



Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht

Maria Alzuguir Gutierrez¹

RESUMO – Em “Dialética do espectador”, Gutiérrez Alea propõe a reunião de Eisenstein e Brecht, uma combinação entre identificação e estranhamento, tomados como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador. Em texto de 1967, “A revolução é uma *esztetyka*”, Glauber Rocha parece propor a mesma reunião de Eisenstein e Brecht ao falar em “épica” e “didática”. Aqui, se pretende comparar ideias de Gutiérrez Alea e Glauber Rocha, e verificar como encontraram dimensão prática em alguns de seus filmes.

Palavras-chave: Teorias dos cineastas. Glauber Rocha. Gutiérrez Alea.

¹ Graduada em audiovisual, mestre em letras e doutora em meios e processos audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Professora no Centro Universitário Belas Artes.

Glauber Rocha and Gutiérrez Alea, Eisenstein and Brecht

Maria Alzuguir Gutierrez¹

ABSTRACT – In “The viewer’s dialectic”, Gutiérrez Alea proposes the meeting of Eisenstein and Brecht, a combination of identification and estrangement, taken as two moments of a dialectical process in the relationship artwork/viewer. In 1967, in a text called “The revolution is an ezteyka”, Glauber Rocha seems to propose the same meeting of Eisenstein and Brecht when he tackles the “epic” and “didactic”. The purpose here is comparing ideas of Gutiérrez Alea and Glauber Rocha, and evaluating whether they’ve found practical dimension in some of their films.

Keywords: *Filmmakers’ theories. Glauber Rocha. Gutiérrez Alea.*

¹ Graduated in audiovisual, master of languages and doctor in audiovisual media and methods at the University of São Paulo. Professor in the University Center for Fine Arts.

O cineasta como autor

Em um livro dedicado ao conceito de “cinema moderno”, Jacques Aumont discute os problemas que tal noção implica. Para começar, pode-se pensar que, como fenômeno próprio à modernidade, todo cinema seja moderno, ficando assim a ideia de cinema moderno encurralada entre uma concepção técnica e científica de modernidade e outra, ideológica e estética. Além disso, Aumont aponta como a noção de cinema moderno disseminada pelos *Cahiers du cinéma* implica uma “confiança cega demais no modelo hegeliano [...] segundo o qual *cada arte* deveria conhecer a mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e a continuação” (2008, p.34). A noção de cinema moderno, tal como erigida pela crítica francesa nos anos 1950, supõe uma oposição ao clássico, dicotomia que Aumont considera algo grosseira. Além disso, o estudioso francês se pergunta se é possível falar em classicismo a respeito de uma prática fundada na modernidade. Se o cinema coincide com a modernidade, questiona-se Aumont, teria mesmo havido um “cinema moderno” singular, diferente de outras maneiras de fazer cinema?

A modernidade artística tinha mais de meio século quando o cinema junta-se a ela. “Cidadão Kane” foi tomado como bandeira pela crítica francesa, bem como Rossellini, através dos escritos de Jacques Rivette. Apesar de todos os questionamentos, Aumont não deixa de elencar, ao longo do livro, uma série de características próprias ao cinema moderno, pautado por uma “tradição de ruptura” (termo tomado de Thierry de Duve): a colocação do cineasta como autor, o imperativo da originalidade e da novidade, a reflexividade, a obra como declaração de propósito da arte, a consciência histórica, a reflexão da prática em termos teóricos, a virtude do inesperado, a ingratidão traidora com a tradição, a articulação entre arte e política, a ênfase no significante, a câmera tornada sensível, visível, e a exacerbação crítica do quadro são alguns dos critérios mencionados por Aumont. Assim, a despeito de todas as dificuldades que a noção de “cinema moderno” traz consigo, o autor afirma, ao final do livro:

Em compensação, o que, de uma modernidade a outra, não poderia mudar é a paixão pela novidade – se entendermos com isso não a simples novação publicitária ou publicizável, e sim a invenção, e a invenção assinada, a que tem um autor, a que, por conseguinte, não passará com a moda (“o que é novo é

inesquecível”, dizia Deleuze), e a que não tem medo de ser *intempestiva*. (AUMONT, 2008, p.96).

Sabe-se que a *política dos autores* foi o nome dado ao movimento de uma série de críticos franceses que, no início dos anos 1950, escreviam na revista *Cahiers du cinéma* e que mais tarde viriam a compor, como realizadores, a *Nouvelle Vague*. Tratava-se de uma atitude de valorização da figura do diretor cinematográfico, elevando-o ao mesmo *status* do escritor ou do pintor. A *política* dos *Cahiers* dirigia-se ao cinema de Hollywood, tido como cinema de produtor (em que os grandes produtores encabeçavam os projetos). Passava-se a valorizar os diretores que conseguiam imprimir aos filmes uma marca autoral. Para investigar as ideias de tal “política”, nunca formulada diretamente em um manifesto, Jean-Claude Bernardet se debruça sobre as análises de Chabrol e Rohmer e de Truchaud sobre, respectivamente, Hitchcock e Nicholas Ray. O método de tais críticos, segundo Bernardet, consiste em conceber a obra do cineasta como conjunto em que se verificam certas constantes (temáticas principalmente) que comprovariam a marca autoral, uma ideia mãe subjacente à obra, uma matriz. A autoria cinematográfica está atrelada às noções de *estilo* e de *mise en scène*.

As noções de “autor”, “estilo” e “*mise en scène*” se disseminaram, e tornaram-se senso comum no vocabulário cinematográfico, ainda que já distantes do sentido que lhe conferiam originalmente os críticos da “política”, afirma Bernardet. Tais críticos buscavam a expressão da personalidade do autor, chegando a casos como o de Truffaut, que propunha que o filme de amanhã fosse “mais pessoal que um romance individual e autobiográfico, como uma confissão ou como um diário íntimo”. E completava: “Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa” (Truffaut apud BERNARDET, 1994, p.21)¹. Segundo Bernardet, trata-se de um ponto crucial da política: o autor é aquele que diz “eu”².

A transposição de tais noções gestadas na França ao Brasil é o foco de Bernardet, que mostra como tal repertório conceitual foi chegando timidamente, no trabalho de diversos críticos, até ser incorporado por aqueles que viriam a

¹ Bernardet cita, de Truffaut, o texto “Com que sonham os críticos”, introdução ao seu livro “*Les films de ma vie*”, de 1957.

² O crítico refere-se a C.J. Philippe, “*La règle du ‘je’*”, em “*La Nouvelle Vague 25 ans après*”.

formar o Cinema Novo. Bernardet menciona as críticas feitas por Salles Gomes ao método, e aponta também o deslocamento ocorrido no conceito de autor a partir de sua apropriação pelo Cinema Novo, adquirindo aqui tratamento original que conecta a noção de autoria àquelas de responsabilidade histórica e de utopia social, impensáveis, segundo ele, no quadro dos *Cahiers*. Conclui Bernardet que a noção de autor “sofre uma nítida inflexão ao ser inserida numa rede de outras preocupações ideológicas que se manifestavam na intelectualidade brasileira de então” (1994, p.139).

Em um ensaio penetrante, Juan Antonio García Borrero procura pensar o audiovisual cubano dos anos 1990 a partir de uma comparação com a chamada “década prodigiosa” do cinema daquele país, os anos 1960. García Borrero observa em Cuba, nos anos 1990, uma atomização entre os realizadores, empenhados em fazer “seu” cinema, mas não o cinema. De acordo com o crítico, transitou-se da “poética coletiva do cinema cubano ao conjunto invertebrado de poéticas isoladas dos cineastas cubanos” (GARCÍA Borrero, 2002, p.173). Nos anos 1990, já não se trata de uma “poética plural”, mas de “desconexas pretensões individuais” (GARCÍA Borrero, 2002, p.176). Em suas conversas com os novos realizadores, García Borrero comenta ter ouvido muito mais o relato de suas dificuldades financeiras para viabilizar a realização de seus filmes do que a expressão de um pensamento artístico e filosófico que animasse os projetos. O que foi que se perdeu, dos anos 1960 para cá? De acordo com García Borrero, passou-se, sem transição, “da gravidade dos sonhos à ligeireza do realismo” (2002, p.173). Nos anos 1960, era a “densidade dos sonhos”, a “textura das aspirações” que determinava a qualidade do resultado. A Revolução havia resolvido o problema, apontado antes por Jorge Mañach, do “vazio de intencionalidade coletiva na vida cubana” (Mañach apud GARCÍA Borrero, 2002, p.192)³. Nos anos 1960, os cineastas não somente faziam seus filmes como pensavam o cinema, o que conferia coerência ao projeto, um “sentido de pertinência a um ideal que dimensionava os resultados artísticos a longo prazo” (GARCÍA Borrero, 2002, p.178).

Tendo em vista a ligação do cinema moderno com a noção de autoria, apontada por Aumont, e a existência de um projeto de cinema a conferir

³ García Borrero cita, de Jorge Mañach, "*Palabras preliminares*". Em: Gustavo Pittaluga. *Diálogos sobre el destino*. Editorial Sudamericana, 1953.

coerência e qualidade à produção de certos cineastas ativos principalmente entre os anos 1960 e 1970, é que aqui se abordará o pensamento de Glauber Rocha e Gutiérrez Alea. Quando tratou da morte do autor, Barthes se colocava contra uma tradição crítica que pretendia ligar a obra a uma psicologia individual. No entanto, a objeção certa de Barthes a certa tradição crítica não impugna a possibilidade e a produtividade de tomar em consideração as proposições teóricas de um artista, ou de remeter - no caso do cinema - cada filme a uma obra maior, a um pensamento que lhe serve de estrutura. As ideias de cineastas como Glauber Rocha e Gutiérrez Alea contribuem não somente à leitura de suas próprias obras, mas também à reflexão sobre o cinema em geral. O desafio que representa tomar em consideração seu pensamento teórico é não permitir que este dirija a leitura da obra fílmica. No entanto, não levá-lo em consideração, pelo receio de retomar a desditada noção de autoria, implica uma perda para a interpretação da obra destes cineastas em particular e para o conhecimento do cinema como um todo. Isto posto, passemos às ideias de Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, e a como realizaram uma criativa incorporação do pensamento de Brecht e de Eisenstein.

Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht

Em “Dialética do espectador”, livro que é resultado de trabalho para um curso de formação em marxismo realizado por Gutiérrez Alea nos anos 1970, o cineasta propõe uma reunião de Eisenstein e Brecht, uma dialética entre identificação e estranhamento já exercitada em “Memórias do subdesenvolvimento”. No primeiro capítulo, Gutiérrez Alea traça uma história "materialista-histórica" do cinema. Ele distingue dois tipos de cinema popular. Há um popular que corresponde àquilo que é do gosto da maioria e um popular que não se baseia num critério quantitativo. Para Gutiérrez Alea, não se trata do que é aceito pelo povo, mas do que expresse e responda aos seus interesses mais profundos e autênticos.

Dentro de seu traçado rápido de uma história do cinema, Gutiérrez Alea aponta a fecundidade do neo-realismo italiano. Quanto à *Nouvelle Vague*, ele reflete sobre seu caráter antiburguês mas não popular, em que se busca uma revolução na superestrutura sem a necessidade de comover a base. É preciso levar em conta o condicionamento do público. O cinema é antes de tudo

diversão, e só cumprindo esta função pode fazer-se instrumento de compreensão do mundo. Gutiérrez Alea se pergunta se é possível prescindir da identificação. Neste sentido é que propõe a reunião de Eisenstein e Brecht, tomando alienação e desalienação como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador.

Em texto de 1967, “A revolução é uma eztetyka”, Glauber parece propor a mesma reunião de Eisenstein e Brecht ao falar em épica e didática. Neste momento, superando qualquer idéia de recusa radical da cultura metropolitana, Glauber propõe a utilização desta como instrumento para a compreensão do subdesenvolvimento. A didática tem a função de conscientizar enquanto a épica deve provocar o estímulo revolucionário. Parece-nos possível enxergar nesta ideia a necessidade de um momento de adesão de que nos falava Gutiérrez Alea em seu livro. Para Glauber, se tomadas separadamente, épica e didática tornam-se estéreis. Ao final deste texto, o cineasta reivindica ainda a necessidade do instrumental psicanalítico.

Glauber Rocha⁴

Sobre a noção de épico, Jameson alerta para a superposição das palavras "épico" e "narrativo" em alemão. Reside aí um problema de tradução que pode ter dado margem a diferentes interpretações na difusão do pensamento de Brecht por todo o mundo, lembrando Jameson que o termo 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, p.69/70). Em Brecht, a ideia de épico se concretiza 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 relato fundador, epopeia ou épica; uma 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*”; e como se pode depreender de seus escritos sobre *western*, admirado por ser o gênero que mais se aproximava da epopeia.

⁴ Este trecho do trabalho foi, em parte, retomado de artigo já publicado na revista *Imagofagia* (GUTIERREZ, 2014).

Podemos pensar que seja de Eisenstein – e não de Brecht - que Glauber toma sua concepção de épico. Em texto publicado recentemente, Mateus Araújo Silva faz minuciosa investigação dos textos de Glauber em que menciona o cineasta russo-letão, além de um levantamento das leituras de Eisenstein que Glauber possa ter feito, e dos filmes a que possa haver tido acesso. Num traçado mais geral das relações entre os cineastas, Araújo Silva afirma que:

Na dramaturgia de ambos, salta aos olhos a obsessão com a História coletiva, que faz com que os personagens principais tendam sempre a encarnar o confronto entre as forças sociais da opressão dos poderosos e as da emancipação popular, suas motivações se reduzindo raramente à esfera da psicologia individual. Os filmes de ambos privilegiam episódios e fenômenos de revolta ou de revolução, as revoltas tendendo amiúde a prefigurar a revolução que virá um dia ou que já veio, e se trata de celebrar retroativamente (ARAÚJO Silva, 2014, p.205).

Os filmes de Eisenstein e Glauber apresentariam quase sempre uma armadura teleológica, mostrando os episódios retratados como fermento de uma revolução vindoura. De acordo com Araújo Silva, os dois cineastas trabalharam num registro épico, acentuando a dimensão patética dos gestos e das expressões das personagens.

A arte de Glauber orbita entre mito e história. O recurso aos mitos tem a ver com a necessidade 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. O recurso às estruturas míticas, correspondentes ao eterno, o afasta de certa maneira de Brecht.

Considerando paternalista e mistificadora a ideia de oferecer o mito às massas, ao discutir peça do Teatro de Arena, Anatol Rosenfeld colocava o problema do mito que, face à consciência atual, tenderia quase sempre a ter traços mistificadores. Rosenfeld argumentava, 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, e o mito é dramático, maniqueísta, tendo sempre implicações metafísicas e

religiosas, já que nele "se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo" (ROSENFELD, 1996, p.36). Como "modo de organizar as emoções mais veementes", o mito seria "projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas" (ROSENFELD, 1996, p.35/6) e o herói mítico, a personificação de tudo isto. O mito tenderia assim ao messianismo, e seria portanto incompatível com uma arte subversiva.

Glauber se afasta de Brecht no apelo ao mito, e também 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, p.176), ao passo que, para Glauber, a descolonização cultural passava pela liberação das amarras da repressiva razão ocidental. Enquanto Brecht pregou um teatro para os filhos da era científica, era da produtividade e da crítica, Glauber partiu para a estética do sonho, havendo um abismo entre eles no que se refere ao inconsciente. Glauber pretendeu tocar o inconsciente coletivo através dos mitos e considerou a arte expressão do inconsciente, já Brecht negou o recurso ao inconsciente como forma de criação artística, numa perspectiva contrária a vanguardas como o surrealismo. Pode-se pensar que isto se deva à posição do país de cada artista no sistema capitalista e à conjuntura histórica vivida por cada qual em seu próprio lugar. Glauber pretendia contribuir à criação do homem brasileiro, tendo o povo como "ponto de fuga" de sua obra, enquanto que, para Brecht, tratava-se de destruir um conceito unificador de povo, para recolocar um conceito classista.

Outra questão apontada por Jameson é o aspecto particular que adquire a obra de Brecht no chamado terceiro mundo, onde "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'" (JAMESON, 1999, p.39). A vocação didática da arte nas civilizações pré-capitalistas, recuperada por Brecht, teria sido outro elemento de interesse para os povos ditos "subdesenvolvidos". 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,

p.188). Enquanto a experiência dos oprimidos é representada pela vida agrária, os exploradores o são 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" (JAMESON, 1999, p.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, p.190)⁵. Seguindo com Jameson:

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, p.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, p.120).

Glauber trabalhou 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. Assim, 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.

⁵ A frase citada por Jameson foi extraída da peça *O círculo de giz caucasiano*.

Voltando a sua relação com Eisenstein, Araújo Silva sugere a importância da incorporação do pensamento do mestre nos últimos filmes de Glauber, “Di” e “A idade da Terra”, em que a montagem nuclear opera como uma explosão, e ocorre uma descarga visual, pela acumulação de estímulos sensoriais. Demais do modelo de uma épica contemporânea, de citações diretas e pontuais, e da semelhança mais geral na dramaturgia, apontada por Araújo Silva, Glauber toma de Eisenstein principalmente a noção mais ampla de montagem dialética.

Gutiérrez Alea

Pode-se afirmar o mesmo com relação a Gutiérrez Alea: ele incorpora a noção de montagem dialética, mas também neste sentido mais amplo. Nenhum dos dois, Glauber ou Gutiérrez Alea, desenvolveu a montagem intelectual de Eisenstein no sentido do ideograma, do conflito entre dois planos e do rigor plástico com que o mestre concebia cada quadro; o que os latino-americanos tomaram para si foram noções mais gerais, como aquelas de montagem de atrações e de montagem dialética. Além desta fundamental questão, tanto Glauber como Gutiérrez Alea recuperam Eisenstein como representante do *pathos* ou do épico, no sentido de uma coesão de sentimento entre o espectador e a obra - o que Gutiérrez Alea chamará de alienação ou de identificação.

De certa forma, em “Dialética do espectador”, Gutiérrez Alea seleciona uma fase do pensamento de Eisenstein para melhor compor seu argumento. Jorge Ayala Blanco, que prefacia a versão brasileira do livro, faz justamente esta ressalva, ao lembrar que o cineasta cubano reivindica de Eisenstein uma fase específica, da reflexão sobre “O encouraçado Potemkin”, advertindo que pensamento do diretor russo-letão teve um desenvolvimento posterior que Gutiérrez Alea não leva tanto em conta em seu trabalho teórico. O cubano relaciona Eisenstein à ideia de identificação mas, ainda que tenha recorrido a personagens heroicos e passíveis de identificação em “Alexandre Nevsky”, não era propriamente sobre a identificação com personagens que Eisenstein teorizou (ainda que admita uma consonância de sentimentos entre personagem, obra e espectador em algum momento). O *pathos* em Eisenstein é um êxtase calculado, que tem mais a ver com a estrutura formal da obra, e não está necessariamente ligado à personagem.

Por outro lado, Gutiérrez Alea tampouco põe em prática o que Anatol Rosenfeld criticou no Teatro de Arena, separar distanciamento e identificação entre diferentes personagens, pois em seus filmes esta dialética se estabelece em torno de uma mesma personagem. “Memórias do subdesenvolvimento” é a obra em que melhor se colocam em prática as ideias expostas em “Dialética do espectador”, o filme cuja realização deve ter sido a base para a escrita do livro. Como se dá aí a dialética entre alienação e desalienação teorizada depois pelo cineasta? O filme nos induz a uma identificação com Sergio, através do compartilhamento não só de seus pensamentos, na banda sonora, mas também de seu olhar. Há uma espécie de decupagem clássica, composta por planos ponto de vista, que é radicalmente interrompida, de repente, por imagens documentais, imagens de arquivo, material heterogêneo enfim. Se comparamos este filme a “Terra em transe”, que também trata da relação intelectual-povo, poderíamos dizer que, enquanto um produz o distanciamento pelos recursos da montagem, o outro o estabelece principalmente na *mise-en-scène*, através de uma peculiar relação da câmera com os corpos e de uma interpretação teatralizada, de *gestus* marcados, pelos atores.

No caso de Gutiérrez Alea, suas propostas se integram a um projeto mais amplo de construção de um cinema em Cuba, através do ICAIC. Gutiérrez Alea sempre teve especial interesse por aqueles artistas que, como ele, enfrentaram a contradição de ser críticos a partir de dentro. Assim é que, numa série de entrevistas publicadas na revista “Cine cubano” a cineastas do bloco soviético, suas perguntas vão sempre nesta direção (GARCÍA Borrero, 2009). Neste sentido, “Dialética do espectador” é toda uma reflexão sobre a função da arte numa sociedade em transformação revolucionária. Gutiérrez Alea pensa como realizar um espetáculo socialmente produtivo, levando em consideração a condição de mercadoria do cinema e o condicionamento do público.

Opondo-se a uma via conteudista, que pretenderia oferecer ao público um "purê ideológico de fácil digestão", Gutierrez Alea acredita que a obra deve ser um fator de desenvolvimento do espectador. Para tanto, não pode apelar exclusivamente à razão nem à emoção. A arte deve criar uma nova realidade, através da qual seja possível penetrar as camadas mais profundas da realidade social, servindo como forma de mediação no processo de penetração da mesma. A obra deve negar a realidade cotidiana, e negar-se também como

substituto dela. Deve lançar ao espectador inquietações, interrogações, deixar os problemas da realidade em aberto, para que um espectador ativo a transforme. Gutiérrez Alea lembra citação de Brecht a Bacon, que afirma que, para dominar a natureza, é preciso obedecê-la, para sugerir a necessidade de trabalhar a partir dos condicionamentos do público.

Assim é que, num dado momento, da mesma maneira que Glauber, Gutiérrez Alea recorre à estratégia usada por Brecht na fase das óperas. A apropriação dos gêneros de Hollywood em filmes como “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e “La muerte de un burocrata” faz lembrar as óperas de Brecht, em que o autor lançou-se no mesmo jogo arriscado de incorporação da forma mercadoria, acompanhado de sua crítica (PASTA, 1986). "Por mais culinária que seja *Mahagonny*", afirma Brecht, "tem uma função de transformação social. Além de colocar o culinário em discussão ataca a sociedade que tem necessidade de tais óperas" (BRECHT, 1967, p.65). Houve nas óperas de Brecht a tentativa de criticar a arte culinária a partir de dentro, usar uma técnica para fazê-la voltar-se contra si mesma, revelando o caráter mercadoria não só da diversão como do próprio espectador, que vai ao teatro como um fugitivo e um cliente.

Se tanto Gutiérrez Alea como Glauber propuseram um combinação de Brecht e Eisenstein, foi porque ambos – pela necessidade de "comover a base" – acreditavam na importância de um momento de adesão por parte de espectador, fosse por meio de uma identificação momentânea com a personagem, ou pela criação de uma épica contemporânea. Tanto Glauber como Gutiérrez Alea se opuseram à versão europeia do brechtianismo cinematográfico, como encontrada em revistas como *Cinétique* ou na obra de cineastas como Godard e Straub, já que, no cinema europeu, observaram uma apropriação do lado mais austero de Brecht. Gutiérrez Alea o comenta no livro, da insuficiência de um cinema que revolucione a superestrutura sem comover a base, enquanto Glauber aborda o problema em sua participação em “*Vent d’Est*”, em texto publicado em “Revolução do cinema novo”, e também em “*Der leone have sept cabezas*”, em que, por meio da personagem interpretada por Jean Pierre Léaud, representa assim o cinema francês, apocalíptico, destrutivo, como via a desconstrução francesa.

Pela premência de "comover a base", para Glauber Rocha e Gutiérrez Alea era preciso buscar em Brecht seu lado lúdico, popular, daquele que nunca perdeu o gozo da narrativa, da fábula. Brecht buscou fazer-se popular 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 e 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. O que também vale para Eisenstein e Gutiérrez Alea. Como afirmou Brecht, há o que é popular e o que se torna popular.

Considerações finais

Tanto em Glauber como em Gutiérrez Alea, Brecht e Eisenstein são combinados de maneira particular, e convivem com outros métodos, incorporações e diálogos, como aquele com Buñuel – para citar apenas um exemplo. No entanto ambos retêm de Brecht e Eisenstein alguns princípios fundamentais. O primeiro deles é esta busca por fazer-se popular. O outro é uma herança marxista, apontada por Arlindo Machado em Eisenstein, artista que pretendia "perfurar a aparência exterior das coisas para descobrir nas suas entranhas invisíveis a essência significativa dos fenômenos" (MACHADO, 1982, p.64). O que se configura numa certa compreensão do realismo, presente em Brecht: trata-se não da mimese, nem da superfície, não de um realismo naturalista ou psicológico, mas daquele que, com os recursos da fantasia e da criação, possa desnudar as causas, as estruturas da realidade representada, que possa desnaturalizar o que percebemos como natural, trata-se, enfim, de um compromisso com o real. Outro elemento de suma importância, também trazido de Marx, é a noção de que a produção não elabora somente um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto - que consta como epígrafe do livro de Gutiérrez Alea. Ou seja: se arte se elabora a partir do público, cabe a ela, também, criar para si um novo espectador, ativo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO Silva, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: **Eisenstein / Brasil / 2014**, editado por Adilson Mendes, pp.197-215. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papyrus, 2008.

AYALA-Blanco, Jorge. **Introdução a Dialética do espectador, de Tomás Gutiérrez Alea**. São Paulo: Summus, 1983.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**, pp.49-54. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

BETZ, Albrecht. Brecht e a música. In: **Brecht no Brasil - experiências e influências**, editado por Wolfgang Bader, pp.65-76. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

_____. **El compromiso en literatura y arte**. Barcelona: Ediciones Península, 1973.

_____. **A compra do latão**. Évora: Vega, 1999.

CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

GARCÍA Borrero, Juan Antonio. **Cine cubano de los sesenta: mito y realidad**. Madrid: Festival de cine iberoamericano de Huelva/Ocho y medio libros de cine, 2007.

_____. **La edad de la herejía**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.

_____. **Intrusos en el paraíso** - los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, El Legado Andalusi, 2009.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: **Glauber Rocha**, editado por Raquel Gerber, pp.41-94. São Paulo: Paz e terra, 1991.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

GUTIÉRREZ Alea, Tomás. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1983.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Brecht-crítica-crise-transe-Glauber. In: **Imagofagia**, nº10, 2014.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein** – geometria do êxtase. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PASTA, José Antônio Júnior. **Trabalho de Brecht** – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: editora Ática, 1986.

ROCHA, Glauber. A revolução é uma eztetyka. In: **Revolução do cinema novo**, pp.99-100. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. É preciso voltar a Eisenstein. In: **O século do cinema**, pp.274-276. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: **O cinema brasileiro moderno**, pp.117-144. São Paulo: Paz e terra, 2001.

CIDADÃO Kane (Citizen Kane). Direção de Orson Welles. EUA: Mercury Productions, 1941. 1 DVD (119 min.), color.

MEMÓRIAS do subdesenvolvimento (Memorias del subdesarrollo). Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: 1968. 1 DVD (97 min.), color.

LEÃO de sete cabeças, O (Der leone have sept cabezas). Direção de Glauber Rocha. Brasil/Itália/França: 1970. 1 VHS (95 min.), color.

DI CAVALCANTI Di Glauber. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977. 1 DVD (18 min.), color.

IDADE da Terra, A. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme; CPC (Centro de Produção e Comunicação); Glauber Rocha Comunicações Artísticas; Filmes 3, 1980. 1 DVD (160 min.), color.

ENCOURAÇADO Potemkin, O (Bronenosets Potemkin). Direção de S. M. Eisenstein. URSS: 1925. 1 DVD (74 min.), p&b.

ALEXANDRE Nevsky (Alexander Nevsky). Direção de S. M. Eisenstein e Dmitriy Vasilev. URSS: Mosfilm, 1938. 1 DVD (111 min.), p&b.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. São Paulo: Versátil, 1967. 1 DVD (100 min.), color.

DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro, O. Direção de Glauber Rocha. Brasil: 1969. 1 DVD (97 min.), color.

LA MUERTE de un burócrata. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: 1966. 1 DVD (83 min.), p&b.

VENT d'Est. Grupo Dziga Vertov. França/Itália/Alemanha: Godard; Gorin, 1970. 1 DVD (100 min.), color.

Recebido em: 09.08.2015

Aceito em: 09.10.2015