociedade de hoje, não há como negar que existe um resquício da sua proposta que se alastrou para além do teatro. *Mon cas*, de Manoel de Oliveira, é um bom exemplo disso, como vimos, por fazer uso do chamado efeito de distanciamento brechtiano. Oliveira – ao reproduzir a peça de Régio de tantas formas diferentes, buscando transmitir sempre a mesma mensagem – parece desconstruir a diegese, que é tão imprescindível na arte do cinema, para criar estranhamento e, conseqüentemente, distanciamento.

O objetivo do teatro de Brecht é prioritariamente a formação de um espectador crítico, que tenha no teatro um meio de auxílio na tomada de decisões que se refletirão politicamente na sua vida prática. É isso que o torna atual e – por que não dizer? – eterno. Oliveira, ainda que não com o mesmo engajamento político, se aproxima de Brecht nesse sentido, levando o seu espectador à reflexão sobre uma sociedade que ele viu, ao longo de seus 105 anos de idade, se modificar diversas vezes.