

Brecht – crítica – crise – transe – Glauber¹

por Maria Alzuguir Gutierrez*

Resumo: Este trabalho procura estabelecer um diálogo entre Glauber Rocha e Bertolt Brecht, num vai e vem entre as ideias de ambos sobre o cinema que termina com uma reflexão sobre aquilo que mais os aproxima –a ambição de tornar-se popular– e sobre o que os afasta –a relação com o inconsciente–.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Bertolt Brecht, cinema brasileiro moderno, teatro épico, popular, inconsciente

Abstract: This paper seeks to establish a conversation between Glauber Rocha and Bertold Brecht, switching back and forth among their ideas on cinema, concluding with considerations on what brings the two closer –the ambition of becoming people’s artists– and what sets them apart from each other –their relationship with the subconscious–.

Key words: Glauber Rocha, Bertolt Brecht, modern Brazilian cinema, epic theatre, people’s art, subconscious

Fecha de recepción: 26/06/2014

Fecha de aceptación: 13/10/2014

¹ Este trabalho é fruto de pesquisa realizada com o apoio da FAPESP.

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um “esteta do absurdo” ou um “nacionalista romântico” é a cultura revolucionária. Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?

Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre dois temas justapostos.

- O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva.

- O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo. [...]

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão duas formas concretas de uma cultura revolucionária:

a didática / épica

a épica / didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário.

A didática será científica.

A épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético. [...]

A didática sem a épica gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais.

É inofensiva.

A épica sem didática gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica.

É totalitária (Rocha, 2004c: 99-100).

Do que chegou de Brecht às línguas latinas, o texto em que mais se expressam suas opiniões sobre o cinema é “O processo dos três vinténs”. José Antônio Pasta Jr. toma este texto como um dos mais importantes de Brecht, nele analisando a atitude brechtiana do escândalo (Pasta, 1986). O texto trata da reflexão que Brecht escreve a partir do processo que levantou contra a produtora que comprara os direitos autorais da *Ópera dos três vinténs* para adaptação cinematográfica, a ser dirigida por Pabst. Para encurtar a história, podemos resumi-la assim: a fim de defender-se de uma previsível neutralização da obra, Brecht havia incluído uma cláusula no contrato que lhe dava a palavra final sobre o roteiro. A cláusula não foi respeitada e Brecht vai a tribunal defendendo seus direitos autorais. A operação contraditória, visto que ele próprio era contra a propriedade intelectual, tinha por fim configurar-se num “experimento sociológico”, envolvendo a justiça e a imprensa, a partir do qual

Brecht pôde provar uma série de coisas. A contradição entre a ideologia burguesa e a prática produtiva: a lei teoricamente defende um direito até o ponto em que na prática ele atrapalha a produção; neste caso, o idealismo da propriedade intelectual cede lugar às necessidades mercadológicas. Esta contradição é que Brecht colocou em evidência com seu processo, demonstrando também o caráter de mercadoria da arte, que se impõe aos conceitos retrógrados daqueles que ainda defendiam e separavam a arte da técnica. Pasta observa o parentesco deste texto com aqueles fundamentais de Benjamin, “O autor como produtor” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” –só que com a objetividade e o humor ácido característicos de Brecht–. Daí se depreende um dos papéis fundamentais do cinema para Brecht, o de estabelecer a arte como mercadoria, fato progressista se considerado como etapa do progresso, e não como fim, pois significa a “proletarização do produtor; o intelectual, igual ao operário, não tem para colocar no processo de produção mais do que sua força desnuda”. Além de colocar o intelectual do mesmo lado do proletariado, o processo é irreversível e a ele não se pode escapar; pois a liberdade do artista de “renunciar aos novos meios de trabalho significa uma liberdade fora dos meios de produção” (Brecht, 1973a: 111).²

Mas sobretudo a marcada oposição, característica do sistema de produção capitalista, entre trabalho e descanso divide todas as atividades espirituais entre aquelas que servem ao trabalho e aquelas que servem ao descanso e faz das últimas um meio para recobrar a força física. O descanso não há de conter nada que o trabalho contenha. O descanso está destinado à não produção em interesse da produção. Não se pode estabelecer, naturalmente, um estilo de vida uniforme. O erro não está em que a arte seja arrastada ao círculo da produção, mas em que isto ocorra de forma imperfeita e que a arte pretenda criar uma ilha

² Aqui e em todas as outras citações deste e de outros textos de Brecht tomados de compilação publicada em espanhol, a tradução ao português é minha. Reproduzo a versão de onde foi extraída a citação, tradução de Brecht ao espanhol realizada por J. Fontcuberta: “renunciar a los nuevos medios de trabajo significa asignarle una libertad fuera de los medios de producción”.

da “não produção”. Aquele que compra sua entrada, se converte ante a tela em um folgazão e um explorador. Posto que lhe metem butim dentro, é, por assim dizer, vítima da insploração (*Einbeutung*) (Brecht, 1973: 119).³

Em 1961, é pouco provável que Glauber já houvesse tido acesso a este texto fundamental de Brecht, uma vez que as traduções em espanhol e francês saíram depois, e a coletânea *O teatro dialético*, traduzida por seu amigo Luiz Carlos Maciel, foi publicada em 1967, e não inclui este texto. No entanto, Glauber faz referência ao processo de Brecht contra a produtora que realizou a versão cinematográfica da *Ópera dos três vinténs*, em seu texto intitulado “O processo cinema”.⁴ Neste e noutros textos, Glauber coloca o problema do autor cinematográfico, transformado em vedete pelo “Cinema de Arte”.

Mas que diabo é Cinema de Arte? O termo, usado pejorativamente para quantos detestam o cinema, foi uma má alternativa dos que, produzindo e amando o cinema como arte e não como batatas, resolveram se reunir para se defender. Mas alguém diz, por acaso, “poesia de arte”? Ou “pintura de arte”? Ou “música de arte”? O cinema, arte do século XX, não poderia ser considerado “arte”, pois “arte”, na cabeça dos conservadores, é “teatro”, e cinema é “diversão”. Sutilezas que provocam grandes efeitos no interior do negócio (Rocha, 2004e: 135).

Em nome de uma possibilidade de expressão, o artista submete-se a ter sua obra mutilada segundo as necessidades de distribuição. A consciência do

³ A tradução do termo *Einbeutung* ao português por “insploração” foi tomada de Pasta (1986). Trata-se de uma espécie de exploração para dentro. Reproduzo a versão em espanhol: “Pero sobre todo la marcada oposición, característica del sistema de producción capitalista, entre trabajo y descanso divide todas las actividades espirituales en aquellas que sirven al trabajo y aquellas que sirven al descanso y hace de las últimas un medio para recobrar la fuerza física. El descanso no ha de contener nada que el trabajo contenga. El descanso está destinado a la no producción en interés de la producción. No se puede establecer, naturalmente, un estilo de vida uniforme. El error no está en que el arte sea arrastrado al círculo de la producción, sino en que esto ocurra de forma imperfecta y el arte pretenda crear una isla de ‘la no producción’. El que compra su entrada, se convierte ante la pantalla en un holgazán y explorador. Puesto que le meten botín dentro, es, por decirlo así, víctima de la ‘implotación’ (*Einbeutung*)”.

⁴ Como foi Glauber quem preparou os textos de *Revolução do cinema novo* e de *O século do cinema* para publicação, no final dos anos 1970, não se sabe até que ponto ele manteve os originais ou os modificou, sendo possível que tenha colocado títulos retrospectivamente.

aparato, do autor como produtor, leva à necessidade de luta a partir de sua própria categoria; Glauber propõe a criação de uma “internacional cinematográfica” de produção e distribuição. No texto de Brecht, há um minucioso e divertido quadro em que é mostrada a fragmentação da obra para sua apresentação como mercadoria, e também se refere à questão da autoria, que deveria ser colocada em xeque no cinema, arte coletiva. Mais tarde, Glauber propõe também que “o próprio conceito de autor cinematográfico seja revolucionado”:

O cineasta não pode ser considerado o artista isolado como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física ou intelectualmente preparado para a luta (Rocha, 2004d: 103).

Brecht sugere que o diretor cinematográfico não deve empenhar-se na dissimulação das imperfeições do aparato, com o objetivo de realizar uma reprodução o mais fiel possível da realidade: ele “está tão próximo do trabalho, que não tem a mais remota ideia de que precisamente os defeitos de seu aparato poderiam ser vantagens, pois isto pressuporia uma mudança de função do cinema” (Brecht, 1973a: 125).⁵ O que nos traz de volta a Glauber e às ideias expostas em 1965 no famoso manifesto “Eztetyka da fome”: “assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (Rocha, 2004b: 66). As contingências de produção seriam usadas de maneira expressiva, e o que foi chamado de “miserabilismo” do cinema novo opõe-se desta maneira à “tendência do digestivo” (o termo usado por Glauber parece inclusive mais oportuno do que a tradução da expressão de Brecht por “culinário”).

⁵ Reproduzo a versão em espanhol: “Está tan cerca del trabajo, que no tiene la más remota idea de que precisamente los defectos de su aparato podrían ser ventajas, pues esto presupondría un cambio de función del cine”.

A arte como um todo se modifica ao tornar-se mercadoria. Além disso, o cinema pôs em foco a ação externa e a montagem, o que teve desdobramentos em outras artes, incluindo o teatro épico. Para Brecht, existe o problema da perspectiva única da câmara, mas, por concentrar-se na ação externa, o cinema pode se ajustar ao dramático não-aristotélico.

Na realidade o cinema necessita de ação externa e nada de psicologia introspectiva. E nesta tendência atua o capitalismo quando extrai, organiza e automatiza determinadas necessidades em grande escala, revolucionando simplesmente. Destrói grandes extensões de ideologia quando, concentrando-se somente na ação “externa”, diluindo tudo em processos, dando aos heróis o papel de meio, erigindo os homens em medida de todas as coisas, destrói a psicologia introspectiva da novela burguesa. O ver a partir de fora corresponde ao cinema e lhe dá tom. Para o cinema se podem aceitar sem mais as leis da arte não aristotélica (dramático não fundado na empatia e na mimesis) (Brecht, 1973a: 121).⁶

Brecht considera possível a aplicação de sua teoria teatral ao cinema. Nota-se também a importância que teve o surgimento do cinema para o teatro épico: “No fundo, ambos [Brecht e Piscator] só registravam para o teatro o que se passava no cinema” (Brecht, 1999: 102).⁷ Isto não somente por causa da técnica da montagem mas também porque “quando o homem aparece como objeto, as relações causais se tornam decisivas” (Brecht, 1973: 122).

⁶ Reproduzo a versão em espanhol: “En realidad el cine necesita acción externa y nada de psicología introspectiva. Y en esta tendencia actúa el capitalismo cuando saca, organiza y automatiza determinadas necesidades en gran escala, revolucionando a secas. Destruye grandes extensiones de ideología cuando, concentrándose sólo en la acción ‘externa’, diluyéndolo todo en procesos, dando a los héroes el papel de *medium*, erigiendo a los hombres en medida de todas las cosas, destruye la psicología introspectiva de la novela burguesa. El ver-desde-fuera corresponde al cine y le da tono. Para el cine se pueden aceptar sin más las leyes del arte dramático no aristotélico (dramático no fundado en la compenetración, la mimesis)”.

⁷ No genial *A compra do latão* –“que Brecht nunca concluiu e organizou” (Varela, 1999: 8) –, em que escreve teoria sob a forma de dramaturgia, se encena um diálogo entre Piscator e Brecht, que figura na peça como o “homem de Augsburg”.

Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo? (Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?, Slatan Dudow e Bertolt Brecht, 1931-1932) foi a única produção levada a termo por Brecht no cinema (ele escreveu outros projetos, que não foram publicados no Brasil). Ilma Santana analisa este filme e destaca algumas de suas características formais, que o diferenciavam da maior parte das produções do partido comunista. O filme é composto por quatro partes autônomas; nele, a narrativa “serve apenas como um procedimento para produzir vários *gestus*” (Santana, 1993: 117). Na primeira parte há o suicídio do desempregado, mas o filme evita “a compaixão ou identificação com o suicida”, e, pelo “afastamento do contexto psicológico, ressalta a dimensão social do gesto” (Santana, 1993: 98). Também caracteriza o filme a separação dos elementos, com o “uso ‘consciente’ da música como contraponto da imagem” (Santana, 1993: 89). Existe ainda em *Kuhle Wampe* a dialética entre “velocidade e tempo dilatado de relativa imobilidade” (Santana, 1993: 104). Todas estas, características que reencontramos no cinema moderno e na obra de Glauber Rocha.

Já em outras produções da época, como *A viagem de mãe Krause para a felicidade (Mutter Krausens Fahrt ins Glück, Phil Jutzi, 1929)*, Ilma Santana vê pouca diferença entre os filmes dos “partidos de esquerda e a chamada produção burguesa” (1993: 26), porque “partilhavam dos mesmos temas e, quase sempre, de estratégias estéticas muito semelhantes” (1993: 34), encerrando-se na denúncia e na “dramaturgia da miséria” (1993: 69). Abordando o problema no “contexto privado e em termos emocionais” (Santana, 1993: 32), estes filmes tentavam conciliar naturalismo e montagem, documentário e ficção, “‘realismo’ aliado a apelos melodramáticos”, com o objetivo de ser “autêntico como na vida real” mas também “excitante como no cinema” (Santana, 1993: 30).

Como homens de teatro ou cinema, Brecht e Glauber necessitavam a criação de um público novo: no caso de Brecht, a nova classe deveria frequentar o teatro, transformando-se a si mesma, ao teatro e ao mundo; no caso de Glauber, era preciso formar o público do cinema brasileiro. Se Brecht se contrapôs ao teatro “culinário”, ao naturalismo e à ópera, Glauber tinha um adversário muito mais poderoso. Brecht criticava a unificação da sala na identificação com o herói, enquanto o cinema dominante interpela de maneira homogeneizadora milhares de espectadores ao redor de todo o mundo.

Os problemas mencionados por Ilma Santana em *Mutter Krause*, a necessidade de adequar a arte política ao gosto do público e a premissa de, para isto, recorrer à identificação nos trazem de volta às discussões que se reproduziram no Brasil. No texto “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”, Roberto Schwarz retoma a crítica que fazia ao Arena em “Cultura e política”, o problema de colocar um herói popular nacionalista em meio a antagonistas representados em chave épica. Schwarz reconhece na conjuntura brasileira a necessidade da combinação, pois “a dimensão nacionalista do desenvolvimentismo requeria uma boa dose daquela identificação mistificadora que o distanciamento brechtiano, fruto em parte da crítica de esquerda às chacinas patrióticas da Primeira Guerra Mundial, desmanchava” (Schwarz, 1999: 121). Com o golpe de 1964, a ida estético-política ao povo, que antes havia sido “um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda”, “refluía para a *condição de experimento glorioso e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutro plano, se transformava em matéria de êxito no mercado cultural*” (Schwarz, 1999: 124).

Como não podia deixar de ser, o triunfo em cena daquela mesma esquerda que, na rua, fora batida quase sem luta, iria trazer e elaborar as marcas do que sucedera, levando a rumos imprevistos, entre muitas outras coisas, a própria experimentação brechtiana. Por exemplo, a utilização dos procedimentos narrativos, concebida originalmente para propiciar a distância crítica, nalguns

momentos via-se transformada por Boal e Glauber no seu contrário, em *veículo de emoções nacionais, “de epopeia”, para fazer contrapeso à derrota política* (Schwarz, 1999: 124).

De fato, havia em Glauber a busca do épico no “sentido homérico, não brechtiniano”, como afirmou no artigo “É preciso voltar a Eisenstein” (Rocha, 2006) a respeito de *Der leone have sept cabezas* (Glauber Rocha, 1970); e como se pode depreender de seus escritos sobre *western*, admirado por ser o gênero que mais se aproximava da epopeia. Para Glauber, tratava-se de contribuir à formação da identidade nacional, à criação de um imaginário para o país, de “construir no Brasil um patrimônio cultural” (Rocha, 2004a: 52).

Glauber Rocha quer construir uma superioridade épica para o brasileiro, na criação de personagens “históricos”, que para ele sucederiam os personagens patológicos do cinema estrangeiro. Para Glauber o homem brasileiro existe enquanto uma consciência em transformação, em formulação (Gerber, 1982: 146).

Jameson alerta para a superposição das palavras “épico” e “narrativo” em alemão. Este problema de tradução pode ter dado margem a diferentes interpretações na difusão do pensamento de Brecht por todo o mundo.

Pois é sempre preciso lembrar ao leitor de língua inglesa, e talvez também da alemã [e portuguesa], que o termo crucial –épico– de forma alguma envolve as associações elevadas e clássicas da tradição homérica, mas antes algo como monotonia e cotidiano enquanto narrativa ou ato de contar histórias (Jameson, 1999: 69-70).

Em Brecht, a apropriação da ideia de épico se faz no uso de recursos narrativos que tornam distanciada a arte dramática, no caráter conhecido e exemplar da fábula. Já em Glauber, há um sentido mais primordial do épico, enquanto mito fundador, epopeia ou épica.

Isto se deve à posição do país de cada um no sistema capitalista e da conjuntura histórica vivida por cada artista em seu próprio país. Para Glauber, tratava-se de criar o homem brasileiro, por isso o povo é o elemento ausente-presente (Gardies, 1991), o ponto de fuga de sua obra. Para Brecht, tratava-se de destruir um conceito unificador de povo, como aquele propugnado pelo nazismo, para recolocar um conceito classista.

Nisto também reside a diferença de ambos com relação à racionalidade. Pois Brecht precisava combater o “fascismo com sua ênfase grotesca das emoções”, que levou à “queda ameaçadora do racionalismo mesmo nas concepções estéticas de escritores da esquerda” (Brecht, 1967: 176), ao passo que, para Glauber, a descolonização cultural passava pela liberação das amarras da repressiva razão ocidental. Enquanto Brecht prega o teatro para os filhos da era científica, era da produtividade e da crítica, Glauber parte para a estética do sonho:

Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominante. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominante de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender (Rocha, 2004h: 250-251).

Em consequência disto, há um abismo entre Glauber e Brecht no que se refere ao inconsciente. Enquanto Glauber pretende tocar o inconsciente coletivo através dos mitos e considera a arte expressão do inconsciente, Brecht nega o

recurso ao inconsciente como forma de criação artística, numa perspectiva contrária às vanguardas, tais como o expressionismo e o surrealismo.

No contexto de um país colonizado, também a religiosidade tem outro significado. Se por um lado é vista como alienação e mistificação, por outro, como no caso das religiões de origem africana, também pode constituir importante fator de resistência cultural. Entre a avaliação do que há de conformismo e do que há de resistência na religião, Glauber sempre manteve uma relação dialética de crítica da alienação religiosa e de exaltação de uma religiosidade popular viva, sincrética. O papel que teve na América Latina a Teologia da Libertação está aí para confirmar que aqui os revolucionários teriam que tratar de outro modo a religião; diferente de Brecht, que denunciava com genialidade a ligação entre capital e religião em *A santa Joana dos Matadouros*.

Jameson chama a atenção para dois termos de Brecht, “ciência” e “produtividade”, afirmando que a palavra *Wissenschaft* em alemão tem um sentido mais amplo de conhecimento do que conferimos em geral à palavra ciência. Quanto à produtividade, para Jameson, “é o sentido mais profundo de progresso em Brecht” e “tem a ver com a atividade enquanto tal” (Jameson, 1999: 238).

No chamado terceiro mundo, afirma Jameson, “os aspectos camponeses do teatro brechtiano [...] asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros ‘não-ocidentais’” (1999: 39). A vocação didática da arte nas civilizações pré-capitalistas, recuperada por Brecht, teria sido outro elemento de interesse para os povos “subdesenvolvidos”, que deram ressonância a este lado dos trabalhos do teatrólogo. A vida camponesa, uma das temporalidades que coexistem na obra de Brecht, é o tempo da opressão por excelência “na grande luta de classes da história humana como um todo, definida agora não pelos modos

específicos de produção, mas antes como uma *relação imemorial entre exploradores e explorados*” (Jameson, 1999: 188).⁸

Enquanto a experiência dos explorados e oprimidos é representada pela vida agrária, os exploradores são representados pelo modo capitalista de produção. Esta mistura de temporalidades e categorias sócio-econômicas, Jameson atribui a um “maoísmo secreto” de Brecht, que teria encontrado na revolução camponesa de Mao uma “volta à autenticidade revolucionária pós-stalinista”, a promessa de “redenção do espírito socialista” (1999: 190). A revolta dinástica, vista por Marx como “o único evento desta não-história da história camponesa e asiática”, que encontra seu fim na restauração da dinastia reinante, é o “*momento de Esperança* na imemorialidade da vida camponesa: ‘Ó vicissitudes do tempo, vós sois a esperança derradeira do povo!’” (Jameson, 1999: 190).⁹

Este é o momento da liberdade, o momento redentor em uma das temporalidades de Brecht: o momento de mudança provisória em que Azdak pode aparecer, não importa se por pouco tempo, antes de desaparecer novamente entre as brumas do tempo e da imemorialidade do trabalho agrário e da opressão. É o *Kairós* da história camponesa de Brecht [...] (Jameson, 1999: 191).

O *Kairós* a que se refere Jameson na obra de Brecht pode ser encontrado no cinema de Glauber como o momento do transe, aqueles “instantes de ruptura onde a sociedade vive o drama da mudança ou conservação, um ‘momento de verdade’ depois do qual nada pode voltar a ser plenamente o que era” (Xavier, 2001: 120).

O interesse de Brecht pela vida camponesa e pelo modo asiático de produção corresponde a uma de suas várias estratégias no sentido de fazer-se popular.¹⁰

⁸ Grifos meus.

⁹ A frase citada por Jameson foi extraída da peça *O círculo de giz caucasiano*.

¹⁰ Como afirmou Brecht, há o que é popular e o que se torna popular (1973b). Brecht refletiu sobre o problema do escritor no exílio, de escrever para um público do qual estava afastado,

Brecht o buscou através da incorporação de elementos das formas mais antigas e mais atuais de representação e diversão populares: do teatro chinês à *commedia dell'arte*, passando pela indústria cultural, a ópera, o esporte, o teatro medieval, o cabaré, até o retorno ao alemão de Lutero e, na música, a retomada de composições vocais do século XVII e de elementos do sistema tonal eclesiástico, ligados à consciência coletiva pré-individual (Chiarini, 1967; Betz, 1987). Com relação a Glauber, poderíamos incluir o carnaval, o candomblé, o cordel, e assim por diante. Enfim, ele vai ao encontro de Brecht na busca das formas mais arraigadas da cultura popular:

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isto sempre me interessei também por estas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças –claro, indiretas– que existiam entre este tipo de estruturas teatrais e musicais populares e o trabalho de Brecht.

Brecht, de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política. A descoberta correspondia à tomada de consciência disto que existia já na minha formação (Rocha, 2004f: 156).

Na obra de Glauber –como, aliás, na arte brasileira em geral, afirma Iná Camargo Costa (1996)–, Brecht convive com outros métodos; não somente com Stanislavski e Artaud, mas com uma série de outras referências como

mas concluiu que o problema era anterior ao nazismo e ao exílio, afinal, “a estética dominante, o preço dos livros e a polícia puseram sempre uma distância considerável entre escritor e povo” (Brecht, 1973b: 235). Por outro lado, afirmou Brecht, o contexto de exacerbação da luta de classes aproximou o escritor do povo, ao instalar-se uma guerra aberta no público, tornando mais fácil tomar partido, e mais imperioso escrever de forma popular e dizer a verdade contra as mentiras das classes dominantes. Assim era preciso, mais do que nunca, falar a linguagem do povo, coincidindo assim de forma natural as palavras “popular” e “realismo”. A partir desta importante ideia de Brecht –o *tornar-se popular*–, o prof. Robert Stam, em recente curso na Universidade de São Paulo, propôs o conceito de “devir popular”. Neste curso –*Noções estéticas de um cinema radical*–, baseado em livro em fase de finalização, Stam refletiu ainda sobre certo “hiper-brechtianismo” que se teria desenvolvido nos anos 1970, referindo-se a uma espécie de ortodoxia brechtiana –o professor citou a revista *Cinétique* como exemplo–, que propôs uma interpretação demasiado austera de Brecht. Na América Latina, os cineastas parecem tê-lo compreendido melhor, já que não descuidaram da necessidade de *fazer-se popular*. Trata-se de uma hipótese. Uma comparação entre a incorporação da estética de Brecht por cineastas europeus e latino-americanos seria interesse, mas extrapola os limites do presente trabalho.

Buñuel e o ataque aos tabus da burguesia e do catolicismo, Rossellini com o que Glauber chamou de realismo místico, Pasolini com a problemática do Cristo e do Édipo, Eisenstein e a montagem nuclear, o *western* como epopeia do século XX, e assim por diante. Glauber lhes rende homenagem em diversos textos, mas recusa uma sistematização de todas essas referências:

Eu me pergunto sempre, a propósito de Eisenstein, por exemplo –e atualmente vocês falam muito sobre Eisenstein– e ocorre a mesma coisa em relação ao teatro de Brecht, eu gostaria de saber se todos os autores podem utilizar as suas teorias. Temo que no Brasil uma sistematização venha destruir o impulso criador, sobretudo se a criação é inicialmente caótica e espontânea (Rocha, 2004g: 201).

A arte de Glauber orbita entre dois pólos, mito e história, entre o impulso de totalização e a fragmentação. O uso dos mitos tem a ver com a necessidade de criar o homem novo, de colaborar na sua integração cósmica, de levar a cabo uma revolução antropológica, de atingir o homem pelas bases, pelas estruturas do pensamento, é uma tentativa de comunicação com o inconsciente coletivo. Além da luta contra o capitalismo, a sociedade de classes, por um viés psicanalítico o cineasta desmascara a moralidade patriarcal ao interpretar, pelo vértice do complexo de Édipo, fenômenos históricos como o populismo, o messianismo ou o imperialismo. Através dos parricídios e incestos que tomam a cena nos últimos filmes, Glauber representa a desagregação da família burguesa, a crise moral do patriarcado.

Neste estágio, a épica didática necessita do instrumental científico psicanalítico a fim de fazer de cada homem um criador que, de posse consciente e informada de todos seus instrumentos mentais, possa fazer a revolução das massas criadoras (Rocha, 2004c: 100).

Existe em Glauber uma oposição, para além do capitalismo, ao patriarcado enquanto fundamento de uma sociedade opressiva. O cineasta aponta os

problemas em termos de civilizações, não enquanto sistemas econômicos dentro de uma mesma civilização ocidental. Desta maneira, radicaliza a recomendação de Brecht de mostrar os períodos como efêmeros, pois coloca em xeque a própria civilização ocidental –a questão aparece em vários filmes, mas está expressa de forma clara no “sermão do planalto” de *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980)–.

O recurso às estruturas míticas, correspondentes ao eterno, o afasta de certa maneira de Brecht. A respeito do teatro de Arena, Rosenfeld colocava o problema do mito, que, “face à consciência atual”, “por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente” (1996: 35), considerando paternalista e mistificadora a ideia de oferecer o mito às massas. Rosenfeld argumenta, calcado em Hegel, os motivos da incompatibilidade entre o mito e o teatro épico: a imaginação mítica é irracional, seu substrato são as emoções, a visão mítica é anticientífica, o mito é dramático, maniqueísta, “no seu bojo há sempre implicações metafísicas e religiosas, já que nele se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo, das suas origens e da sua essência, assim como das forças fundamentais que nele atuam” (Rosenfeld, 1996: 36).

O mito é um modo de organizar as emoções mais veementes, é projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas. O herói mítico é a personificação de desejos coletivos. Em tempo de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual das esperanças em forma de personificação (Rosenfeld, 1996: 35-36).

O mito tende, assim, ao messianismo, e seria por tudo isto incompatível com uma arte subversiva e com objetivos didáticos. Acrescentamos a esta argumentação o pensamento de Jameson:

Uma vez que o *gestus* esteja identificado como histórico, estamos evidentemente liberados, não só de uma natureza humana eterna, mas também

de arquétipos (ou pelo menos dos arquétipos do passado: talvez arquétipos utópicos, ainda-não-existentes, provenientes do futuro tenham mais cabimento) (Jameson, 1999: 143).

Glauber trabalha no plano arquetípico, mas em sua obra o mito convive sempre com as estratégias de distanciamento, com a historicização, o “*gestus* social” e o princípio didático. O recurso ao sonho corresponde a uma busca pela construção da identidade nacional, latino-americana ou “tricontinental”, nunca por uma identificação individual do espectador com uma personagem, nem pela unificação da plateia num todo universal. Apesar de não admitir uma sistematização, Glauber não se apropria de Brecht como de uma técnica da qual faz uso arbitrariamente. Ao contrário, na evolução de sua obra podemos ver que a leitura de Brecht foi não somente fértil como norteadora; o espírito crítico e didático marca sua obra até o fim. Glauber recorre à mitificação e não à mistificação, ao sonho e não à ilusão.

Voltando ao texto “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”, Schwarz coloca em questão a atualidade do teatrólogo num momento em que “a *prova de seriedade é dada pela obediência às considerações econômicas*, aquelas mesmas cujo teor antissocial o marxismo noutra época denunciava como um indecente segredo de classe”; “o determinismo econômico funciona como ideologia explícita das classes dominantes”; e “ninguém mais perde tempo com essas penosas coreografias que Brecht se especializou em desmascarar em suas peças” (Schwarz, 1999: 144-145).

O vínculo entre o experimentalismo acintoso e a luta pela transformação política da sociedade conferia à literatura de Brecht um tipo peculiar de pertinência, para não dizer autoridade. Pelas mesmas razões, ela ficaria mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligiu a suas expectativas (Schwarz, 1999: 125).

Jameson se coloca o mesmo problema:

Será que ainda acreditamos que nossas instituições e suas consequências em nossa subjetividade e nosso comportamento são de alguma forma intemporais e eternas? Barthes achava que sim e sua demonstração paciente e decisiva da naturalidade profundamente sentida de nosso mundo social (em *Mythologies*) dá validade ao efeito de estranhamento como uma arma política (Jameson, 1999: 67).

Ora, Brecht não fica vulnerável porque foi “um crítico, e não um propagandista” (Ishaghpour, 1982). Se Hollywood perdeu a ingenuidade, abandonando a linearidade e incluindo a metalinguagem, não deixou de recorrer à identificação e ao “ilusionismo ideotecnológico” (palavras de Glauber). Além do mais, “das derrotas que se tenham que comprovar, não se pode tirar a conclusão de que já não se devam travar mais batalhas” (Brecht, 1973: 222).

O caráter coletivo de que se reveste a obra de Brecht, não só pelo trabalho em grupo do teatro, mas pelo recurso a textos antigos e de outras culturas, “dialogismo” que “incorpora e dialoga em todos os níveis com as formações coletivas e alheias histórias, indo da fala das ruas à tradição clássica, da narrativa cavalheiresca à pastoril e popular” (Pasta, 1986: 21),¹¹ é ressaltado não somente por Jameson como também por Pasta. Este afirma que Brecht, através de tal trabalho de coletivização, projeta a obra no tempo, garante sua duração.

Poderíamos afirmar o mesmo a respeito de Glauber. Além de seu “dialogismo”, o cineasta organizou sua obra antes de morrer, tentou estabelecer parâmetros de leitura através de seus textos, escrita apaixonada de cinema; se fez inventor e historiador do cinema novo, imprimiu o movimento na memória da cultura brasileira. Porque tanto Glauber como Brecht sabiam que os tempos ruins poderiam durar.

¹¹ O conceito de “dialogismo” foi tomado, por Pasta, de Bakhtin.

É a vez da retirada!
 Se perdeu tempo, perca um pouco mais!
 Suas forças minguaram, tem de esforçar-se em dobro.
 Nevadas e tormentas
 Não poupam quem se entrega ao desespero:
 Muitos tropeços vence quem não perde
 A vitória de vista! Mas é duro,
 Na retirada, tornar a enfrentar
 Perigos já passados: é difícil
 Com dobrada coragem, retornarmos
 Vencidos a uma antiga posição
 Que ocupávamos antes sem esforço.
 Qualquer expediente é um recuo,
 Qualquer manobra apaga um erro apenas;
 Porém a retirada,
 Para quem não esmorece na luta,
 É só uma fase nova
 De nova arremetida para a frente! (Brecht, 1990: 168).

Bibliografia

- Betz, Albrecht (1987). "Brecht e a música" em Wolfgang Bader (org). *Brecht no Brasil - experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Brecht, Bertolt (1967). "Uma nova técnica de representação" em *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- ____ (1990). "Horácios e curiácios" em *Teatro completo* – volume 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- ____ (1973a). "El proceso de los tres centavos" [1931] em *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- ____ (1973b). "Carácter popular y realismo" [1938] em *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- ____ (1973c). "Del carácter formalista de la teoría del realismo" [1938] em *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- ____ (1999) *A compra do latão* [1939-1955]. Évora: Vega.

- Chiarini, Paolo (1967). *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Costa, Iná Camargo (1996). *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gardies, René (1991). "Glauber Rocha: política, mito e linguagem" em Raquel Gerber (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra [2ª edição - 1ª edição: 1977].
- Gerber, Raquel (1982). *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Ishaghpour, Youssef (1982). "La théorie brechtienne et le cinema" em *D'une image a l'autre - la nouvelle modernité du cinema*. Paris: Editions Danoël/Gonthier.
- Jameson, Fredric (1999). *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes.
- Pasta, José Antônio Júnior (1986). *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática.
- Rocha, Glauber (2004a). "O cinema novo" [1962] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004b). "Eztetyka da fome" [1965] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004c). "A revolução é uma eztetyka" [1967] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004d). "Revolução cinematográfica" [1967] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004e). "O cinema novo e a aventura da criação" [1968] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004f). "A política do melodrama e a cultura popular" [1969] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004g). "*Cahiers du cinéma*" [1969] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2004h). "Eztetyka do sonho" [1971] em *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2006). "É preciso voltar a Eisenstein" [s/d] em *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rosenfeld, Anatol (1996). *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Santana, Ilma Esperança de Assis (1993). *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Schwarz, Roberto (1999). "Os altos e baixos da atualidade de Brecht" em *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras.
- Valera, Luís (1999). "Apresentação" em Bertolt Brecht. *A compra do latão*. Évora: Vega.

Xavier, Ismail (2001). "Glauber Rocha: o desejo da história" em *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

* Maria Alzuguir Gutierrez é pesquisadora e professora de cinema. É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. No Memorial da América Latina, organizou os cursos *Vertentes do cinema cubano* (2012) e *Literatura e história no cinema latino-americano* (2011). Seu trabalho de mestrado versou sobre a incorporação de elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha.
Email: mariaalgutierrez@gmail.com.