

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Teoria Literária

**A ESTÉTICA TEATRAL NO CINEMA DE
GLAUBER ROCHA
(Artaud e Brecht)**

Adeilton Lima da Silva

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

ORIENTADOR: Prof. Dr. ADALBERTO MÜLLER JR.

Brasília – DF
Abril de 2007

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

SILVA, Adeilton Lima da. A estética teatral no cinema de glauber rocha (artaud e brecht). UNB. Ins, 2006. 108 fl. Digitalizada. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adalberto Müller Jr.
(Presidente – TEL/UnB)

Prof. Dr. André Luis Gomes
(Membro – TEL)

Prof^a Dr^a Dácia Ibiapina
(Membro – Fac. Comunicação/UnB)

Prof^a Dr^a Sylvia Helena Cintrão
(Suplente – TEL/UnB)

Data da defesa: 24/04/2007

Para dona Zenaide

Agradecimentos

Ao professor Adalberto Müller pela orientação segura, à CAPES pela concessão da bolsa para a pesquisa, ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas, professor Rogério Lima, Dora, Jaqueline, Gleice, Nívea, à SOCINE, e aos companheiros de viagem nas profundezas do mar e na vastidão do sertão. Cineasta Vladimir Carvalho, Berê Bahia, Patrícia Guimarães (Pati “Guéu”), Sylvia Regina Bastos Nemer, Livraria do Chico, Júlio Manzi, Pepê Rezende, Lunde Braghini, Fernando Marques, Antonio Cláudio, Cida Taboza, Ciro Marcondes, Edmir Oliveira, Ivonete, Edi e Edu Oliveira, Maurício Búrigo, Cléria Maria Costa, Clayton Lira, Miriam Virna, Lilia Diniz, Cláudio Chinaski, Professor Denilson Lopes, professor Jesus Vivas (teatro), Professor João Antonio (teatro), à UnB.

Resumo

A presente dissertação visa a uma abordagem crítica da linguagem cinematográfica de Glauber Rocha, enfocando principalmente suas relações com a estética teatral. Para tanto, desenvolveremos um estudo sobre três filmes de sua cinematografia: Barravento (1961), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) e Terra em Transe (1967). As referências teatrais abordadas são Bertolt Brecht e Antonin Artaud.

Palavras-chave: Cinema, teatro, distanciamento, transe, duplo, Artaud, Brecht, Glauber Rocha.

Abstract

This dissertation aims at a critical approach of Glauber Rocha's cinematographic language, focusing mainly in its relations with the aesthetic of the theater. To do so, we will develop a study about three films of his cinematography: Barravento (1961), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) and Terra em transe (1967). The theoretical references on theater are Bertolt Brecht and Antonin Artaud.

Keywords: Cinema, theater, distancing, trance, double, Artaud, Brecht, Glauber Rocha.

SUMÁRIO

- INTRODUÇÃO-----	6
- CAPÍTULO 1: O SUJEITO EM TRANSE – AS BASES-----	8
- 1.1 – CARTAS AO MUNDO – 1953/1960-----	10
- CAPÍTULO 2: GLAUBER / ARTAUD – DIÁLOGOS-----	19
- 2.1 – BARRAVENTO – O RITUAL-----	35
- 2.2 – DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – O DUPLO-----	38
- 2.3 – TERRA EM TRANSE – O TRANSE-----	43
- CAPÍTULO 3: GLAUBER / BRECHT – DIALÉTICA-----	53
- 3.1 - BARRAVENTO: ALIENAÇÃO -----	54
- 3.2 - DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – MISTICISMO--	66
- 3.3 – TERRA EM TRANSE – SUBDESENVOLVIMENTO-----	71
- CONCLUSÃO-----	85
- BIBLIOGRAFIA-----	88

INTRODUÇÃO

Vêm de longe os estudos sobre as relações entre teatro e cinema, as especificidades de cada arte e as convergências possíveis. Da antiga Grécia ao séc. XIX as paralelas se cruzam em filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, *Joana D'arc* (1928), de Carl Dreyer, *Macbeth* (1948), de Orson Welles, ou mais recentemente, *Dogville* (2003), de Lars Von Trier¹. André Bazin debruçou-se sobre o tema no ensaio *Teatro e Cinema*, publicado em 1951. O crítico francês afirma que “quanto mais o cinema se propor a ser fiel ao texto, as suas exigências teatrais, mais necessariamente ele deverá aprofundar sua própria linguagem. A melhor tradução é a que atesta a maior intimidade com o gênio das duas línguas e o maior controle delas”. (BAZIN, 1985, P. 157). Bazin trabalha tendo como referência o teatro naturalista, e a questão do texto no teatro, hoje, já tomou outras direções. Mas há um aspecto fundamental nessas duas linguagens que continua a suscitar reflexões: a montagem. É sob esse enfoque, no diálogo com as teorias contemporâneas de encenação teatral, em específico Antonin Artaud e Bertolt Brecht, que analisaremos a obra de Glauber Rocha a partir de três de seus filmes: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967).

A fortuna crítica sobre a obra do cineasta Glauber Rocha é extensa. Se por um lado essa bibliografia reconhece a importância de um dos mais criativos diretores do nosso cinema, por outro, registra significativos momentos da história da cinematografia brasileira.

Fala-se muito, ainda, que as características da linguagem glauberiana, e por extensão, dos filmes do Cinema Novo, refletem problemas técnicos, dificuldades de produção que impossibilitariam a realização de um cinema com a mesma qualidade do que se fazia principalmente em *hollywood*. Ora, escassez de recursos para a produção cultural sempre houve no Brasil, e, infelizmente, ainda haverá por muito tempo. A competência dos cinemanovistas, portanto, estaria enfocada nas possibilidades de experimentação impostas inclusive pela falta de recursos. Em recente entrevista à revista *Cult*, Caetano Veloso, nome importante do Tropicalismo, fez a seguinte afirmação:

¹ Para Júlio Bressane: “A montagem dos filmes do Dogma não me agrada, porque no Brasil já fizemos aquilo há 25, 30 anos. Câmera na mão, luz ambiente, som direto... Isso tudo é velho. Mas ainda assim pode servir como um alerta, e como um foco de luz para o que conta, que é o cinema em si. O Dogma aponta para a linguagem do cinema, e nesse aspecto é bom.”. Cf. <http://www.criticos.com.br/new/artigos/cookie2.asp?secoes=2&artigo=146>. Acessado em 22/03/2007.

Você gosta do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não porque seja mais bem feito que *Casablanca* ou *Cidadão Kane*, mas porque é um filme cheio de sugestões e com algo que não se vê em outros filmes, com uma grande liberdade em experimentar algumas coisas no cinema do Brasil. (...) Então o Glauber mereceu de grandes figuras do cinema internacional o reconhecimento, tal como o João Gilberto recebeu de Milles Davis e de muitos outros. Porém, os aspectos que interessaram aos colegas de João incluíam a excelência técnica, e os aspectos que interessaram aos colegas de Glauber, evidentemente, se resumiam mais ao espírito da coisa do que à capacidade de feitura. (VELOSO, Cult. N° 105, 2006).

A capacidade de feitura do Cinema Novo fundamenta-se exatamente na desconstrução / reinvenção técnica da linguagem cinematográfica. E não evidencia uma falta de preocupação com linguagem ou ausência de domínio / conhecimento técnico. O que está na base da linguagem do Cinema Novo, e precisamente, do cinema de Glauber Rocha é uma volta ao cinema das origens, que se dá pela transformação do artesanal em recurso técnico, na sua relação com o expressionismo e por um diálogo fértil com o teatro. Os estudos do crítico de cinema Ismail Xavier, referência nos estudos sobre Glauber, apontam caminhos acerca da riqueza e complexidade da linguagem glauberiana, seja no aspecto temático, seja no aspecto estético. Caetano Veloso, a propósito, em seu livro *Verdade Tropical*, apresenta-nos um depoimento valoroso que nos ajuda a entender o contexto de produção do Cinema Novo e sua influência no movimento tropicalista. Para Caetano, assistir ao filme *Terra em Transe*, foi experiência definidora de caminhos.

O propósito deste trabalho é contribuir para uma leitura da obra de Glauber Rocha fundamentada principalmente no seu diálogo com o teatro. Acreditamos que tal relação, que na verdade entendemos como um de seus principais sustentáculos, em meio ao vasto campo de debates, estudos e pesquisas sobre sua obra, ainda carece de mais abordagens. Assim, mostraremos que o contato de Glauber ainda muito jovem com a linguagem teatral e com a poesia, através do projeto *As Jogralescas*, foi fundamental para a elaboração de seus conceitos estéticos no cinema. Neste percurso, analisaremos o diálogo que ele estabelece com duas das principais correntes teatrais no século XX: o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud e o Teatro Dialético de Bertolt Brecht. Por fim, ampliaremos o debate noutra perspectiva estabelecendo relações com o pensamento de Antonio Candido.

Sertão vasto, mar profundo.

CAPÍTULO 1

1 - O Sujeito em Transe – As Bases

*Debaixo de minha escrita
há sangue em lugar de tinta
e alguém calado que grita.*

Affonso Romano de Sant'Anna

Numa madrugada fria, no interior de uma cela escura, um homem agoniza. Fora preso há poucas horas, está com fome e seu corpo dói. Estamos num dos períodos mais traumáticos da história do Brasil. É início dos anos sessenta, um regime de exceção fora instaurado. Por uma pequena fresta no teto, os primeiros raios de sol mostram ao prisioneiro as dimensões do claustro. Da dura cama de concreto em que está deitado, ele vê alguns rabiscos na parede, feitos por alguém que ali também passara e que agora certamente se defrontava com a liberdade ou com a morte. Levanta-se, aproxima-se, e com a claridade intrusa na parede lê a seguinte frase: “Faz escuro, mas eu canto porque o amanhã vem chegando”.

A cena aqui descrita faz parte de um emocionante depoimento do poeta amazonense Thiago de Mello sobre o período em que esteve preso pelo regime ditatorial brasileiro. Ao ver seus versos escritos na parede da cela, apesar de toda a debilidade do corpo e da depressão, sentiu que aquela experiência representava não o seu fim, mas o seu renascimento. Conforme suas próprias palavras: “Eu olhava para aqueles versos, reconhecia que eram meus, porém era como se já não me pertencessem e ao mesmo tempo davam-me forças para suportar o sofrimento. A poesia naquele momento salvou-me”. Uma mensagem deixada por alguém como que para lembrar-lhe de sua história, de sua poesia, de seus ideais de luta. Aquela mensagem foi a sua salvação.

Em um quarto do hospital psiquiátrico de Rodez, na França, Antonin Artaud, poeta e teatrólogo da primeira metade do século XX, tratado como louco, escreve cartas ao Dr. Ferdière, psiquiatra responsável por seu tratamento. Muito debilitado Artaud suplica ao médico a suspensão dos eletrochoques, que prejudicam sua memória, seu pensamento e fragilizam seu corpo. Através das correspondências, o médico percebe a genialidade do poeta, mas nem assim opta por uma forma menos desumana de tratamento. Para Artaud, exercitar a escrita através das cartas era a sua salvação.

A epígrafe que abre este trabalho faz o elo entre as duas experiências narradas acima ao mesmo tempo em que nos apresenta o sujeito numa dimensão profunda de consciência. Consciência essa, capaz de assegurar a razão e dimensionar o grito, o grito mais profundo do Eu na busca individual da liberdade, da dignidade e da justiça.

Do interior das prisões do totalitarismo ao claustro existencial da modernidade o sujeito grita por liberdade no complexo processo de individuação. Conforme Alain Touraine, “numa sociedade totalitária, tudo é feito para destruir e mesmo negar o sujeito, que se torna privado ou clandestino” (Touraine, 2004, p.121). Tiago de Mello e Antonin Artaud diante da mordaza, encontraram fagulhas de liberdade através da poesia. E nessas duas experiências identificamos o mesmo sentido que Touraine atribui a Proust: “É a escrita que vai dar sentido a toda uma experiência vivida que poderia, sem isso, sem essa passagem ao estético, ser derrisória” (Touraine, 2004, p.125).

Daí o valor de um simples verso rabiscado na parede de uma prisão, daí a grandeza de uma obra poética e teatral traduzida nas linhas de uma carta. Esses homens mantiveram latente uma vontade criadora e singular.

A subjetividade no mundo moderno obedece a duas vertentes básicas, uma que está relacionada à vontade de intervir no campo político, social e cultural (processo de subjetivação), e uma outra, relacionada à desagregação de si, à incapacidade para assumir, reunir e unificar-se (processo de dessubjetivação). Touraine acrescenta que “A subjetivação supõe a instabilidade, a crise, a fé, a descoberta, a afirmação de um ideal: todas essas palavras que desafiam a ordem do tempo e do espaço definem o sujeito” (Touraine, 2004, pp.99/129).

A primeira vertente da subjetividade fundamenta nossas reflexões e é neste caminho que enfocaremos alguns aspectos da obra de um dos nossos mais representativos artistas, um dos mais inquietos intérpretes da identidade cultural brasileira, o cineasta Glauber Rocha. O idealizador do movimento conhecido como Cinema Novo foi amigo de Tiago de Mello, entre tantos outros intelectuais com quem pensou o Brasil e sua época, dividiu sonhos e angústias. Ao mesmo tempo, em sintonia com os modernistas de 22 e o conceito de antropofagia, dialogou com teorias e propostas artísticas que vinham do exterior. Se por um lado foi intenso o contato com o Neo-Realismo e com a Nouvelle Vague, por outro estabeleceu diálogo com o teatro através das propostas de Bertold Brecht,

Jerzy Grotowski e Antonin Artaud, de forma direta ou indireta. Em síntese, as propostas desses teóricos inovaram a linguagem teatral trazendo à cena questões existenciais, ideológicas e políticas, recriando o espaço cênico e possibilitando ao corpo uma nova inserção na estrutura dramática e discursiva. Com Artaud, a propósito, as aproximações, além dos elementos filosóficos e teóricos, se refletem em aspectos do próprio comportamento:

Mal vestido, desganhado, ferino, com problemas financeiros, a própria figura de Glauber agredia seus interlocutores. Ele tinha consciência desse incômodo, desse seu lado bufão e marginal, o que fica claro em inúmeras cartas e textos, em que o sofrimento é dramatizado e estetizado. (BENTES, 1997, p. 22).

A vida e a arte são convergentes, pulsando visceralmente.

1.1 - Cartas ao Mundo -1953/1960

Pretendemos, portanto, abordar, neste capítulo, alguns aspectos da vida e da obra de Glauber Rocha, não no que poderíamos considerar como o resultado final de suas idéias projetadas em seus filmes já prontos na tela, mas mapear, acompanhar o desenvolvimento de alguns pontos de seu pensamento teórico, ideológico e estético através da análise exclusiva de algumas de suas cartas, principalmente as que foram produzidas no contexto anterior ao Cinema Novo (1953/1960). Entendendo também esse percurso como reflexo de seu processo de subjetivação. Manifestos, artigos, entrevistas etc, não serão considerados, apesar de entendermos que tais materiais, juntamente com os filmes, estabelecem uma tênue fronteira entre o homem e o artista. Faremos assim, um breve recorte, porém com o cuidado e rigor que o tema sugere. O corpus a ser investigado compõe o livro *Cartas ao Mundo*, organizado e apresentado por Ivana Bentes, já citado no parágrafo anterior. São cartas enviadas principalmente a familiares e amigos próximos.

Em carta de 1953, aos 13 anos, endereçada ao seu tio, Wilson Mendes de Andrade, Glauber já demonstra uma visão precoce de mundo intercalada por preocupações próprias a um garoto de sua idade. E uma questão de imediato salta aos nossos olhos, o interesse pela leitura, pela escrita e pelo teatro. Incumbido de escrever uma peça de teatro

para a turma da escola, relata ao tio: “Durante o ano letivo, eu e alguns colegas, interessados em teatro, resolvemos mostrar ao Colégio, em réplica a uma peça que levaram, ‘como se fazia teatro’ (como se fôssemos teatrólogos diplomados). (...) Deixaram o argumento ao meu cargo. Vim para casa e lutei em busca de um assunto invulgar, um assunto que *revolucionasse a ‘turma’*. Rápido a minha pena desenhou no papel todo o enredo. (...) Aquela peça absolutamente não revela minha personalidade (pois penso que um escritor deve escrever o que pensa e o que sente, enfim deve expressar sua própria filosofia)”. Apresenta referências a Edgar Allan Poe e Rudyard Kipling e faz ao tio uma declaração curiosa que permeará toda a sua vida de artista, tanto como um pensador quanto como um entusiasta da cultura brasileira: “Tio, se algum dia tornar-me escritor fique certo que escreverei sobre minha terra. Saiba também que prefiro os escritores brasileiros aos europeus. Não que eu tenha vasta cultura literária, a ponto de querer compará-los, mas prefiro conhecer antes a filosofia de meus patrícios para depois conhecer a dos europeus”. Entre outras referências literárias cita Jorge Amado e Érico Veríssimo, e também a filosofia de Schopenhauer, Nietzsche e Voltaire; faz alusões ao seu comportamento tímido em relação às garotas, porém com uma definição sobre sua personalidade digna de registro pela clareza da consciência: “Tenho algo de impetuoso em meu espírito. Tenho raiva das coisas fáceis, idolatrando as que, para consegui-las, arranquem-nos suor da face”. Sementes lançadas no terreno fértil do pensamento. Glauber esboça aos treze anos os principais pontos de sua trajetória.

Um outro dado interessante na formação intelectual de Glauber Rocha é a análise que um professor faz, em 1956, a respeito de um conto que recebera do jovem estudante, já lapidando suas experiências estéticas. O professor Ruy Simões faz as seguintes observações sobre o texto de Glauber: “Sua técnica narrativa, sincopada, talvez seja adequável ao cinema, muito mais que à literatura. Há excessiva plasticidade. Ademais, os cortes bruscos, violentos, assim como as *superposições*, deixam o leitor confuso de raciocínio e sentindo a necessidade da colaboração subsidiária dos sentidos!”. O professor ainda chama a atenção para os aspectos de irreverência e contradição no estilo de Glauber, bem como sua inclinação ao bizarro e ao grotesco. Do que se pode depreender da missiva, Glauber estaria se debruçando sobre questões sociais e religiosas que, conforme algumas

ponderações de Ruy Simões apresentariam em seu texto influências neo-realistas. O futuro se encarregaria de ver confirmadas as palavras do professor.

No ano seguinte, de 1957, encontramos o jovem Glauber Rocha envolvido em vários projetos de cinema, teatro e literatura. Em carta de março daquele ano, endereçada ao amigo, poeta e ensaísta Fernando da Rocha Peres, já no Rio de Janeiro para onde fora em busca de contatos e trabalho, fala com entusiasmo de seu encontro com Nelson Pereira dos Santos durante as filmagens de *Rio, Zona Norte*. “Nelson é porreta. Foi muito delicado. A equipe também é porreta. É cheia de índios idealistas, é assim que se faz um bom cinema? Perguntam todos os filhos da puta intelectuais e teóricos. É assim, sacanas!”. Nesta época, Glauber já compunha com alguns amigos a Yemanjá, produtora que “reuniu parte do grupo baiano criador do Cinema Novo” (Ivana Bentes, 1997, 85). Vale observar que na maioria da correspondência de Glauber para os amigos, mesmo encarando dificuldades, as palavras são de força, de incentivo, de muita garra. As cartas referentes a esse ano de 57 abordam, sobretudo, questões acerca de projetos cinematográficos, das edições da revista *Mapa* e também das *Jogralescas*, grupo voltado para a teatralização de poesias. Na verdade, as equipes dos vários projetos eram praticamente formadas pelas mesmas pessoas. Em 3 de abril, Glauber escreve novamente a Fernando Rocha Peres e aos colegas da Yemanjá. Assim inicia seu texto: “A Fernando Peres e Yemanjá Filmes – uma geração que não é mais de cinema e já é a própria nova geração da cultura bahiana.” Sentindo falta dos amigos em meio ao movimentado Rio de Janeiro, confidencia: “Estou escrevendo para ganhar um pouco de ânimo, sou ainda só neste grande Rio de Janeiro apesar de algumas conquistas. Dos grandes daqui uma amizade já foi feita. Alex Viany, um velho com espírito de novo”. Viany é nome importante tanto no campo da produção cinematográfica quanto da crítica desse período. Nesta carta, Glauber fala sobre as dificuldades de produção mesmo para nomes como Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, quanto mais para um jovem cineasta como ele. “Que fazer? Lutar. Eu estou fazendo o possível. Sem nome, sem dinheiro, sem recomendações, arrodado por estranhos”. Inquieto e ansioso, porém consciente das circunstâncias, Glauber revela que “às vezes tudo é negro, eu me desespero intimamente. Depois tudo se amaina, volto a assumir este ‘fogo de realização’ que nos foi imposto por nós mesmos e que devemos conservar aceso mais e mais”. Há também passagens críticas e desconfiadas sobre o movimento Concretista: “Aqui

tudo é Concretismo. Compre a edição dominical do Jornal do Brasil, porta-voz do movimento”, sugere ao amigo.

Em julho de 57, já de volta a Salvador, escreve a Adalmir da Cunha Miranda, escritor, ensaísta e intelectual baiano, falando sobre o primeiro número da revista *Mapa* e também sobre a produção da *V Jogralesca*, prevista para fins de agosto. Refere-se à perseguição que o grupo sofre por parte de professores conservadores, e detalha o projeto e o repertório da *Jogralesca*. “A *Jogralesca* começou ano passado no *Colégio Bahia*, quando eu, Fernando Peres e Calazans Neto éramos alunos de lá. Realizamos a primeira apresentação no dia 6 de setembro, aniversário do Colégio, encenando quatro poemas: “Negra Fulô”, de Jorge de Lima; “Mula do Padre, de Ascenso; “Enterro de Izolina”, de Cecília, e “O Caso do Vestido”, de Drummond”. Ainda nesta mesma carta, Glauber demonstra plena consciência do que busca através do projeto cultural que realiza: “Sabemos muito bem das restrições que se fazem à ‘encenação’ de poemas com a alegação de que poesia é para ser lida em silêncio ou por uma voz extática à maneira dos jograis de São Paulo (em coro, aliás) etc. O que realizamos, e não leve aqui uma descabida pretensão, é no sentido de alcançar uma linguagem onde os elementos materiais e espirituais do poema possam se completar mútua e intensamente. (...) Não se trata de declamação no sentido de Margarida Lopes, por exemplo; trata-se de teatralização, poesia com roupa de teatro, encenada, daí nem todo poema servir”. Neste trecho, notamos que os elementos mais marcantes da obra de Glauber Rocha estão em pleno desenvolvimento, como constituintes basilares da formação de sua linguagem, ou seja, a poesia e o teatro. Toda a filmografia de Glauber tem o traço forte dessas duas linguagens, como que mostrando em primeiro plano a imagem do sol sobre o solo seco da caatinga, imagem essa possível de ser traduzida nas cordas de um repente, e como se verá poucos anos depois em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Esse é um período extremamente rico em experiências que serão decisivas para a formação do artista. Vale a pena acompanharmos os desdobramentos da produção da *V Jogralesca*.

Antes, porém, cabe ainda uma nota a respeito das definições de caminhos de Glauber. No dia 13 de agosto, Glauber escreve novamente a Adalmir, fazendo duas revelações que refletem seus objetivos artísticos e profissionais. Glauber chegou a iniciar a faculdade de direito, influenciado pela família. Neste momento, aos dezessete anos,

percebe que seus interesses obedecem a uma outra dimensão, e que aqui esta começa a tomar forma, a se estruturar como linguagem, fundamentada por uma visão bem particular de mundo. Primeiro diz que “meus interesses e objetivos intelectuais estão mais ligados e dirigidos ao cinema, sobretudo, e teatro”. Mais à frente, declara sua total falta de entusiasmo com o curso de direito: “Sou um estudante de direito fracassado, com quatro zeros nas provas parciais. No princípio do ano fui para o Rio a fim de trabalhar com Alex Viany, passei quarenta dias, deu saudades da Bahia, eu voltei desiludido e então aderi aos movimentos de *Jogralasca* e *Mapa*”.

Às voltas com a produção da *V Jogralasca*, em outra carta de 4 de setembro, endereçada ao amigo Adalmir, fala dos objetivos de seu grupo em torno da revista *Mapa* e do trabalho com a poesia. “Queremos melhor papel e mais riqueza e variedade de matéria. *Mapa* não pretende ser a expressão fechada de nós, jovens, que ao lado das deficiências culturais, não passamos de sete ou oito. Queremos estender e acabar esta demarcação rígida de idade ou ‘geração’. Por isso, temos as nossas páginas abertas à ‘*intelligentsia*’. (...) Quanto à *Jogralasca*, vencemos a batalha e a quinta será lá mesmo no nosso colégio.” Glauber refere-se à perseguição que seu grupo sofre por parte do reitor Martim Gonçalves, que tenta boicotar a realização do evento. Aliás, são dramáticas as circunstâncias dessa produção. No riquíssimo repertório, as grandes referências de Glauber: Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Cecília Meirelles, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Federerico Garcia Lorca e João Cabral de Melo Neto, entre outros autores. Ainda nesta carta, mais uma vez volta às reflexões em torno da crise entre a faculdade de direito e o cinema: “Estou precisando urgentemente solucionar o meu problema: entre direito e cinema! Direito ou Cinema, o sacrifício do primeiro é o que pretendo executar em 1958, em função do segundo”. Antes de encerrar a carta, mais uma vez volta às desconfianças sobre o movimento concretista: “É ou não é de meninos ricos?”.

Em outra carta decisiva para Adalmir, já em novembro de 57, fala das dificuldades em torno da *V Jogralasca* e de sua opção pelo cinema em detrimento da advocacia. Vale o registro desse depoimento, pois vemos aqui a visceralidade e a paixão com que Glauber encarava a atividade artística, mesmo que diante de intempéries. Às vésperas do evento, ele e seu grupo são surpreendidos pela direção do Colégio em não liberar o auditório onde aconteceria a *Jogralasca*. “As vinte e quatro, ou melhor, as

quarenta e oito horas que antecederam o espetáculo foram épicas. Imagine que os convites não estavam prontos e o diretor, de última hora, nega o auditório sob desculpa de gripe asiática. Saio como louco, vou a bordo da livraria Civilização, encontro o deputado Wilson Lins, faço uma declaração patética, exigindo uma ação em nosso favor na Câmara Estadual. O homem, que me conhecia ligeiramente, quase que se descontrolou diante do meu choro. Eu chorava não sei se de raiva ou de nervosismo. Mas chorava.” Ao final desta mesma carta, comunica ao amigo: “Decidido, abandono o Direito. Farei vestibular para Filosofia”. Esta decisão mudaria definitivamente os rumos do cinema brasileiro.

No ano de 1959 encontramos Glauber Rocha em São Paulo, empolgado com o resultado de seu primeiro filme *Pátio*. Em carta à mãe, D^a Lúcia, em 1º de fevereiro, diz estar feliz por ter apresentado o filme ao cineasta Walter Hugo Khoury, e deste ter gostado muito, fazendo inclusive elogios à atriz Helena Ignez, esposa de Glauber.

Glauber começa a afirmar-se definitivamente como cineasta neste momento, como podemos verificar numa carta de seu grande amigo Paulo Gil Soares, escrita em 18 de fevereiro de 1959. O amigo constantemente estimula Glauber a seguir em frente, inclusive a não voltar para a Bahia: “Sempre acreditei no você cineasta, apesar de achar um tanto estranho o *Pátio* não ter histórias nem simbologias. Mas foi, como sempre pensamos, o cinema-cinema. (...) Conselho de amigo: se arranjar ‘boca’ não volte. Lembre-se que a província não oferece as condições que você necessita, nem mesmo com aquela sua possibilidade de tentar uma indústria baiana. (...) Aí é que você deve ficar, oportunidade de bolsas, participações em filmes e o mais que se segue. Venha para a Bahia apenas como participante de equipes”.

Glauber Rocha já pensava em voar bem mais alto. Pensava em tentar a Europa. Walter Hugo Khoury escreve a ele em 18 de julho e diz que acha “muito boa a idéia de partir para a Europa com fitas debaixo do braço. Se eu pudesse faria o mesmo. Acredito que não existe ambiente aqui para o seu tipo de fita, e o pessoal, tenho certeza, nunca compreenderia. Estão todos ávidos de fitas exóticas, sobre a ‘nossa realidade’, e nunca perdoarão um cultivador do cinema absoluto, nem sequer de cinema autêntico e honesto”. Ele refere-se ao filme *Pátio*, “quando estivemos juntos procurei não insistir muito sobre o fato de ter gostado para que você não pensasse que era gratuito, mas foi realmente uma surpresa para mim”. O que é evidente a partir deste diálogo com Khoury, é que Glauber já

vinha desenvolvendo uma linguagem própria, independente e revolucionária. “No caso do seu plano europeu não se concretizar talvez poderíamos arrumar algo positivo para você aqui em São Paulo. Sempre haveria um ambiente mais propício e seu trabalho teria mais reconhecimento. Pense nisso”.

Anos sessenta, há um vulcão em erupção.

Glauber dirige o seu primeiro longa-metragem, com o título *Barravento*. O curioso é que ele estava escalado para a produção do filme, quando alguns desentendimentos internos na equipe impuseram o afastamento do diretor Luiz Paulino. Nas cartas desse período percebemos nitidamente os caminhos da revolução que se iniciava na história do cinema brasileiro.

“Viva! Viva! *Barravento* é a agora a grande esperança”. Assim começa uma longa carta de 31 de janeiro de 1960, escrita pelo cineasta Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Gustavo levanta questões já debatidas entre eles, pelo que se pode perceber, acerca de produção e linguagem, de condições de realização e de estética. Vejamos algumas passagens, a começar a defesa que faz pela permanência de Glauber no Brasil: “A Europa é muito menos bicho-papão do que eu pensava. Não tem muito mais a dar-te que o Brasil. E os europeus têm algo que eu detesto, o vício burguês, a covardia. (...) Não levantam os braços e dizem ‘porra!!!’. (...) Tenho a impressão que a conquista do público brasileiro deverá ser feita de dentro para fora. Aliás a conquista não é tanto do público como da máquina distribuidora-exibidora. O fenômeno não seria novo, os neo-realistas só se impuseram em seu próprio país após se terem imposto ao mundo, e o mesmo aconteceu com Akira Kurosawa. E o mercado internacional, para o qual eu acho, como você, indispensável que nos dirijamos, só é conquistável na base dos festivais”. Percebemos a sintonia das idéias quanto à necessidade de um cinema brasileiro sem os exotismos encantadores para o mercado internacional. Mais à frente, Gustavo reforça essa idéia: “Detesto o cinema exótico, ‘orfeus negros’ e mazelas, mas objetivamente tenho que constatar que é necessário que os filmes, ou se aproximem desta concepção européia de Brasil, o que se pode fazer sem cair no exotismo, sem trair a realidade brasileira existente, descobrindo os aspectos mais profundos dentro desta noção superficial já existente, talvez *Barravento* seja um exemplo disto, ou então que acrescentem novos domínios a esta concepção”. Delineiam-se caminhos a serem seguidos pela geração cinemanovista. Por

fim, Gustavo Dahl discute a questão da linguagem, da estética em relação aos esquemas industriais, ainda considerando também as possibilidades de alcance internacional: “A única maneira de despertá-los (os europeus) é lançar-lhes na cara, com muita força, o autor. (...) E a brasilidade que já havia dito. É por isto que estou convencido que o caminho a ser seguido pelo cinema brasileiro é muito mais artesanal que industrial”.

Glauber, por sua vez, escreve a Paulo César Saraceni, cineasta também deste mesmo grupo de interlocutores, que está na Itália, neste mesmo ano, e convida-o a voltar ao Brasil devido à forma como as coisas estão se desenvolvendo. “Estamos recriando nosso cinema e você precisa voltar para ser soldado nesta luta. (...) Precisas fazer cinema aqui dentro de nossa luta: Joaquim, eu Paulino, você, Miguel, Marcos, Leon e os outros novos que surgirão”.

Em carta datada de 3 de novembro de 1960, Paulo César responde a Glauber. Uma preciosa informação nesta carta é sobre o primeiro tratamento dado ao roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ainda com o nome de *A Ira de Deus*: “Da possibilidade de eu fazer a fita, tu produzindo (Glauber), está de pé aquela conversa, largo qualquer assistência aqui e corro para fazer. Mas penso que tu deves fazer a *Ira de Deus* logo. Quando penso que existe no Brasil um cenário daquele, tenho vontade de sair correndo. Faça o teu e eu estou trabalhando para quando voltar levantar capital aí, para o meu e os nossos”.

Finalizando as cartas deste ano, e também do escopo a que nos propusemos, Glauber, com a intenção de levar *Barravento* a Cuba, escreve a Alfredo Guevara. A carta é de 27 de dezembro. O que Glauber fala sobre o filme vale para as produções posteriores, como fundamento de uma outra postura política e também de uma nova linguagem que começa a se projetar na tela. “O nosso filme, *Barravento*, versa sobre o problema social dos negros pescadores do litoral da Bahia, que é uma situação terrível de exploração social igual a muitas outras classes do Brasil. É uma produção independente, rodada por uma equipe jovem que pretende desenvolver um cinema verdadeiro e nacional, seguindo aquela linha política que foi inaugurada com *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos). Hoje os problemas estão mais acentuados e acreditamos que nosso filme seja a primeira grande denúncia já realizada no cinema do Brasil”.

Com *Barravento*, Glauber não só dá início a uma série de importantes filmes sobre o Brasil, como dialoga com a cinematografia de Humberto Mauro, Lima Barreto e

Nelson Pereira dos Santos. Posteriormente, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1963, aos 23 anos, escreve uma nova página na história de nosso cinema. Nestas cartas aqui apresentadas, pudemos acompanhar um pouco dessa trajetória alimentada por sonhos, minada de percalços, mas construída pela paixão e pela garra de realizar. Os textos deslizam levemente pelos nossos olhos, fazendo-nos às vezes sorrir, noutras nos emocionando profundamente. A sensação diante destas cartas é a de estarmos entre grandes amigos trocando idéias numa mesa de bar.

Note-se que o breve período aqui analisado acompanha dos 13 aos 20 anos do cineasta que revolucionaria o cinema nacional na década de 60. Glauber ainda diria mais tarde sobre o *Cinema Novo*: “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova, e nossa luz é nova e por isso nossos filmes já nascem diferentes dos cinemas da Europa”. E Gustavo Dahl fazendo coro, acrescentaria: “Nós não queremos saber de cinema, queremos ouvir a voz do homem”.

A voz que se construiu na consciência de Glauber Rocha pôde, por sua vez, fazer ecoar a voz do homem de seu tempo, de seu país.

Sempre atual.

CAPÍTULO 2

GLAUBER / ARTAUD – DIÁLOGOS

Não há crueldade sem consciência

Antonin Artaud

Neste capítulo, propomo-nos a fazer uma análise sobre as correspondências entre as idéias de Glauber Rocha e Antonin Artaud, em meio à revolução cultural e política que se desenvolve nos anos sessenta, com significativo reflexo no teatro e no cinema.

Antonin Artaud é para o teatro o que Van Gogh sempre será para a pintura e Glauber Rocha para o cinema: Um gênio maldito. Sua influência na arte contemporânea é inabalável. Nasce com o surrealismo e torna-se referência para a arte de vanguarda, anárquica, crítica, questionadora que se dá nos primeiros anos do século XX. Em texto escrito em 1947, no qual faz uma apaixonada análise sobre a obra de Van Gogh, Artaud afirma que o mestre da pintura expressionista fora ‘suicidado’ pela sociedade. Ou seja, Van Gogh fora vítima de um assassinato cultural. A afirmação certamente vale para ele próprio como também para Glauber Rocha, cuja trajetória é marcada pelo signo da ruptura e da inovação. Hoje, porém, sua obra vem sendo redescoberta e melhor estudada, a exemplo dos outros dois.

Sabemos que depois de Stanislavski, ao lado de Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski, Artaud é referência para o teatro brasileiro a partir dos anos sessenta. As idéias de Artaud, assim como os outros teóricos citados, marcaram com rigor muito do que se produziu tanto no teatro quanto no cinema daquele período (aqui, especificamente, o Cinema Novo, e em particular a obra de Glauber Rocha). No entanto, é difícil falarmos em apenas uma corrente de influência, mas sim, de convergências entre essas contribuições teóricas, formando um todo orgânico, cuja aplicação prática no contexto brasileiro, principalmente nos anos sessenta, revolucionaria a linguagem teatral. A epígrafe que abre este capítulo é de Artaud, mas poderia muito bem compor o programa de uma peça de Brecht. Apenas por questões didáticas segmentamos o estudo dessas correntes. E neste capítulo o enfoque se centrará precisamente sobre Artaud / Glauber.

Glauber Rocha estava atento a tais propostas. Seus primeiros filmes já antecipam no Brasil algumas idéias de Artaud. Visionário que era, possibilitou ao Cinema

Novo abrir caminho para o Tropicalismo no fim daquela década, profundamente marcada por uma virada de 360° na arte, no comportamento e no pensamento. Paralelamente à trajetória artística de Glauber (como já vimos, começa nos anos cinquenta com *As Jogralescas*, em Salvador), desenvolvia-se em São Paulo o trabalho de grupos como Arena e Oficina, o CPC e, numa linha, digamos, mais clássica, também o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Posteriormente, Glauber Rocha e Zé Celso Martinez Corrêa, um dos fundadores, e hoje o principal nome do grupo Oficina, aproximaram-se. Glauber passou a considerá-lo como “o maior teatrólogo do Brasil”, pois para ele, Zé Celso trabalhava em sintonia com uma arte que buscava compreender e defender nossa identidade verdadeiramente brasileira (Zé Celso, por sinal, se auto-intitula não um nacionalista, mas sim um “brasileiro”, termo bastante interessante). Esse termo para nós é empregado no sentido contrário à idéia de nacionalismo ou verde-amarelismo (referência a uma corrente conservadora do movimento de 22). A correspondência estabelecida aqui está mais próxima do sentido heróico do modernismo, principalmente de Oswald de Andrade. O diálogo entre os dois, Glauber e Zé Celso, como a história nos mostra, foi fecundo para o cinema e para o teatro brasileiros. O impacto causado por *Terra em transe* foi significativo para o Oficina, tanto que Zé Celso dedica a Glauber *O Rei da Vela*. E Artaud, nesse contato, é uma figura referencial. Ou melhor, Artaud e Oswald de Andrade. O primeiro com o Teatro da Crueldade, e o segundo com a Antropofagia.

Passados trinta anos, já na década de 60, comecei a perceber, com surpresa, que a “roda da fortuna” literária perfizera quase uma volta completa sobre si mesma. Reaparecia aquela atmosfera contraditoriamente lúdica e radical, agressiva e divertida, que julgara enterrada para sempre. Voltavam os *ismos* de 1920, revivia inclusive o *cadavre exquis* do surrealismo, mas com uma diferença. Incorporavam, a seu modo, bastante anárquico, sem a disciplina doutrinária e partidária de outrora, o grande *ismo* da década de 30: o marxismo. No teatro, a montagem triunfal de *O rei da vela*, que José Celso arrancou do limbo (dormira desde 1937), correspondeu com perfeição a essa virada de pensamento e de sensibilidade. A imagem do Brasil traçada por Oswald era das mais corrosivas. Dentro de nossas fronteiras, o capitalismo regredindo ao estado feudal de que nunca se livrara por completo. No plano internacional, o imperialismo americano agindo como um patrão falsamente bonacheirão. Mas, se o fundo era dramático, a forma revelava-se de farsa grotesca, expondo a crise de 1929 sobretudo através de uma sexualidade muito mal reprimida, que escapava pelas fendas da

burguesia paulista, atingida mortalmente em seu centro moral e econômico. (AIMEIDA PRADO, 1993, p. 103)

As idéias de Antonin Artaud (Teatro da Crueldade) disseminam-se no Brasil, principalmente, através das pesquisas do Grupo Oficina, mais especificamente, segundo o próprio Zé Celso, dos espetáculos *O Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade e *Roda Viva*, (1968), de Chico Buarque. É claro que as propostas de Artaud não são trabalhadas em torno ou em função apenas desses espetáculos, mas já vinham sendo germinadas de alguma forma, fosse pelo estudo direto de seus textos, cartas e manifestos, fosse pela sintonia do espírito de época. Artaud está na base do pensamento que explodiu em maio de 68, em Paris, e projetou-se mundo afora.

Artaud ainda é força viva na cultura graças, em larga medida, ao bilhete de ingresso na contemporaneidade que lhe foi garantido pela revolta dos jovens no final dos anos 60. E, se o nome de Artaud era erguido no meio das bandeiras conflitantes dos jovens nas ruas, não foi apenas pelo imaginário radical de seu teatro ou pela força perturbadora de sua poesia. É que seus textos traziam embutida uma teoria da cultura cuja cristalização ocorria exatamente naquele maio de 68. Não, na verdade, uma “teoria” da cultura, termo que abominava, mas uma posição diante da cultura. Uma posição sem rótulo à época e que agora é possível compreender como pós-moderna (...). (COELHO, Folha de São Paulo, 1/09/1996).

Note-se, como já afirmamos, que Glauber faz uma antecipação, mesmo que de forma involuntária ou inconsciente, das idéias de Artaud, como veremos mais adiante (*Barravento* é de 1961). No entanto, não nos interessa aqui neste trabalho provar se Glauber Rocha leu ou não diretamente Artaud, mas mostrar, isso sim, a fecundidade e sintonia de idéias entre os dois, estabelecendo um rico diálogo artístico não só naquele contexto, mas para a história futura do cinema e teatro brasileiros. De qualquer forma, registremos aqui uma curiosidade: Aos 14 anos, Glauber já lia² Shopenhauer e Nietzsche, este, particularmente, um autor referencial para Artaud, como nos informa Martin Esslin na biografia de Artaud:

² O biógrafo João Carlos Teixeira Gomes registra uma passagem de uma carta de Glauber ao seu tio Wilson Andrade, na qual revela: “Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens. Porém convém dizer-te que nunca seguirei o ponto de vista deste ou daquele. Nunca serei “superior” com Nietzsche, pessimista com Shopenhauer ou cínico como Voltaire, isso não! Podes ficar certo que procurarei seguir minha própria filosofia”. (Teixeira, 1997, 8).

De fato, a consciência de ser diferente das outras pessoas, de estar destinado a sofrer, fez-se parte vital de seu senso de identidade. Era este aspecto de sua personalidade – o ensaio sobre Van Gogh demonstra-o claramente – que lhe permitia ver-se a si próprio como membro do seletivo grupo de *poètes maudits* e de filósofos, como Baudelaire, Nerval, Poe, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin e Coleridge (...). (ESSLIN, 1978, p. 91)

Podemos ainda encontrar passagens em que Glauber faz referência a Artaud, como a que está registrada no texto *Autocrítica de um condenado*:

Strauss (Levy) chama seu livro de Os tristes Trópicos. Ele sim, é um homem triste. Não os tropicalistas. Não Oswald de Andrade. Alguns críticos se tornaram especialistas em Cinema Terceiromundista. Depois do Brasil, Chile, Argentina, Peru, México, a História sempre contra as teorias revolucionárias da esquerda colonizadora. Árabes, asiáticos, africanos, são os condenados da terra. O colonizado, lembra Fanon, quer sempre estar no lugar do colonizador. A cultura produzida pelo colonizador não tem nenhuma utilidade para o colonizado. O esfomeado fala uma outra linguagem. Einstein foi comido no México. Artaud, Trotsky, o Eldorado não existe. Tragédia. O colonizado não mostrará ao colonizador a rota do Eldorado. Há séculos o colonizador tortura, mata, procura a via. Levy Strauss passou a metade da vida lá, mas ele não teve a coragem de deixar ser comido. A Academia Colonizadora é mais confortável. A França é um país pobre disfarçado com belezas notórias e um erotismo sexy-tradicional. É um país pobre, sem colônias, desemprego, imperialismo em crise, o terceiro mundo está no Champs Elysées. (ROCHA S/D)³

No início dos anos 70, Glauber escreve um artigo intitulado *A Questão Teatral* onde apresenta um panorama da produção teatral daquele período:

O teatro pós-Brecht se radicalizou no maio francês e transcendeu no Woodstock americano de 69. (...) A ritualística corporal liberada pelo Living (Theatre), o radicalismo épico do diálogo emitido por Brecht, a língua expressionista de Grotowski, o tribunal-hospício de Peter Brook, a mágica científica de Strehler, a liberação de José Celso Martinez, a explosão atômica. O teatro será arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos. (...) O teatro antropológico, caminho dos anos 70, produz o máximo de verdade no mínimo de tempo. O ator é corpo e voz, que materializam o inconsciente coletivo, e por isto ele deve ser esportista, dançarino, orador, cantor,

³ (IN:<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/autocritica3.htm>). Acessado em 10 de jan. 2007.

instrumentista, mago, palhaço e outras figuras retóricas. (ROCHA, 1981, p. 231).

Não é difícil notarmos nas entrelinhas desse texto e até mesmo em seu estilo, a força de algumas idéias de Artaud: “Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD, 1983, p.110). O diálogo germina. O teatro está em Glauber.

Em síntese, alguns fatores são fundamentais para a análise desse período, considerando o recorte que pretendemos abordar: A revolução estética no teatro através do trabalho dos grupos Arena e Oficina, principalmente, a retomada das propostas de Oswald de Andrade, sob o signo da antropofagia, o Cinema Novo e o Tropicalismo.

O depoimento de Zé Celso, numa entrevista concedida à folha de São Paulo, em 1997, é bastante significativo, e reflete bem o espírito daquele momento e das idéias que estouravam:

Meu contato com Artaud foi junto com o Oswald de Andrade, porque ele imediatamente espalha o campo das mediações e acaba tocando no Artaud. Em “Roda Viva”, do Chico Buarque, que é um coro, vira uma tribo faminta, um corpo sem órgãos. No comportamento coletivista, era de uma crueldade devoradora, de um apetite quase inenarrável (...) A peça sofreu ataques porque era a consagração de tudo o que era reacionário. Você faz a exaltação, faz o mesmo rito, tem a mesma adesão, para no auge fazer o estupro disso. E o estupro era feito por um coro que trazia no corpo uma maneira artaudiana, que não se adaptaria ao regime que foi imposto. (...) Em “Roda Viva” o coro ocupava o espaço todo e se comunicava fisicamente, tocava a platéia. (CELSO, Folha de São Paulo, 31/08/1997).

Isto posto, é importante, agora, abordarmos os princípios do Teatro da Crueldade pensado por Artaud, para entendermos melhor sua aplicação no cinema, como propomos, na linguagem glauberiana. Nosso objetivo é identificar alguns conceitos artaudianos que julgamos existentes no cinema glauberiano, observando os contatos possíveis entre as idéias de Artaud e de Glauber Rocha. Por exemplo: A Crueldade, o ritual (uma espécie de volta às origens, os mitos, o sagrado e o profano) o transe e o duplo. Artaud é nome significativo na ebulição cultural promovida pelas vanguardas do início do

Séc. XX, estando vinculado diretamente ao movimento surrealista em sua primeira fase, como já mencionamos acima. Segundo Martin Esslin:

Artaud foi apresentado aos surrealistas por André Masson. A partir de outubro de 1924, ele começou a participar ativamente do movimento surrealista: colaborou em periódicos como *La Révolution Surrealiste* e *Disque Vert* e, em janeiro de 1925, tornou-se diretor do Bureau Surrealiste de Recherches. Afora acaloradas discussões sobre o conteúdo da filosofia surrealista, o trabalho desse departamento de pesquisas consistia na coleta de material (escrita automática, sonhos), na tentativa de desenvolver “meios e modos para uma investigação surrealista dentro dos limites do pensamento surrealista”. (ESSLIN, 1978, p. 29).

Homem de cinema e teatro, Artaud⁴ percebia a necessidade de se repensar as relações entre ator e espectador, não mais permitindo que este fosse um mero observador dos acontecimentos da cena teatral. Seria importante que o espectador de alguma forma pudesse estar em contato com os atores e com a cena num processo mais orgânico, mágico, ritualístico:

Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será ‘propulsionado’ com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos e não como um decalque da realidade; com a condição de que os sonhos permitam liberar no público essa liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (...) Por mais vasto que seja esse programa, ele não supera o próprio teatro, que nos parece identificar-se, em suma, com as forças da antiga magia. (ARTAUD, Op. Cit, pp.110/111).

O teatro, portanto, seria uma grande celebração, da mesma forma que os antigos ritos dos nossos ancestrais e/ou de algumas culturas orientais. Ora, se Brecht propunha a quebra da quarta parede no teatro, através do efeito de distanciamento, como veremos mais à frente, Artaud implodiria o espaço. As características mencionadas acima são recorrentes e confluentes, e orbitam principalmente as idéias de Crueldade e de Duplo.

O que é crueldade para Artaud?

⁴ Convidado por Abel Gance, Artaud interpreta o herói da Revolução Francesa Jean-Paul Marat, no épico *Napoléon*, rodado entre 1925 e 1927. Além desse trabalho, numa elogiada interpretação, é dirigido por Carl Dreyer em *La passion de Jeanne D’Arc*, O Martírio de Joana D’Arc, no papel de um monge.

Em cartas enviadas ao amigo Jean Paulhan, em 13 de setembro e 14 de novembro de 1932, Artaud afirma que o termo não faz referência a qualquer ato explícito de violência:

Não se trata, com essa crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material que normalmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, explodir as correntes, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através de conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. (...) Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter. (ARTAUD, 1981, pp.131/133).

A palavra crueldade, portanto, para Artaud, adquire um sentido muito particular quando aplicado ao fenômeno teatral. Isso significa que o fenômeno teatral deveria exercer sobre o espectador, simbolicamente, uma grande força e um grande poder, algo muito próximo e sem nenhum exagero dos efeitos da peste no organismo de uma pessoa ou da explosão de uma bomba sobre nossas cabeças. Ninguém ficaria incólume diante de tais experiências. No livro *Teatro e seu Duplo*, espécie de bíblia do Teatro da Crueldade, entre outros escritos, Artaud publica dois manifestos sobre essa estética. Passemos à análise de algumas idéias centrais.

O teatro para Artaud é poesia no espaço. É magia, é ritual. O que significa isso? Artaud defende a idéia de que o teatro não deve simplesmente se sujeitar ao texto, pois ele tem uma linguagem própria, corporal, orgânica:

Devendo reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Esta linguagem não pode se definir a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de

signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, gritos, de luzes, onomatopéias, o teatro deve organizá-la constituindo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos (ARTAUD, Op. Cit., 1981, 114/115).

O ator do teatro da crueldade é figura central, e não um mero porta-voz de um texto, mas uma espécie de xamã, condutor do rito, fazendo uso de todo o seu potencial orgânico, corpo, voz, gestos, sons etc, revelando verdades para além da psicologia deste ou daquele personagem. Uma atuação em transe, no paroxismo da razão e da emoção. Conforme Jean-Jacques Roubine, “Artaud insistia na força de abalo que devia emanar da liturgia teatral e exigia que os atores fossem capazes de colocar os espectadores em estado de transe” (ROUBINE, 2003, p. 168). A palavra transe, no entanto, não tem aqui qualquer relação com desordem ou falta de controle. Para Artaud é uma manifestação minuciosamente controlada. Alan Virmaux, estudioso de Artaud, analisa essa questão:

O essencial, a seus olhos, será daí em diante o ritual de uma ação, perpetuamente controlada. O transe não é negado, mas ele não se apodera do ator, agora dotado de um estatuto rigoroso e de um método científico. Ele fará nascer o transe mas não imergirá nele: *Saber de antemão os pontos do corpo que é preciso tocar, é induzir o espectador em transe através de métodos calculados: essa visão se opõe à idéia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbação cega de um organismo que não se governa mais.* (VIRMAUX, 1990, p. 47).

E já não podíamos pensar aqui no universo de personagens glauberianos como Nayna (*Barravento*), Corisco (*Deus e O Diabo*) e Paulo Martins (*Terra em Transe*)? Em todo o ritual / transe que cerca a trajetória desses personagens? Veremos mais à frente.

Essa visão da arte como experiência sagrada, como celebração ritualística da existência é também a base do trabalho desenvolvido pelo diretor polonês Jerzy Grotowski nos anos sessenta, e muito influente no teatro contemporâneo. É o ponto de partida, aliás, para as teorias do teatro antropológico, que atualmente são estudadas e praticadas pelo Odin Teatret, do diretor italiano Eugenio Barba, discípulo de Grotowski. Grotowski definiu seu teatro como um “teatro pobre”, em oposição à estética clássica-burguesa com todo o seu aparato de “teatro rico”. Como em Artaud, são característicos o despojamento do

espaço cênico, a postura e preparação rigorosa do ator, os temas acerca de questões complexas e atuais, num mundo dominado pelo tecnicismo e pelo canibalismo mercadológico.

Nossas produções são investigações do relacionamento entre ator e platéia. Isto é, consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essencial da arte teatral. (...) Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial sem cenografia, sem espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas idéias vulgares sobre teatro. Desafia a noção de teatro com síntese de disciplinas criativas diversas – literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação, representação (sob o comando de um diretor). Este “teatro sintético” é o teatro contemporâneo, que chamamos de “teatro rico” – rico em defeitos. (GROTOWSKI, 1987, pp. 14/16/17).

Artaud e Grotowski são figuras referenciais para o teatro brasileiro, e assim como Stanislavski e Brecht, revolucionaram o pensamento teatral no Séc. XX, enriquecendo o diálogo com outras linguagens artísticas, música, dança, cinema etc. O cinema de Glauber Rocha é um dos primeiros e férteis momentos de entendimento e aplicação dessas propostas no Brasil. Cabe aqui, no entanto, uma observação que julgamos necessária para que prossigamos em nossas reflexões. O contato de Glauber com tais propostas se dá por um pensamento paradoxal, pois seu ponto de vista era radicalmente “brasilista”, como diria Zé Celso. “Brasilista”, reforçamos, tem um sentido diferente de “nacionalista”. Nossa referência aproxima-se bem mais da vertente heróica de 22, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, antropofágica, portanto, do que de um nacionalismo xenófobo. O biógrafo João Carlos Teixeira Gomes registra uma passagem bem interessante de um texto de Glauber sobre a obra de José Lins do Rego, na qual percebemos bem essa questão:

Vergonhoso que o romance brasileiro, principalmente o moderno, seja mais conhecido do público literário despretenso do que por quantos, auto-suficientes e envoltos no mais fácil e pretensioso verbalismo, já se presumem os renovadores da nossa literatura. Isto para não falar na inautenticidade do nosso teatro e cinema; para não dizer que o sucesso

popular apaixonada mais que a honestidade e a convicção de um dever, sacerdócio literário. Uma coisa é realizar uma obra bem feita e outra é realizar uma obra conseqüente; O Brasil está cheio de literato frustrado macaqueando prolixidades nas colunas dos suplementos literários. O nosso jovem volta a adquirir um requinte já superado, encara o livro pela qualidade gráfica, o teatro pelos efeitos de luz, o cinema pela nitidez do som etc. Enquanto isso, ‘enquanto alguns sabichões discutem se doce de abóbora não dá chumbo pra canhão’⁵, uma temática brasileira vai se esgotando por si ou por alguns bem intencionados inexperientes ou outros raríssimos talentosos. (APUD. GOMES 1997, pp. 112/113).

Ao que o biógrafo observa e acrescenta:

Para Glauber, num recado aos jovens que se deixavam atrair pelos “ismos” importados, como o existencialismo, por exemplo, ainda em grande voga no Brasil por influência do prestígio de Sartre, ‘conhecer o Brasil e seu tema e sua cultura e sua história e sua sociologia não é ufanismo’. (GOMES, 1997, p. 113).

O que entendemos é que Glauber, defensor da identidade brasileira, vai exatamente conciliar essa visão crítica e “brasileira” com o espírito não menos crítico e transformador das vanguardas artísticas do início do Séc. XX, refletidas com força na Semana de Arte Moderna de 1922. Glauber pensa a identidade brasileira às avessas, sob o olhar de uma câmera capaz de refletir com força nossas mais profundas contradições.

No que se refere à teatralização de seu cinema, um estudo que se soma à vasta fortuna crítica sobre sua obra é o do pesquisador francês René Gardies, no qual, entre outros temas analisa elementos da teatralidade em alguns de seus filmes.

Chamamos teatralidade a essa forma de dobrar a significância: por si mesma e através do que quer dizer. Teatralizar é “exagerar” – sem conotações pejorativas. Agir sobre o artifício, e de modo contrário a um cinema que quer todo o tempo impingir, é manter a consciência da representação, das cortinas, da sala que ouve. (GARDIES, 1977, pp. 81/82).

Interessa-nos essa perspectiva, pois vai justamente ao encontro de nossas observações. A análise de Gardies aponta para as estéticas teatrais anteriormente citadas,

⁵ Mário de Andrade

principalmente no que se refere a essa consciência (Brecht) e arrebatamento da experiência teatral (Artaud), ou mais precisamente, de uma relação de equilíbrio entre as mesmas.

O espaço fechado induz ao mergulho e leva ao transe: o espaço aberto impõe a reflexão e desemboca na ação. Dupla pulsão, presente ao longo de uma obra que bate alternadamente ao ritmo de duas grandes correntes da dramaturgia moderna: o teatro com participação (festa, *heppening*) e com distanciamento (para a tomada de consciência, o engajamento crítico). A temática mítica e a tentação política. (GARDIES, Op. Cit., 1977, p. 84).

Mesmo sem fazer uma referência direta a Artaud, Gardies aponta alguns elementos que com certeza partem de suas teorias, como na citação acima. No entanto, ainda há muito desse *iceberg* a ser explorado. Outros enquadramentos, outros ângulos. E nosso propósito é exatamente o de identificar as características da crueldade e do duplo nas entrelinhas da tela glauberiana, o que particulariza nossa proposta e lança quiçá novas contribuições a tão rico debate.

Sobre a idéia do Duplo, Artaud debate a questão com uma certa complexidade no texto *O Teatro Alquímico*, de 1932.

Assim como a alquimia, com seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como o Duplo não desta realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos limitou-se a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica onde os princípios, como golfinhos, mal põem a cabeça para fora apressam-se a mergulhar novamente na obscuridade das águas. (ARTAUD, Op. Cit., pp. 65/66).

O Duplo para Artaud é uma arma contra a letargia do racionalismo e contra a alienação. A outra realidade a que se refere, metafísica, está relacionada com tudo o que diz respeito à essência humana. Se pensássemos aqui em Brecht, poderíamos vislumbrar uma possível aplicação desse conceito no sentido de que o Duplo seria o ponto de partida para a consciência e o pensamento crítico. Ora, o distanciamento não possibilitaria a visualização de uma dupla realidade? Para Artaud, no entanto, o mergulho vai além. É no avesso, nos labirintos da outra realidade, mágica, e assim metafísica, que ele quer mergulhar. A forma, o caminho, é a crueldade. Os conceitos para nós podem ser complementares.

Esse conceito de crueldade encontrou respaldo nas sociedades da América Latina em meio ao turbilhão existencial, político e cultural dos anos sessenta. Não à toa, Artaud, em vários de seus textos faz referências aos povos ameríndios e às antigas civilizações. A Europa já estaria consumida pelas pestes da guerra, do mecanicismo, do capitalismo.

O que Artaud pensou para o teatro, Glauber Rocha realizou no cinema. Glauber utiliza a crueldade em seu cinema (no sentido artaudiano) para lutar contra a colonização cultural e defender nossa identidade (às avessas), principalmente no que diz respeito à ideologia americana. O espírito heróico e antropofágico de 22 está na base de seu discurso político e de seus conceitos estéticos. Crueldade e antropofagia se encontram e dão à luz a revolução.

Iniciemos o diálogo. A propósito, tal contato é teórico, como veremos de imediato, e “intermediático”⁶, como mostraremos no trabalho analítico, onde procuraremos entender como a câmera de Glauber traduz / transpõe para a tela alguns conceitos artaudianos, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente.

Por enquanto, nos centraremos em alguns pontos que consideramos comuns entre dois fundamentais textos / manifestos de Artaud e Glauber: *O Teatro e a Cultura* e *A Estética da Fome*. Aliás, um traço muito comum na obra desses dois artistas é a escrita vulcânica, em que as idéias se sobrepõem à estrutura textual, isso quando não a recria, através de alguns gêneros: Cartas, manifestos, críticas. Há um diálogo perceptível na obra de Glauber, seja em seus textos teóricos, seja em seus filmes, com algumas correntes da vanguarda artística do início do século XX na Europa, em particular o expressionismo, e influentes no movimento modernista de 22. Quanto a isso, vale aqui registrar alguns

⁶ Partimos aqui do estudo de François Jost sobre Intermidialidade. Para além da relação entre mídias, Jost analisa a utilização dos códigos de uma mídia numa outra mídia. Aplicamos aqui o mesmo ponto-de-vista que ele aplica ao estudo de obras de Joyce (Ulisses), Eisenstein (Alexandre Nevsky) e Robb-Grillet (Jogo de Fogo): “quando falávamos de estética, a palavra “impasse” reaparecia sempre na boca de Robb-Grillet para qualificar a via mais pessoal empregada por um artista. E é esta palavra que me vem à cabeça hoje para caracterizar estes três ensaios de intermidialidade, que ironizam os ditados da teoria. Ao mesmo tempo em que estes artistas vão de encontro ao problema da prova, eles o negam. Eles visam menos a exatidão do que o questionamento dos códigos da representação ou da narrativa correntemente admitida por uma arte. Eles passam, então, a imagem de uma intermidialidade militante, na qual a prova é somente pragmática: ela permite *fazer*. O paradoxo desta intermidialidade militante é que, ao mesmo tempo em que ela vai buscar sua inspiração fora do campo semiótico próprio, ela se afirma como uma procura da especificidade, já que ela trata, no fundo, de experimentar os limites de cada arte, de cada prática uma pela outra. (JOST)

elementos característicos desse diálogo já na obra de Mário de Andrade, apontados por Telê Porto Ancona Lopez, e evidentemente válidos para Glauber Rocha:

Quando me refiro, neste estudo, aos expressionistas, seus mestres e antecessores (os impressionistas), ou à simultaneidade construindo o texto, não estou, de forma alguma colocando a idéia de uma repetição ingênua das vanguardas modernas por parte de Mário de Andrade. Seu conhecimento do futurismo, do expressionismo, na sua leitura de todos os ismos, vale como a procura, dentro da arte, de uma visão contemporânea, capaz de oferecer subsídios a quem se empenhava em superar o atraso brasileiro resultante da colonização econômica e cultural. Buscar as vanguardas nesse caso, não é paradoxo, nem falta de saída, pois Mário está se debruçando criticamente sobre propostas e conquistas estrangeiras, peneirando-as, escolhendo o que considerava adequado para nossa literatura, em nossa realidade. (LOPEZ, 1991, p. 18).

A obra de Glauber retoma e atualiza essas questões com o mesmo olhar antropofágico. A relação que estabelecemos aqui entre sua obra e o pensamento de Artaud é prova disso.

O primeiro texto abre o *Teatro e Seu Duplo*, reunião de escritos de Artaud, publicado em 1938. O segundo, é um manifesto/conferência apresentado por Glauber em Gênova, em 1965. No plano geral, Artaud, faz uma reflexão sobre os conceitos e/ou a idéia de cultura e civilização. Questiona a visão ocidental de arte, exatamente pela cisão que nossa sociedade faz entre cultura e civilização:

É apenas de modo artificial que se separa a civilização de cultura e que há duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação. (...) E esta penosa cisão é motivo para as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; e nunca se viu tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência em possuir a vida. (ARTAUD, Op.Cit., p. 16).

Para Artaud, a arte não está dissociada da vida, e como uma necessidade não é uma experiência à margem do dia-a-dia. Cultura e civilização são um mesmo universo, cuja separação gerou o caos em que hoje vivemos. A cultura em estado puro ou primitivo para o espírito corresponde à mesma carência que sentimos em saciar a fome para o corpo físico. Para Artaud, portanto, vida, arte, cultura e civilização estão no mesmo plano e são

inseparáveis. A idéia de cultura associada à de saciação da fome existencial e biológica está na base de suas reflexões:

Mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou uma pessoa de ter fome e da preocupação de viver melhor, quanto extrair daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome. Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e que algo nos faz viver – e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva. Quero dizer que se nos importamos todos com comer, e já, importamo-nos ainda mais não desperdiçar apenas na preocupação imediata de comer nossa simples força de sentir fome. (ARTAUD, op.cit., pp. 15/16).

Para Artaud a verdadeira cultura é um meio apurado de compreender e exercer a vida, e faz parte de nossas necessidades primárias. A cultura não deve ser confinada em panteões de forma a ser idolatrada. Deve sim, e aí pensando o teatro como autêntica experiência cultural, possibilitar a consciência e o pensamento crítico (Brecht) aliados ao sentido existencial, ritualístico, mágico e divino de sua manifestação.

A propósito de Brecht, um pequeno parêntese se faz necessário para uma reflexão sobre as possíveis relações entre as suas propostas e as de Artaud. Aquele equilíbrio ao qual Gardies faz referência sobre a teatralização em Glauber. Da mesma forma como anteriormente questionamos a respeito do contato direto de Glauber com a obra de Artaud, aqui também propomos a pergunta: Teria Artaud tido conhecimento das propostas de Brecht?

Alan Virmaux, no livro *Artaud e O teatro*, apresenta algumas questões que dão fortes indícios desse contato, ao que parece, indireto. Virmaux analisa vários textos de Artaud escritos nos anos vinte e trinta nos quais exalta as novas correntes teatrais na Alemanha e na Rússia. Apesar também de algumas críticas a elas dirigidas pelo aspecto político de suas abordagens, Artaud em vários momentos teria comungado com suas propostas, e seguido caminho próprio posteriormente, ou seja, o do teatro metafísico (ou da crueldade). A esse respeito destaquemos uma passagem do estudo de Virmaux:

Artaud lhes é reconhecido (alemães e russos) por combaterem o teatro literário e psicológico, ao mesmo tempo que instituem um novo espaço cênico. Mas a partir daí os caminhos divergem. Artaud não pretende

fazer o mesmo teatro que eles; o teatro deles é político, o seu é metafísico e mágico. Daí vem a condenação inapelável que lança contra eles, sem que haja nenhuma contradição com os elogios que lhes consagra ocasionalmente. (...) Essa oposição frontal entre o *Teatro da Crueldade* e o *Teatro Político*, denunciada por Artaud, não nos deve levar a concluir pela inutilidade de seu confronto. Apesar das diferenças dos objetivos, Artaud segue às vezes, por pouco tempo, o mesmo caminho dos alemães e dos russos; chega mesmo a combater ao lado deles, e está bem menos distanciado deles do que a quase totalidade dos homens do teatro francês. (...) Por isso seria artificial opor sistematicamente Artaud e Brecht, como em geral se faz hoje em dia. (...) Na realidade as posições não são tão rígidas e não faltam pontes que levem de um universo a outro. (VIRMAUX, 1970, pp. 149, 150).

De certa forma, é-nos assim possível visualizar a corrente que liga Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Glauber Rocha. E aqui percebemos uma aplicação precisa da antropofagia oswaldiana, expressa no manifesto antropofágico: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (..) Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”.(Manifesto antropófago, 1928). Ainda podemos registrar como reforço desse argumento, o estudo de Anatol Rosenfeld sobre o chamado “teatro agressivo” no Brasil (uma derivação do teatro da crueldade), identificando Zé Celso como seu principal representante, numa espécie de simbiose entre Artaud e Brecht:

Artaud e Brecht coincidem na sua luta contra o teatro digestivo ou culinário, assim como na tendência de obter uma nova relação entre palco e platéia. O desempenho épico, com direção ao público, o envolvimento deste num plano que suspenda a separação entre ator espectador e force este a tomar parte ativa na ação, ultrapassando a identificação passiva da contemplação “desinteressada” – todas essas concepções, em parte já lançadas por futuristas, e elaboradas por Brecht, correspondem de um ou outro modo às teses de Artaud. Poder-se-iam encontrar outras analogias entre Brecht e Aratud. O que, no entanto, os separa radicalmente é o racionalismo crítico do primeiro e o irracionalismo “incandescente” do segundo; a severa disciplina estética e intelectual daquele (pelo menos na sua fase madura) e o impulso anárquico deste. (ROSENFELD, 1996, p. 49).

Veremos como Glauber participa desse diálogo. Estamos diante de uma tradição que remonta às vanguardas, principalmente ao surrealismo e ao expressionismo:

“que se dirige contra todas as normas de imitar e configurar o mundo” (ROSENFELD, Op. Cit., p. 47).

Passemos agora a alguns pontos do manifesto *Uma Estética da Fome*, apresentado por Glauber em 1965.

Ora, o que Artaud questiona em termos gerais (contexto europeu), Glauber aborda em termos específicos, ou seja, Brasil, América Latina, colonialismo, violência e fome. A estética da fome (ou da violência) para Glauber parte das necessidades básicas, estruturais, políticas e sociais do país e do continente, porém não se esgotam na satisfação biológica e material das mesmas, adquire aquele sentido debatido por Artaud, ou seja, existencial, metafísico. Se para o olhar europeu / colonizador tudo é mero exotismo, para Glauber essa fome, essa miséria passa a ser a força de nossa própria identidade. Segundo Artaud: “Que se nos importamos todos com comer, e já, importamos-nos ainda mais *não desperdiçar apenas na preocupação imediata de comer nossa simples força de sentir fome*”. (ARTAUD, Op. Cit. pp. 15/169). E é nesse sentido que o Cinema Novo irá atuar técnica, estética e ideologicamente. Por um lado, Artaud questiona a visão colonialista do europeu: “E, também, se achamos que os negros cheiram mal, ignoramos que para tudo aquilo que não é Europa somos nós, brancos, que cheiramos mal. E diria mesmo que exalamos um odor branco, branco assim como se pode falar num ‘mal branco’”. (ARTAUD, Op. Cit., p. 18), Glauber, por sua vez, critica nossa postura subserviente diante do que vem de fora, seja da Europa, seja da América do Norte: “O que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador” (ROCHA, 1981, p. 29) Em sintonia com Artaud, Glauber defende uma estética da fome ou da violência (e aqui se subentende o conceito artaudiano de crueldade): “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, Op. Cit., p. 31).

Crueldade e violência nesse contexto têm o mesmo sentido. Nem o espectador do teatro, nem o espectador do cinema podem ficar passivos diante da experiência artística. Ela parte sim de problemas históricos e questões reais, porém projeta-se com força às profundezas do ser. É como um caminho de volta à essência do ser do qual só se poderá sair renascido, não sem dor, é claro.

2.1 - Barravento – O Ritual

Barravento, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, pode ser definido como um grande ritual. Ritual esse que encerra um paradoxo. Com o objetivo de criticar a alienação religiosa e a exploração do trabalho, Glauber acaba por exaltar as manifestações do sagrado nas relações sociais e de produção da vila de pescadores, através dos cultos africanos, que estão nas raízes da nossa formação cultural. Ritual que celebra o trabalho, que celebra o encontro e que celebra o poder das forças da natureza.

Nesta obra, encontramos alguns fundamentos dos conceitos artaudianos de crueldade, duplo e transe. Ressalte-se de início que a câmera exerce papel fundamental na relação entre teatro e cinema. O transe está na coreografia do trabalho dos pescadores e na incorporação das iaôs (Nayna) de forma mais evidente⁷, mas também pode ser verificado no movimento da câmera, pelo ritmo, pela descontinuidade. O resultado disso é um forte impacto que nos arrebatava para o universo mítico da vila de pescadores. Somos iniciados no rito.

O filme como um todo é um grande ritual, composto de pequenos rituais que poderíamos chamar de “rituais-sínteses”. A puxada de rede, o jogo da capoeira, os sambas de roda, o candomblé. Um forte exemplo é a roda de samba que se forma na recepção a Firmino, como uma espécie de prólogo. Toda a narrativa está ali sintetizada. A câmera dialoga com a cena, ora dentro, ora fora da roda, apresentando cada personagem em função de sua trajetória ao longo da narrativa: Firmino, Aruã, Cota e Nayna, e também os moradores / pescadores da vila. Na celebração / dança, filmada em detalhes, Aruã entra na roda, depois Firmino e Cota (que coloca o chapéu de Firmino na cabeça) e Nayna, que fica fora da roda. Firmino tenta, com agressividade, levá-la para o centro da roda, mas Aruã parte em sua defesa. Temos aqui personagens duplos opondo valores tais como alienação e trabalho, sagrado e profano. Um plano logo no início do filme, após algumas alternâncias de cenas dos pescadores puxando a rede e a chegada de Firmino, mostra a praia através de duas forquilhas fincadas na areia. O olhar da câmera já sugere os duplos da narrativa. É interessante notar que na cena do confronto final entre Firmino e Aruã, Firmino enterra uma espécie de cetro na areia, como se estivesse passando seu “reinado” ao outro.

⁷ “Entrar em transe através de métodos calculados” (VIRMAUX, Op.Cit., 1970, p. 47).

Não seria a vila de Buraquinho, de modo metonímico, a representação ou a extensão do espaço sagrado do terreiro de candomblé? José Gatti, no livro, *Barravento, A Estréia de Glauber*, reflete sobre essa questão:

(...) O barracão do terreiro, local onde se desempenham as danças rituais. Céu, mar, terreiro. A concepção do terreiro pode ter seu alcance simbólico/geográfico estendido. O terreiro (local onde se manifesta a divindade) abrange o mundo. Assim como se presencia a dança ritual do orixá, se reconhece sua atuação no desencadear de uma tempestade, por exemplo. Daí a compreensão de “terreiro” dentro de uma cosmovisão que inclui a onipresença da divindade. (GATTI, 1987, pp. 58/59).

Um outro dado importante, que reforça uma leitura artaudiana de *Barravento*, são as relações entre mundo material e mundo mítico, também analisadas por Gatti, a partir do estudo da pesquisadora Juana Elbein dos Santos⁸. Roubo duplo, também me apropriou do símbolo para devolver artaudianamente:

Os nagô concebem que a existência transcorre em dois planos: o aiyê, isto é, o mundo; e o orun, isto é, o além. O Aiyê compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam (...). O orun é o espaço sobrenatural, o outro mundo (...). O orun é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade, etc., possui um duplo espiritual e abstrato no orun; no orun habitam pois todas as sortes de entidades sobrenaturais (...). Ou, ao contrário, tudo o que existe no orun tem sua ou suas representações materiais no aiyê. (APUD: GATTI, Op. Cit, p. 64).

Conforme Mircea Eliade, na obra *O Sagrado e o Profano*, para o homem religioso o espaço sagrado não é homogêneo. Há uma divisão precisa entre espaço sagrado e espaço profano: “Para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe que o cerca” (ELIADE, 1995, p. 25). A Vila de Buraquinho é esse espaço sagrado por excelência em contraponto com o mundo profano para além do farol. *Barravento* é o conflito entre esses universos.

⁸ SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nagô e a Morte. Petrópolis, 1977.

Ora, não estamos aqui diante daquela concepção metafísica do Teatro da Crueldade? Do duplo ao qual Artaud incansavelmente faz referência?

Toda verdadeira efígie tem sua sombra que a duplica; e a arte se instala a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso. Como toda cultura mágica vertida pelos hieróglifos apropriados, também o verdadeiro teatro tem suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é o único a ainda ter sombras que romperam com suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações. (ARTAUD, *Op.cit.*, pp. 20/21).

Um outro momento que merece atenção principalmente pela forma como a montagem é decisiva na estruturação da narrativa sob os aspectos aqui já mencionados é o da profanação / rito de passagem de Aruã. Esse momento se dá em paralelo com a visita de Nayna ao terreiro de candomblé. O entrecruzamento, ritmo e transe das imagens ao mesmo tempo estabelecem uma relação com o próprio transe de Nayna, tudo marcado pelo som dos atabaques a compor ambas as cenas. Isso estabelece uma espécie de intervalo no tempo (aquele tempo do universo mágico e metafísico proposto por Artaud), aproximando as duas experiências. Se não, poderíamos perguntar: em que tempo se dá o encontro de Aruã e Cota? O que visualiza Nayna em seu transe no terreiro? Seria a visão de Aruã e Cota juntos na praia? Seria a morte do Pai? Seria a eclosão do barravento? Seria uma visão de Iemanjá? Seria o pressentimento de tudo? Essas questões são propostas pela montagem. E a respeito dessa questão técnica, Eisenstein assim diria:

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma seqüência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem. (EISENSTEIN, 1990, p. 20)

No aspecto técnico podemos falar em uma espécie de “montagem da crueldade”, exatamente pela força com que somos atingidos ou arrebatados para o universo da narrativa, como propunha Artaud, pelas imagens. A crueldade no sentido artaudiano está exatamente nesse movimento / relação / tensão de forças materiais e míticas no universo da vila de pescadores, também revelados pela montagem. A partida de Aruã, ao final, se por

um lado indica a conscientização do personagem (em relação ao mundo mítico, uma outra forma de percepção), por outro não estabelece um rompimento com as tradições, mas um provável equilíbrio. Note-se que Nayna manterá o cetro sagrado⁹ (fincado na areia por Firmino) fazendo sua iniciação como filha de Iemanjá, numa relação de irmandade com Aruã que certamente retornará como Firmino. Um novo ciclo de tensão? Talvez. Porém, tanto para Nayna quanto para Aruã a certeza de renascimento.

O duplo permanece.

2.2 - Deus e o Diabo na Terra do Sol – O Duplo

Da mesma forma, as tensões entre o mundo material e o mundo mítico estão presentes em *Deus e O Diabo na Terra do sol* (1963). A câmera aqui, no entanto, é mais voraz, inquieta, explosiva, conduzindo o ritual como um xamã em completo transe. Transe esse que explodirá, ponderando-se a redundância, em *Terra em Transe* (1967). Em *Deus e o Diabo* a linguagem gestual / corporal é forte e representativa em personagens como o beato Sebastião (ritual / sacrifício do bebê), em Manuel (penitência), em Corisco (girando na caatinga). O ritual aqui está diretamente associado ao sacrifício, na purgação/profanação de Manuel/ Satanás, e na morte de Corisco. Novamente, os duplos: Antonio das Mortes, Corisco, Manuel, Sebastião, Rosa, Dada, Deus e o Diabo, sertão e mar. E também, luz e sombra, imagem e música (popular e erudito), silêncio e som. Antes de seguirmos, convém retomarmos as idéias de Artaud sobre o duplo, até para que fique bem definido nosso ângulo de estudo. Alan Virmaux discute a questão de forma cautelosa:

Para esclarecer o que é o Duplo pode-se começar por dizer o que ele não é. Não se trata de uma imagem ou de um reflexo. A peste, por exemplo, não é uma imagem do teatro. Da mesma forma o teatro é metafísico do mesmo modo como é alquímico. Entre o teatro e seu Duplo não se estabelece uma relação simplesmente metafórica e verbal, mas uma relação de identidade. Corolário: o próprio teatro não é mais um patamar, um meio de ascender a um mundo superior, até então inacessível, mas um resultado: ele constitui uma forma da verdadeira vida que é uma vida renovada. Os duplos, com efeito, são múltiplos e se entrecruzam

⁹ Conforme Mircea Eliade, a hierofania, ou a manifestação do sagrado pode se dar num “objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – até a hierofania suprema, que é para o cristão a encarnação de Deus em Jesus Cristo (...)”. Op. Cit, 1995, p. 17.

indefinidamente. (...) O teatro segundo Artaud é o lugar onde se resolvem as antinomias. (VIRMAUX, op. cit., pp. 45/46).

É exatamente essa relação de identidade entre duplos que pretendemos apontar no cinema glauberiano. Seus personagens ultrapassam os limites da tela no entrecruzamento de elementos que estão na fronteira entre a arte e a vida (talvez a mesma que Glauber aponta na metáfora representada pelo sertão e pelo mar na seqüência final de *Deus e o Diabo*), como pensava Artaud. Ou mesmo as idéias arrebatadoras que encontramos no manifesto *A Estética da Fome* (1965). O cinema é a própria fome. A peregrinação de Manuel e Rosa lateja cruelmente na nossa alma. Suas trajetórias estão relacionadas basicamente ao início e ao fim de três ciclos / fases, como apontados por Ismail Xavier, no livro *Sertão Mar: A fase do vaqueiro, a fase do beato e a fase do cangaceiro*. A estruturação dessas fases ocorre dentro de uma geometria bem particular que evidencia mais um duplo na narrativa já nos instantes finais do filme.

(...) Essa corrida do casal de camponeses é o primeiro vetor em linha reta dentro de uma trajetória de curvas e hesitações, sempre marcada por mais um volteio do olhar, do corpo e do pensamento. Ela define e reforça a projeção para o futuro, a certeza da transformação radical assumida pelo refrão cantado pelo coro. 'O Sertão vai virá mar, o mar virá sertão'. (XAVIER, 1983, p. 71).

Uma metáfora logo no início do filme, ao nosso olhar, que indica essa representação do movimento dos dois personagens, é quando ambos estão no ralador de mandioca. Tal instrumento é composto por uma roda que é movida braçalmente por Rosa. Manuel e Rosa estão em posições extremas, ligados por uma reta, ou melhor, pela corda que faz girar a roda do ralador. O enquadramento feito pelo diretor de fotografia Waldemar Lima não expõe, mas denuncia os antagonismos desses personagens em relação ao beato Sebastião. Rosa não quer segui-lo. Sua ligação será com Corisco mais à frente. Lembremos da cena posterior na qual Corisco e Rosa se beijam numa espécie de carrossel, provocado pelo movimento circular da câmera. Nos espaços fechados é rica a oposição de luz e sombras. Após a cena do ralador, em casa, enquanto Manuel faz a refeição, apenas a luz da lamparina ilumina o vaqueiro e sua mulher; a indefinição da luz e das sombras na parede de certa forma refletem as dúvidas / angústias dos personagens (seguir Sebastião,

vender algum gado após a partilha com o coronel e fazer a própria roça ou esperar um milagre do céu). A cena se dá num plano um pouco mais demorado de Manuel que enrola um cigarro; em seguida, há um corte para um contraplano de Rosa. Depois do acerto / confronto com o coronel Morais, ao enterrar a mãe, morta por capangas do coronel, Manuel diz a Rosa: “Foi a mão de Deus me chamando pelo caminho da desgraça”. Manuel decide ir à procura de Sebastião.

Analisaremos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* dois momentos que se sucedem. A escalada do Monte Santo por Manuel carregando uma pedra sobre a cabeça e a cena do sacrifício da criança no interior da capela. Uma cena em espaço aberto, outra num espaço fechado. O duplo artaudiano em camadas vindo e voltando como as ondas no mar. Se em *Barravento* a narrativa se estrutura como um grande ritual, em *Deus e o Diabo*, evidencia-se o duplo. Antes, um ponto merece destaque: Antonio das Mortes encontra-se com o padre e o coronel no interior da sacristia da igreja. É tentado a matar Sebastião. O enquadramento mostra o “matador de cangaceiros” sentado sob uma cruz que está pendurada na parede. O coronel está fora do quadro, porém apenas sua sombra aparece falando e gesticulando para o matador. Um duplo que mostra pelo avesso a passagem em que Cristo foi tentado pelo demônio, registrado nos evangelhos (Mateus, cap. 4). Ora, Antonio das Mortes é figura ambígua. Sua fala para o padre antes de se retirar da sacristia é: “O padre pode achar que Sebastião tem parte com o diabo, mas eu acho que ele tem parte com Deus também”. A cena seguinte mostra Sebastião benzendo-se com o rosário enquanto a canção remete a “Antonio das Mortes, matador de cangaceiro”. No corte, novamente o padre e Antonio das Mortes, desta vez selando o acordo sobre a morte de Sebastião.

Na cena que antecede a penitência de Manuel, que consideraremos agora, ele e Sebastião encontram-se no alto do monte observando o horizonte sertanejo. O diálogo nos traz algumas questões importantes. Manuel diz: “Eu sabia... Daqui eu vejo o mar e depois a terra da salvação”. Ao que Sebastião responde: “Deus separou a terra e o céu, mas tá errado... Quando eu separar outra vez a gente vê a ilha”. Note-se que a fala de Sebastião é dublada pelo ator Othon Bastos, que interpreta Corisco e que muito em breve aparecerá na narrativa. Tal recurso aproxima sutilmente os duplos da mesma forma que aquela sombra projetada na parede à qual já fizemos referência. Manuel dirige-se a Rosa e diz: “O bom

vem depois, Rosa. Depois do sertão vem o mar”. Começa a penitência, com uma pedra na cabeça, Manuel inicia de joelhos a subida ao monte. O plano é longo. Já no início, a sombra de Sebastião que está ao lado de Manuel, cobre seu corpo. Há poucos cortes, voltando praticamente ao mesmo enquadramento, à exceção de um plano geral que mostra a capela no alto do morro.

A longa cena em que Manuel, de joelhos, carrega a pedra na cabeça, morro acima até a capela maior, dilata-se até a exasperação. A câmera na mão estabelece um contato estreito com o esforço da personagem, dando um efeito de atualidade a sua experiência – vemos a cena através do olhar de uma câmera que não se esconde e que procura, pela sua presença confessa, acentuar o aqui-agora da situação testemunhada. Suportamos a experiência de Manuel na medida em que ela vai se constituindo aos tropeços, saturados com a insistência com que se representa esse gesto de entrega total. (XAVIER, op.cit, p. 80).

Muito bem, estamos aqui diante de um duplo mítico de Manuel: Sísifo. Albert Camus em *O Mito de Sísifo* faz uma análise que nos possibilita perceber alguns traços que são convergentes com a trajetória de Manuel, especialmente nessa passagem. Sísifo é condenado pelos deuses a carregar uma imensa pedra sobre a cabeça, subindo e descendo uma montanha.

A acreditar em Homero, Sísifo era o mais ajuizado e o mais prudente dos mortais. No entanto, segundo outra tradição, tinha tendências para a profissão de bandido. Não vejo nisto a menor contradição. As opiniões diferem sobre os motivos que lhe valeram ser o trabalhador Inútil dos Infernos. Censura-se-lhe, de início, certa leviandade para com os deuses. Revelou os segredos deles. Egina, filha de Asopo, foi raptada por Júpiter. O pai espantou-se com esse desaparecimento e queixou-se dele a Sísifo. Este, que estava ao corrente do rapto, propôs a Asopo contar-lhe o que sabia, com a condição de ele dar água à cidadela de Carinto. Aos raios celestes, preferiu a bênção da água. Por tal foi castigado nos Infernos. Homero conta-nos também que Sísifo havia acorrentado a Morte. Plutão não pôde suportar o espetáculo do seu Império deserto e silencioso. Enviou o deus da guerra, que soltou a Morte das mãos do seu vencedor. (CAMUS. O Mito de Sísifo)¹⁰.

¹⁰ <http://filosofocamus.sites.uol.com.br/txtmitosisifo.htm>. Acessado em 2/01/2007

Ora, Manuel anunciara antes lá no alto do monte que “via” o mar para além do sertão. Tal como Sísifo “aos raios celestes, preferiu a benção das águas”. E é essa a sua busca. Manuel, tal como Sísifo, tem consciência de seu martírio, e nesse sentido, conforme Camus é um personagem trágico. Ao encontrar Corisco se tornará o cangaceiro satanás. No entanto, Manuel quer livrar-se do ciclo: seca, exploração, morte. A linha reta da corrida ao final é essa esperança rumo ao desconhecido. A cena em questão, da penitência, não apresenta uma trilha sonora. Tudo é preenchido pelo som ofegante de Manuel carregando a pedra; não há diálogo com o beato; tudo se traduz pela imagem, a dureza está para além de sua própria voz. Não há palavras que possam traduzir o significado, a força desse momento, “a palavra se ossificou”, (ARTAUD, 1984, p. 149). Manuel ofega, reza e grunhe como um animal. A câmera na mão torna a cena ainda mais crua e forte. Da penitência de Manuel para o transe de Rosa no alto do morro. A câmera, numa luz natural estourada, parte do céu para Rosa em meio à gritaria dos beatos no alto do monte. Rosa está só naquele deserto. O movimento circular da câmera na mão acentua essa solidão e desespero em que os soluços de Rosa se misturam com o som da ventania. O corte leva-nos agora para o interior da capela. Teatro total. O palco está montado. Manuel ao chão com a pedra, exausto. Sebastião diante do altar. A luz permite a projeção nas paredes laterais da capela de duas sombras da cruz que é conduzida por Sebastião. A cruz de Manuel, a cruz de Rosa. Mais uma vez o beato com a voz de Corisco (Othon Bastos) ordena que Manuel sacrifique uma criança para lavar a alma de Rosa e purificar a própria. O interessante é que agora voltamos à cena do transe de Rosa, mas com a presença de Manuel também em completo delírio. O tempo oscila. Manuel aparece gritando: “Minha mulher está possuída pelo demônio!”. Ao que Rosa defende-se: “É mentira!”. Manuel agride Rosa.

Cabe observar que a seqüência que estamos analisando compõe-se de quatro momentos: A penitência de Manuel, interior da capela, o transe de Rosa e o sacrifício do bebê (interior da capela). Há um duplo movimento que cria um intervalo de tempo e uma sensação de transe na própria condução da narrativa. Já no interior da capela, Rosa está prostrada no chão, em posição fetal, enquanto Manuel carrega nos braços um recém-nascido. Sebastião com o punhal ritualiza o sacrifício da criança. Com este punhal banhado em sangue faz uma cruz na testa de Rosa. No entanto, paradoxalmente, esse ritual / sacrifício representará o renascimento de Rosa que se rebela contra o beato. Um corte

rápido revela Manuel gritando com o bebê morto nos braços. A cena seguinte mostra Rosa pegando o punhal que o beato deixara cair ao chão; volta-se para ele e o apunhala. A seqüência termina com o beato morrendo sobre o altar e Manuel gritando desesperado. Um *travelling* frontal bem rápido nos leva do altar para fora da igreja, onde o “matador de cangaceiros” promove uma verdadeira sangria entre os romeiros.

Um novo ciclo começa na narrativa.

Satanás nascerá.

2.3 - Terra em Transe – O Transe

Já afirmamos neste estudo que para Artaud o fenômeno teatral é experiência arrebatadora. O espectador é tocado na alma. O ritual que se desdobra aos nossos olhos enlaça todas as nossas experiências. O discurso visceral critica o racionalismo e revela novas perspectivas, outros ângulos de visão, pensamento crítico, reflexão. Em seu último texto, intitulado *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, de 1948, escrito para ser transmitido pelo rádio, o poeta e teatrólogo francês profetiza algumas mazelas e conflitos que marcarão o século XX no pós-guerra, entre os quais a política belicista das grandes potências econômicas e suas ações colonialistas. Do olhar devastador da velha Europa sobre suas colônias ao império norte-americano dos nossos dias, a América Latina é um dos focos de exploração. Seria necessário, portanto, para Artaud, colocar o homem na mesa de autópsia para refazer sua anatomia¹¹. A nova anatomia é política, social e existencial. *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, caminha na mesma direção. Mostra na alegoria de Eldorado o sangramento do Brasil e da América Latina diante das ditaduras, aniquilamento cultural, violência e repressão ideológica. O coronelismo, a alienação e os desmandos políticos são algumas das máscaras da “nova” colonização. Segundo Ismail Xavier:

Há uma preocupação à Brecht de expor as contradições de Eldorado, país alegórico. Mas há também uma confluência de gestos, um desfile de máscaras grotescas, um conflito de carismas, uma obstinação mágica de um lado e de outro do confronto entre direita e esquerda, de modo a fazer tudo a convergir para a representação do evento político maior – o golpe

¹¹ Para Acabar com o Julgamento de Deus. ARTAUD, 1983, p. 161.

de Diaz – como um ritual coletivo, Transe. Em Eldorado, o conflito social é temperado pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa da civilização européia. Filme catártico, *Terra em transe* quer justamente pôr a nu este “amálgama” em sua versão de um “teatro da crueldade”, ritual em que o Transe, como instância de crise e revelação, nos dá a imagem sintética do momento histórico. (XAVIER, 2004, p.120).

No livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso traz um significativo depoimento sobre o impacto causado pelo filme quando de sua estréia. Uma revolução capaz de desdobramentos fundamentais para a cultura brasileira. O próprio Caetano Veloso é um de seus frutos. Seu relato aqui mostra a importância de *Terra em Transe* para sua época e para os nossos dias.

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* (1961) – o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 1997, p. 99).

O próprio Glauber, a propósito, assim falaria sobre o que considerava seu mais importante filme em relação à sua produção anterior:

Situei o filme no país interior de Eldorado porque me interessava o problema geral do “transe latino” e não do brasileiro em particular. Transe é um “momento de crise”. É a consciência do barravento, que significa “momento de transformação”. Antes do “Barravento” existe o “Transe”. Depois de “Deus e o Diabo”, isto é, depois das dúvidas metafísicas, chegam as dúvidas políticas. Somente depois das crises morais o homem estará preparado para a lucidez. Isto não é filosofia. É uma explicação do que é e porque “Transe”. E transe é também a “crise em violência”. Entre o som e a fúria, este momento entre o som e a fúria, é o transe. (ROCHA, jornal terra em transe, 2005)¹²

¹² Jornal especialmente publicado para o lançamento de cópia restaurada do filme *Terra em Transe*

Essa análise de conjunto de Glauber vem bem a propósito para o reforço das questões que até aqui vimos levantando. São aspectos que perpassam toda a obra em diferentes tonalidades. De que forma, portanto, o transe artaudiano encontra projeção na tela glauberiana? Transe, montagem, narrativa. A câmera narra em transe os conflitos políticos de Eldorado filtrados pelo delírio do poeta Paulo Martins em seus instantes finais. Transe para Artaud, como veremos, significa montagem para Glauber no aspecto técnico. Uma “montagem parabólica”, como ele a definiria, segundo Eduardo Escorel, responsável pela montagem do filme.

Foi durante a montagem de *Terra em Transe* que Glauber cunhou o neologismo “parabolizar”, que servia para indicar toda inversão cronológica ou solução de montagem que contrariasse a convenção. No caso, o que produzia um estado de euforia nele era toda “transformação do linear em parabólico”, ou seja, toda passagem de uma figura geométrica, a linha, para outra, a parábola. O que nem ele nem eu sabíamos, com toda a certeza, é que, segundo o Aurélio, o substantivo feminino “parábola” vem do grego “parabállo”, que quer dizer “atirar para o lado”. Sem saber, estávamos lidando com um termo que descreve à perfeição tanto o cinema quanto a personalidade de Glauber. (ESCOREL. jornal terra em transe. 2005).

Ismail Xavier, no livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, observa a elipse que estrutura a narrativa de *Terra em Transe*. Um dado curioso, que estende essa elipse e amplia os elementos alegóricos do filme, é o fato de Glauber ter utilizado em alguns momentos de *Terra em Transe*, material do documentário *Maranhão 66*, filmado no respectivo ano cobrindo a posse do então eleito governador daquele estado José Sarney. O ator José Lewgoy, que interpreta o político populista e governador de Alecrim, Felipe Vieira, era bem parecido fisicamente à época das filmagens com o célebre político maranhense. Ironia da história? O documentário sobre Sarney expõe muitas de nossas mazelas sociais, uma besta apocalíptica alimentada pela exploração e pelo populismo ao longo de séculos. Sarney discursa em *Maranhão 66*. Felipe Vieira vai às ruas lambuzar-se de povo em *Terra em Transe*. Um pouco antes, Paulo Martins, o poeta, sugerira a Vieira: “Faremos majestosos comícios nas praças de Alecrim”. Mas o fato é que Glauber, ao utilizar imagens do documentário na obra de ficção, de forma genial, acabou por criar entre esses campos / filmes, entre realidade e ficção, entre *Maranhão 66* e *Terra em Transe*, um

terceiro filme. Esse terceiro filme não existe materialmente ao mesmo tempo em que desfaz as fronteiras entre os dois filmes mencionados. Como no delírio de Paulo Martins, forma-se uma elipse de tempo na relação entre a história e a realidade brasileiras com seus conflitos a fustigar nosso imaginário. Já não é mais Paulo Martins quem delira, somos nós espectadores. E o distanciamento histórico, ou seja, a época da produção dos dois filmes até nossos dias, apenas fortalece aquelas imagens e atualiza as mesmas questões.

Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvimento. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de mais positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera o negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. Essa é minha opinião sobre o filme. (ROCHA, 1981, p. 140).

A referência que Glauber faz à dor é bem próxima da idéia de Artaud sobre crueldade, como já vimos. Essas expressões são carregadas, para ambos, de outros sentidos que não os recorrentes. Dor e crueldade, pelo avesso, representam um caminho para a reflexão e liberdade. Aliás, essa idéia já vem expressa por Glauber nas entrelinhas do manifesto *A Estética da Fome*, que já mencionamos. Artaud ainda acrescentaria, em *Para Acabar com o Julgamento de Deus*.

Crueldade significa extirpar pelo sangue e através do sangue a Deus, o acidente bestial da animalidade humana inconsciente onde quer que se encontre. O homem quando não é reprimido é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz inumeráveis animais os quais são formas que os antigos povos terrestres universalmente atribuíam a Deus. (ARTAUD, Op. Cit, p. 160).

Artaud, entre outros temas, discute o processo de colonização da América Latina em que o cristianismo foi uma das principais armas na dizimação das antigas culturas e, portanto, dos antigos deuses. Sob esse enfoque, Glauber também discute a

influência da igreja em *Terra em Transe*, sempre circundando e abençoando o poder ou, através de procedimentos medievais, em nome desse mesmo poder, ordenando execuções, como em *Deus e o Diabo*. Para Artaud, portanto, seria necessário o reencontro daquela antiga idéia de Deus, pulsante, vibratória, mágica, cruel. Um Deus erótico.

O transe artaudiano é uma ação calculada: “Entrar em transe através de métodos calculados. Essa visão se opõe à idéia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbação cega de um organismo que não se domina mais.” (VIRMAUX, op.cit, p. 47) A montagem glauberiana é um descontrole aparente, parabólico, como já vimos. Tudo estritamente calculado. O diálogo se estabelece. Voltando a Artaud e a algumas idéias específicas de sua linguagem teatral, anotemos:

Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos. Quanto ao resto, é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da transcrição musical, quer se faça uso de uma espécie de linguagem codificada. (...). Por outro lado, essa linguagem codificada e essa transcrição musical serão preciosas como meio de transcrever vozes. Uma vez que faz parte da base dessa linguagem uma utilização muito particular das entonações, estas devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformação segunda da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade. Do mesmo modo as dez mil e uma expressões do rosto considerados em estado de máscaras poderão ser etiquetadas e catalogadas com o objetivo de participarem diretamente e simbolicamente dessa linguagem concreta da cena; e isto além de sua utilização psicológica particular. Além disso, esses gestos simbólicos, essas máscaras, essas atitudes, esses movimentos particulares ou de conjunto, cujas inúmeras significações constituem uma parte importante da linguagem concreta do teatro, gestos evocadores, atitudes emotivas ou arbitrárias, bombardeamento desvairado de ritmos e sons, se duplicarão, serão multiplicados por espécies de gestos e atitudes reflexos, constituídos pela soma de todos esses gestos impulsivos, de todas essas atitudes falhas, de todos esses lapsos do espírito e da língua através dos quais se manifesta aquilo que se poderia chamar de impotências da palavra, e existe nisso uma prodigiosa riqueza de expressão, à qual não deixaremos de recorrer ocasionalmente. (ARTAUD, op. cit., pp. 120/121)

Para Artaud tudo é signo. Tudo deve comunicar, não apenas a palavra. Não poderíamos limitar a idéia de transe apenas na possível interpretação do ator, para ele, fundamental em seu teatro. A relação espacial do espetáculo com o seu público é radicalmente oposta ao teatro clássico. Para Artaud, as ações devem ocorrer

simultaneamente ao redor do espectador. Este seria atingido ou tocado por vários recursos do teatro da crueldade: a simultaneidade de ações, a desconstrução do discurso articulado, o ritmo intenso, a música também narrando etc. O ritual possibilita o transe.

Em *Terra em Transe*, encontramos traços de algumas dessas propostas, e é a essa análise que agora procederemos.

Lembremo-nos que estamos no universo de delírios e memórias de Paulo Martins, que repassa os vários acontecimentos em torno dos conflitos políticos de Eldorado. Memórias, delírios, transe. Adentremos o labirinto. Uma panorâmica mostra o mar, a costa de Eldorado. Do mar que aparece ao final de *Deus e o Diabo*, na fotografia de Waldemar Lima, para o mar de Eldorado, país interior atlântico, agora fotografado por Luiz carlos Barreto / Dib Luft, enquanto ouvimos um ponto de candomblé, que, aliás, também estava na trilha de *Barravento*.. Nesse preciso momento, através de três elementos de intersecção entre os filmes, a obra ganha unidade, e é como se tivéssemos um único filme. Um recurso que aparece logo no início de *Terra em transe* e em vários momentos da narrativa, são as legendas, que em dado momento revelam-se como sendo a TV Eldorado ao apresentar a biografia do senador Porfírio Diaz.. Ora, seria tudo narrado pela TV Eldorado, inclusive o delírio de Paulo Martins (o que tornaria tal delírio uma ficção dentro do ‘documentário’ feito pela tv)? Observemos que as legendas de abertura do filme acabam por se confundir com as legendas da TV Eldorado. Isso possibilita-nos um outro ângulo de análise na fronteira em entre documentário e ficção (como já comentamos acima sobre as relações entre *Terra em Transe* e *Maranhão 66*). Um outro momento bem interessante no transe entre som, imagem e narrativa é quando acompanhamos a movimentação dos camponeses em torno do corpo de Felício (líder) que fora assassinado. A câmera passeia pela multidão que reza enquanto ouvimos o som de tiros e uma batida de tambor. O som dos tiros, de certa forma, presentifica a morte do camponês. Em seguida a imagem mostra seu corpo que é conduzido para cima de uma elevação rochosa. Seu corpo não tem marcas de sangue. Em seguida, ouvimos o relato de sua esposa sobre o momento em que ocorreu o crime. Marinho discursa levantando suspeitas sobre o governo e o provável assassino de Felício.

A seqüência que analisaremos em seguida tem início com as legendas da TV Eldorado apresentando a “Biografia de um Aventureiro”, reportagem de Paulo Martins,

sobre o senador Porfírio Diaz que nada mais é que um duplo de Felipe Vieira. Ao mesmo tempo em que estamos no universo de reminiscências e delírios de Paulo Martins, agora adentramos um outro nível que se dá através desse suposto documentário sobre a vida do senador. Sob as legendas da TV Eldorado, vemos Diaz desfilando num carro aberto com uma bandeira negra e um crucifixo. Em seguida, um *off* de Paulo Martins apresenta informações sobre Diaz que acena para a câmera numa tomada frontal que o acompanha. Em seguida, num outro tempo / espaço, vemos o senador de pijama sobre uma estátua de Baco na qual lemos a seguinte frase “Evohe Bakkos”. Diaz aparece sempre teatralizado portando vários adereços: O cálice, a bandeira, o crucifixo. Esse momento sobre a estátua coroa a teatralização / carnavalização de figuras como Felipe Vieira, o/a padre / igreja, Julio Fuentes e o próprio Diaz. De certa forma, Diaz representa também os outros poderes. No próximo quadro o vemos diante de um busto de César segurando uma arma. No som temos um canto operístico. Novo quadro na seqüência, Porfírio Diaz agora está sentado num banco do jardim de seu palácio. Teatralmente “cumprimenta” pessoas supostamente fora do quadro ou para a própria câmera, enquanto duas vozes em *off* narram sua trajetória política. Esse momento é alternado por um outro em que pensativo e depois gargalhando o encontramos sem o paletó em meio às plantas do jardim do palácio. No quadro seguinte, de paletó, ao lado de uma estátua, fumando, gargalha olhando para a câmera. A seqüência termina com nova alternância ao quadro anterior, em que sem o paletó, apenas com camisa e gravata caminha por corredores externos de seu palácio enquanto ouvimos sons de tiros. Temos o mesmo espaço, porém tempos diferentes. Diaz austero, risonho e Diaz solitário, angustiado. Isso tudo formando o conjunto de imagens sob a narração que ouvimos em *off*. Não nos esqueçamos de que estamos no universo das memórias / delírios de Paulo Martins, portanto, passamos por várias camadas narrativas: memória / delírio, TV Eldorado / reportagem, cenas no palácio de Diaz em dois momentos que se alternam com a narração em *off*. No final da seqüência, em que identificamos a voz de Paulo Martins narrando como no início da reportagem / biografia, a informação que temos é sobre seu encontro com Diaz no Palácio (algo que certamente não teria importância no universo da reportagem). São procedimentos narrativos como este que refletem o transe da montagem, ou se preferirmos, são esses procedimentos de montagem que refletem o transe na narrativa. As próximas cenas serão no interior do palácio de Diaz (cuja locação foi no Teatro Municipal do RJ).

Diaz, de pijama, discute com Paulo Martins sobre a crise política até o ponto de brigarem rolando escada abaixo. Diaz está com uma arma, sons de tiros misturados a cantos operísticos, mas ele não atira. Temos duas narrativas paralelas, o diálogo entre os dois e o som que na verdade faz referência ao “sangue das massas, dos inocentes” derramado na disputa pelo poder, numa referência clara a Felício e ao universo que ele representa. O final dessa seqüência relaciona Diaz a Paulo Martins. Notemos que ao final da luta entre os dois na escadaria do palácio numa movimentação explicitamente teatral, Diaz fica prostrado na escadaria. A seqüência seguinte, antes das legendas da TV Eldorado apresentando um comício de Vieira, mostra Paulo Martins erguendo-se a partir da mesma posição em que ficara Diaz na escadaria, e anunciando para o povo: “Um candidato popular!”. As legendas então anunciam o comício de Felipe Vieira: “Encontro de um Líder com o Povo”. A questão aqui é saber se estamos ainda dentro do documentário de Paulo Martins sobre Diaz ou se voltamos ao documentário anterior que estrutura a narrativa desde o início. Essas fronteiras não estão estabelecidas, o que nos remete novamente ao transe narrativo de Paulo Martins. O fato é que o poeta é um personagem dividido entre os duplos Felipe Vieira e Porfírio Diaz, e sua própria poesia. Da mesma forma que Aruã, entre Firmino e o mestre, em *Barravento*, ou Manuel, entre o beato Sebastião e Corisco, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Os conflitos de Paulo Martins são traduzidos pelos versos de Mário Faustino:

*Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura
(...)
Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência mas tanta ternura).*

Nas cenas do encontro de Felipe Vieira com o povo, cabe o destaque para uma fala importante do padre que acompanha o governador da província de Alecrim. Vejamos: “Não fossem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos Incas, dos Astecas, dos Maias? O que seria dos Aimorés, dos Tamoios, dos Tupis e dos Xavantes? O que seria da fé?”. Artaud, no texto *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1948), ao qual já nos referimos neste estudo, discute o extermínio das culturas ameríndias em nome da fé. Ele diz que seu propósito é:

Denunciar (o) esse mesmo povo americano que ocupou completamente todo o continente dos índios e que faz renascer o imperialismo guerreiro da antiga América, o qual fez como que o povo indígena anterior a Colombo fosse execrado por toda a humanidade precedente. (...) Pois contrariamente ao que todos foram levados a crer, os povos anteriores a Colombo eram estranhamente civilizados e isso pelo fato de conhecerem uma forma de civilização baseada exclusivamente no princípio da crueldade. (...) Crueldade significa extirpar pelo sangue e através do sangue a Deus, o acidente bestial da animalidade humana inconsciente onde quer que se encontre. O homem quando não é reprimido é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz inumeráveis animais, os quais são formas que os antigos povos terrestres universamente atribuíam a Deus (ARTAUD, op. cit., pp. 159/161).

A fé cristã exterminou os antigos cultos em nome do Deus católico. Enclausurou o erotismo, o culto à natureza e a celebração da vida. A cena à qual fizemos referência, na fala do padre, paradoxalmente, remete a essas raízes de que fala Artaud, pois em torno do ato político no qual está inclusive o padre, acontece um culto pagão que é o carnaval. Ou melhor, o ato político é carnavalizado. Nesse contexto, a narrativa glauberiana apresenta uma situação que vai ao encontro do conceito artaudiano de crueldade. Às avessas, inclusive. Da mesma forma, como já vimos anteriormente em Artaud, temos uma referência ao duplo no sentido de que a carnavalização não é uma representação da vida, mas, sob certos aspectos, está na própria vida: “A peste por exemplo, não é a imagem do teatro, ela é o teatro. Da mesma forma, o teatro é metafísico do mesmo modo como é alquímico. Entre o teatro e seu duplo não se estabelece uma relação simplesmente metafórica e verbal, mas uma relação de identidade”. (VIRMAUX, op. cit, p. 45).

O transe vai ao paroxismo narrativo após a cena em que um homem do povo é assassinado, um pouco depois que Paulo Martins grita com Gerônimo: “Estão vendo o que é o povo?”. A seqüência mostra Vieira sendo carregado por correligionários enquanto ouvimos o mesmo ponto de candomblé do início do filme sendo alternado / mixado com o som de um violoncelo. Corte para a mansão de Julio Fuentes, onde estão este, Diaz, Silvia e Alvaro, repassando questões acerca dos conflitos políticos. A “voz over” de Diaz dialoga de forma retórica com Silvia. A montagem em seguida estrutura a espacialidade de forma bem interessante. Álvaro ouve o diálogo entre Diaz e Fuentes que remete a Paulo Martins. Ainda ouvimos a conversa dos dois enquanto a imagem mostra Álvaro chegando à redação do Jornal *Aurora Livre* para falar com Paulo sobre o pacto entre Diaz e Julio Fuentes.

Ouvimos a voz de Paulo em *off* dizendo que Álvaro o procurara para falar da traição. Na redação, conversam, discutem, até que Álvaro saca uma arma e comete suicídio. Apenas ouvimos o som do tiro, enquanto a imagem mostra o rosto de Silvia, tranqüilo. A partir daí, há uma alternância de cenas de Diaz e Vieira, numa espécie de diálogo indireto. Diaz como se pregasse no deserto, Vieira, no meio do povo. No espaço de Diaz, ouvimos aquele mesmo ponto de candomblé. No espaço de Vieira, os gritos eufóricos da multidão. Na verdade, ambos pregando para o deserto de si mesmos. O ritmo do “diálogo” é intenso, e a narrativa vai ao ápice até voltarmos àquela seqüência do início do filme em que Paulo Martins rompe com Vieira. A seguir, cenas de Paulo no carro, a batida policial, o tiro, Paulo ferido, Sara amparando-o, a coroação de Diaz no delírio de Paulo. Ao final, novamente a duna onde Paulo aparece agonizando ao som de tiros, metralhadoras, até dobrar os joelhos. Porém, um momento que gostaríamos de destacar nessas seqüências finais, durante o ritual de coroação de Porfírio de Diaz, é quando este, olhando para a câmera, diz: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!”. Olhando fixamente para a câmera aos poucos sua expressão vai se transformando, em transe, até diluir-se numa luz estourada. O transe está na interpretação, em detalhe.

CAPÍTULO 3

GLAUBER/ BRECHT – DIALÉTICA

Diferentemente de Artaud, são ricas as referências bibliográficas que apontam diretamente a influência de Brecht na obra de Glauber Rocha, além de depoimentos do próprio Glauber sobre a importância do diretor alemão. Ismail Xavier já nos mostrou com precisão essas relações em obras como *Sertão Mar* e *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Porém, o universo glauberiano, crítico, inquieto, continua sendo um convite à reflexão, como também o teatro dialético de Brecht.

Uma câmera na mão, uma idéia na cabeça.

Eis a definição de um movimento e de uma época revolucionários.

Revolucionários porque se tornou imperativo lutar por uma idéia de país livre e igualitário. Revolucionários porque era necessário um mergulho nas raízes da nossa formação cultural, procurando compreender e vislumbrar novas perspectivas para o país em meio ao caos ditatorial. E o trabalho artístico poderia ser também instrumento de transformação fosse através da literatura, do teatro ou do cinema. Era também ação política, aliada ao debate intelectual, crítico, inovador. Os anos sessenta no Brasil, se por um lado questionam valores, poderes, crenças, dependência estrangeira etc, por outro, até mesmo como reflexo de uma nova forma de ver o mundo, são o berço do desenvolvimento de novas linguagens e, conseqüentemente, do diálogo entre as diversas áreas artísticas.

No teatro, após a montagem revolucionária de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, por Ziembinski, começam a surgir experiências inquietantes. A partir de meados dos anos cinquenta, passando pelo período de turbulência do golpe de 1964 e ao longo dos anos que se seguiram, o que se discutia na Europa sobre linguagem teatral começa a se refletir no Brasil. No entanto, como já vimos, as novas idéias não aportavam aqui de forma imperativa como no passado, mas eram aplicadas com o vigor antropofágico proposto por Oswald de Andrade, adequando-se ao nosso meio. O tema era a própria realidade brasileira. Uma linguagem que traduzisse o Brasil se fazia necessária, era o momento de se buscar um novo diálogo com as nossas próprias raízes. É também um mergulho no universo do corpo e da alma visando a novos matizes. Tais aspectos já foram abordados no capítulo anterior sobre Artaud. Assim, as experiências de grupos como

Arena, Oficina, CPC e Opinião são exemplares. A fase Brecht é fundamental para os grupos Arena e Oficina. Além do trabalho histórico do grupo Opinião. Esse momento adquire importância decisiva na elaboração de uma linguagem que possibilitasse tornar sujeito do discurso histórico o homem brasileiro em suas dimensões regionais, políticas, culturais, sociais e existenciais. Espetáculos como *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes*, *O Show Opinião*, *Eles não Usam Black-tie*, *A Vida de Galileu*, *Roda Viva*, *O Rei da Vela* e *Macunaíma* (direção de Antunes Filho, com Cacá Carvalho) marcaram definitivamente a história do teatro brasileiro (Vale registrar que *A Alma Boa de Setsuan*, é a primeira montagem profissional de um texto de Bertold Brecht no Brasil, em 1958, com direção de Flaminio Bollini e Maria Della Costa no elenco.) Na fronteira com o cinema a ebulição também acontecia. “Não existe poesia revolucionária, sem forma revolucionária”. Os versos do poeta russo Vladimir Maiakovski sintetizam bem as experiências do Cinema Novo, movimento de idéias férteis e inquietantes que começava a explodir. No entanto, observe-se que a forma aqui, significa rigorosamente um diálogo com o passado, sintonia com as propostas que começam no cinema de Sergei Eisenstein, passam pela *Nouvelle Vague*, pelo Neo-realismo e aportam na nossa realidade. O novo define-se neste contexto, principalmente, pela experimentação e no contato também com o expressionismo. Esse contato com as novas estéticas européias, antropofagicamente, se enraíza em nosso solo. Bertold Brecht é também presença marcante na obra de Glauber. A revolução estética emerge.

3.1 - Barravento: Alienação

Sabemos que *Barravento* (1961), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, teve o projeto inicial, roteiro e direção idealizados pelo cineasta Luiz Paulino. No entanto, os traços oblíquos desenhados pelas tempestades do destino no núcleo dessa produção artística fizeram com que Glauber assumisse a direção do projeto. Mantendo o argumento de Paulino e reescrevendo o roteiro juntamente com José Telles de Magalhães, o resultado foi uma obra instigante e vigorosa que, ao lado de sua produção posterior, figura entre as principais realizações do cinema nacional.

Barravento aborda as relações conflituosas entre misticismo, religião, alienação e exploração do trabalho numa aldeia de pescadores na Bahia. Firmino, pescador que abandonara a vila para viver na cidade, retorna e passa a questionar a subserviência dos pescadores diante dos valores religiosos e da opressão do patrão (onipresente), o dono da rede.

A situação dos oprimidos, perseguidos e marginalizados norteará a filmografia de Glauber Rocha, cuja reflexão aprofunda-se e amplia-se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967). Elementos alegóricos de uma época, um momento em que o capitalismo autoritário começa a impor-se sobre o continente americano: explorado versus explorador. No manifesto *Uma Estética da Fome*, de 1965, Glauber sintetiza:

A América Latina permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América latina é ainda um pouco de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência. (ROCHA, 1965, p. 29).

Obviamente que o registro de tal afirmação não tende a datar a obra de Glauber Rocha, pois além das questões políticas e sociais que ele coloca em discussão, o foco de interesse principal de sua cinematografia é o homem em toda a sua complexidade existencial, transcendendo a períodos históricos.

Nossa proposta é analisar a construção do discurso filmico em *Barravento*, principalmente no que se refere aos elementos de teatralidade na linguagem glauberiana, ou seja, como os códigos teatrais se refletem de forma tão marcante em sua linguagem cinematográfica. O ponto de referência no decorrer do percurso será o ensaio de Ismail Xavier intitulado *Barravento: alienação versus identidade*, contido no livro *Sertão Mar*.

A linguagem teatral é elemento importante na obra de Glauber Rocha. As influências e/ou os pontos de contato com o teatro dialético de Bertolt Brecht expressam não apenas sintonia com o pensamento marxista, mas também trazem à tona os caminhos e experimentações das linguagens artísticas no século XX. Veremos, assim, os primeiros contatos de Glauber com Brecht, considerando especificamente alguns conceitos

brechtianos que rompem com a teoria aristotélica, como os signos próprios da linguagem teatral são utilizados pela linguagem cinematográfica. Como isso ocorre no cinema de Glauber Rocha? Apontaremos inicialmente os fundamentos do teatro dialético, passando em seguida à análise de alguns desses princípios na tela glauberiana. Para Glauber,

O teatro será a arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos. Nesta trágica e otimista marcha da história à eternidade, o homem avança *esquizofrenado* por Apolo e Dionísio. (...) O cinema e a televisão são meios técnicos de comunicação da matéria teatralizada. (ROCHA, 1981, p. 229).

A poética clássica nos ensina que na relação do espectador com o fenômeno teatral cria-se naquele os sentimentos de terror e piedade. Segundo Aristóteles, “o terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta” (ARISTÓTELES, 1994, p. 121). O espectador se identificará com o herói, expurgará suas emoções, e através da catarse sentir-se-á aliviado. Isso é possível devido à ilusão que se constrói diante da platéia, em que são apresentadas situações reais (ou realistas). Ao espectador, individualmente, caberá penetrar na ação como se fosse o próprio protagonista, esquecendo-se de si mesmo.

Esse pensamento dominou o teatro ocidental até o início do século XX.

Antes que avancemos na discussão, porém, é importante observarmos que tanto Brecht quanto Glauber, revolucionários que foram, souberam dialogar com o passado, elaborando uma síntese na construção dos fundamentos de uma outra proposta, uma nova linguagem artística não-ilusionista.

Brecht sempre reconheceu publicamente sua dívida para com uma vasta gama de velhas convenções e tradições teatrais: os elisabetanos, os teatros chinês, japonês e indiano, o uso do coro na tragédia grega, as técnicas dos palhaços e dos artistas de parques de diversões, as peças folclóricas da Áustria e da Baviera, e muitas outras. (ESSLIN, 1979, p. 132).

Glauber, por sua vez, estabelece uma ponte que vai da literatura de cordel a Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, passando pelos modernistas de 22, dialogando em

profundidade com a geração de 30, por um lado, até chegar a Sergei Eisenstein, Orson Welles, Godard e Passolini, por outro. Em artigo de 1967, intitulado *Teoria e prática do Cinema Latino Americano*, faz o seguinte comentário a respeito do cinema que entendia como necessário para o nosso continente:

Filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos. Um cinema épico e didático. A maioria dos filmes latinos possui apenas alguns traços desta escola épico-didática, mas as experiências são todas nestas direções. Didática é informação. E épica é revolução. (ROCHA, 1967, p. 53).

Tanto Brecht quanto Glauber, indo um pouco mais longe, beberam indiscutivelmente nas fontes do barroco. Os personagens glauberianos estão em constante conflito, numa espécie de labirinto do qual não há fuga, não há saída, não há redenção, do sertão ao mar, do mar ao sertão (Firmino, Aruã, Manoel, Antônio das Mortes, Paulo Martins). Da mesma forma, segundo Fernando Peixoto e Paolo Chiarini, Brecht preza o contraste e o choque, a incerteza e as opções, a responsabilidade individual e a amarga experiência.

Quais são, portanto, os fundamentos do teatro épico?

Como vimos acima, o pensamento aristotélico traçou as bases do teatro ocidental, leia-se, o teatro naturalista, o teatro da ilusão, para Brecht uma forma de arte alienante e ultrapassada. O teatro épico (ou dialético), que tem por base o pensamento marxista, propõe-se a romper com a ilusão da identificação entre público e personagem, e até mesmo entre ator e personagem, criando o que ficou conhecido como distanciamento (*Verfremdungseffekt*). Para tanto, seria necessário que todos os outros elementos do espetáculo (música, cenários, iluminação etc.) pudessem tanto dialogar entre si quanto construir a narrativa de forma independente. Tal procedimento nos coloca diante do caráter de não-linearidade ou, mais precisamente, da ‘quebra’ da narrativa clássica, ou seja, a “conexão de actos” de Aristóteles. Brecht propõe um tipo de espetáculo não-linear, episódico, crítico. Um espetáculo em que as partes tanto guardem relação umas com as outras quanto, de forma independente, tenham um sentido próprio, como já mencionamos. É o fim do espetáculo como simples entretenimento, o teatro dito “digestivo”.

O que interessa no teatro épico é a consciência crítica do espectador, o espetáculo que derruba a quarta parede e de certa maneira “coloca” o espectador no palco, agora na condição de agente transformador na produção de conhecimento. Um teatro que não se limita a desenvolver ações, mas que se propõe a representar condições, como observado por Walter Benjamin. Para Brecht, sua proposta estava em sintonia com uma nova era, revolucionária e científica. O teatro podia se transformar em laboratório de mudança social. No estudo que fez sobre o teatro épico, Walter Benjamin afirma que:

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seu alto-falante. O teatro épico faz o mesmo com o palco (BENJAMIN, 1985, p. 83).

Esta reflexão vai ao encontro do elemento fundamental no cinema que é a montagem. Ora, podemos pensar a construção da narrativa desde o plano isoladamente (Vsevolod Pudovkin), até a relação de sentido entre os planos, como também as relações entre cenas inteiras, segundo critérios do diretor que possibilitem também a participação do espectador na construção de sentido (Sergei Eisenstein). O texto de Benjamin é de 1931, e não é difícil identificarmos a proximidade desse pensamento com as propostas de Sergei Eisenstein. Este participou de um movimento artístico em Moscou conhecido como *construtivismo*, no início dos anos vinte, que defendia a idéia da arte como uma atividade do fazer, do construir. Caberia ao diretor organizar através da montagem o discurso filmico, do qual o espectador seria um interlocutor ativo.

O que incomodava Eisenstein nos filmes que via era a ineficiência. O cineasta, achava ele, estava à mercê dos acontecimentos que filmava, mesmo quando interpretados. A platéia olhava para os eventos cinematográficos exatamente como olhava para os acontecimentos cotidianos, tornando o cineasta mero canal através do qual a realidade podia ser reproduzida. (ANDREW, 2002, p. 48).

Muito bem. A posição do espectador para Brecht é exatamente a de um interlocutor ativo e crítico. A confluência de idéias com Brecht ainda é mais evidente quando encontramos a seguinte frase de Eisenstein sobre o teatro naturalista da época: “o Teatro de Arte de Moscou é meu inimigo mortal.” (id., *ibid.*, p. 48). Apesar do radicalismo que a frase explicita, tanto Eisenstein quanto Brecht apenas visualizavam novas relações entre produtores, realizadores e consumidores da obra de arte. Em suma, havia uma recusa em aceitar o teatro e/ou o cinema como réplica da realidade. A ilusão provocada pelo naturalismo precisava ser superada.

O efeito mágico da ilusão teatral hipnotiza o público até deixá-lo num estado de transe¹³, o que Brecht considerava como fisicamente repugnante e na verdade obscuro. (...) Tal público, argumenta Brecht, pode realmente sair do teatro expurgado por suas emoções emprestadas, porém permanecerá desinstruído e não-aprimorado. (ESSLIN, 1979, p. 135).

Observe-se, no entanto, que seria injusto ou até mesmo um equívoco desconsiderar a importância do trabalho de Constantin Stanislavski para a arte teatral do séc. XX. Mas essa é uma outra questão.

O período que se estende dos anos 40 aos 60 é decisivo para o teatro brasileiro. O marco inicial do teatro moderno no Brasil é a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo *Os Comediantes*, dirigida por Ziembinski. O crítico Yan Michalski revela que,

com efeito, o texto trazia um sopro absolutamente novo para o nosso palco, com a sua linguagem que parecia extraída viva do vocabulário cotidiano da pequena classe média carioca, contrastando com o diálogo empostado e artificial que até então prevalecia na dramaturgia nacional; com sua visão moderna da estrutura dramática, substituindo a tradicional narrativa linear por nervosos cortes inspirados na técnica do cinema, e espalhando a ação por três planos organicamente interligados: o da realidade, o da memória e o do delírio”. (MICHALSKI, 1985, p. 11).

Portanto, as novas propostas de linguagem começam a aportar por aqui e a produção teatral se torna rica em experimentações. Glauber Rocha, no decorrer dos anos

¹³ Letárgico seria o termo mais apropriado. A palavra transe para Artaud, por exemplo, adquire outras conotações como já vimos.

cinquenta, saberá absorver as novas idéias, e desde as primeiras experiências com as Jogralescas, projeto que desenvolveu direcionado à recitação de poesia, na Bahia, seu contato com o teatro seria fundamental para a elaboração da linguagem revolucionária do Cinema Novo. Aliás, o contato com as idéias de Brecht foi decisivo na composição do personagem Corisco pelo ator Othon Bastos, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963).

Se Brecht, como nos lembra Fernando Peixoto, dizia escrever com uma máquina que não existia à época de seu nascimento, Glauber procurou no cinema desvendar todas as engrenagens de seu tempo em perfeita sintonia com o teatro de vanguarda e com o cinema do início do século. O Cinema Novo, portanto, viria a expor as vísceras da montagem.

Cabe ainda, de forma mais direta, observarmos alguns pontos da experiência de Brecht com o cinema de modo a identificar em maior amplitude seus ecos na cinematografia de Glauber. No artigo da pesquisadora Ilma Esperança de Assis Santana Curti, intitulado *Cinema de Interrogação e Distanciamento*, encontramos algumas informações bem interessantes a esse respeito:

Brecht se interessou pelo cinema como um meio novo, como meio de alcançar as massas, como meio de concorrência ao teatro, em função de um novo teatro, mas principalmente porque o cinema representava novas possibilidades estéticas. Brecht via o cinema como uma arte ‘não introspectiva’ e de ‘não identificação’. [...] Para Brecht, a fotografia não é o reflexo da realidade, mas sim a realidade do reflexo. Visão não é conhecimento, conhecimento é, ao contrário, a fratura da visão, o deciframento das contradições objetivas da realidade, isto é, a realidade pode ser apreendida não no espelho da visão, mas na distância da análise. O termo de realização dessa análise no cinema é a montagem como instrumento dialético da demonstração de contradições em todos os níveis – as contradições não se dão apenas entre campos de força, mas internamente em cada grupo. Montagem para Brecht, portanto, é um princípio de distanciamento, é a produção de contradições em cada momento do trabalho, do gesto individual do ator até a organização geral das cenas (CURTI, 1979, pp. 119/120).

Essa observação nos remete a passagens significativas de *Barravento*, foco deste tópico, e também a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e a *Terra em Transe*. A referência a esses três filmes em específico deve-se ao fato dos mesmos estarem em maior diálogo com a linha de análise do presente trabalho, porém, tais idéias se fazem constantes

em toda a filmografia de Glauber com uma ou outra alteração de enquadramento. É importante reforçarmos que a idéia de montagem subentendida na visão de Brecht não corresponde ao modelo clássico, mas principalmente às propostas eisensteintianas. Neste ponto o cinema encontra o teatro. E é neste encontro que a revolução se faz.

Barravento apresenta em sua estrutura narrativa alguns dos elementos que marcarão a linguagem de Glauber Rocha no bojo da grande revolução causada pelo Cinema Novo. Encontro e transformação de linguagens, como no fenômeno da agitação violenta da atmosfera quando ocorre uma tempestade.

A análise filmica cuidadosa sugere um procedimento de abordagem que relacione os elementos próprios do enredo aos instrumentos apresentados pela composição da imagem. Assim, Ismail Xavier faz uma rica leitura de *Barravento*, para além de reducionismos a uma visão maniqueísta ou mera discussão sobre o enredo. Sua análise abarca tanto os aspectos temáticos quanto o modo como essas mesmas questões se encaixam e dialogam com a estrutura cinematográfica, no universo da linguagem glauberiana.

Estabelecida uma direção de leitura que procura integrar, em pé de igualdade (como fonte de significações), os diversos procedimentos presentes no filme, procuro aqui retomar a análise evitando o preconceito que opõe ao “eixo” do discurso (via de regra o enredo) os ‘ornamentos’ da imagem e do som (XAVIER, 1983, p. 19).

Paralelamente a alguns dos aspectos temáticos e estruturais de *Barravento* já levantados e discutidos por Ismail Xavier no livro *Sertão Mar*, especificamente o ensaio intitulado *Barravento: Alienação Versus Identidade*, nosso propósito é identificar nessa relação os elementos de teatralidade na composição filmográfica, considerando os pressupostos do teatro dialético de Bertold Brecht apresentados acima.

Buraquinho, a vila de pescadores de *Barravento*, é uma espécie de microcosmos onde as questões acerca da fé, da religião e da exploração do trabalho serão discutidas. Já aí se percebe o discurso metonímico e o recurso à alegoria para se pensar o Brasil. Na vila de pescadores, a rede de pescar e o farol são dois importantes elementos alegóricos no que diz respeito à exploração e à conscientização do homem. A rede, a propósito, ao mesmo tempo em que serve como instrumento de trabalho e sobrevivência,

serve também como instrumento de submissão ao poder, teia à qual os trabalhadores estão presos. Ismail Xavier, em obra posterior ao livro *Sertão Mar*, discutirá com mais profundidade os elementos alegóricos do cinema de Glauber. Em *Alegorias do Subdesenvolvimento* a análise está centrada em filmes como *Terra em Transe* e *o Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, paralelamente a filmes de outros diretores do período. No caso de *Barravento*, argumentando sobre a importância da análise individual dos filmes de Glauber (*Deus e o Diabo e Barravento*, especificamente), de forma a poder esmiuçar as características de sua linguagem, Ismail Xavier apresenta logo de início uma importante questão. Se comparados em conjunto

[...] os filmes tornam invisíveis as transformações que marcam o trajeto do autor ao longo dos anos e faz-se um discurso por demais genérico sobre a presença de referenciais históricos e míticos, que acabam ‘por flutuar’ nos filmes. Não há tentativa de precisar melhor como o movimento interno de cada filme define os critérios e os valores que orientam a incorporação desses elementos da história, da cultura popular e do mito. Estão lá apenas para definir a própria perspectiva que preside o discurso sobre o mundo e a sociedade? (XAVIER, Op. Cit., p. 20).

Da mesma forma, poderíamos considerar que os elementos de “teatralização” neste cinema não se reduzem a meros aparatos estéticos, lá estão como recurso técnico fundamental para a exposição temática na construção da narrativa cinematográfica. Ouve-se muito dizer que o cinema de Glauber é teatral. Cumpre, portanto, observarmos em que sentido, e como em cada filme, os códigos teatrais são utilizados na estrutura narrativa. Tentemos fazer esse mapeamento no primeiro longa-metragem de Glauber Rocha.

Toda a estrutura do filme é marcada/pontuada pelo ritual, manifestação essencialmente performática. O ritual da pesca, o ritual da dança, o jogo de capoeira, o ritual do candomblé, o ritual do acasalamento. E ainda o ritual de chegada e de partida. E tudo caminhando no contexto diegético para o ritual síntese que é o momento do barravento. A linguagem teatral se transfigura aos olhos do cinema, e a própria forma de filmar é ritualizada através dos movimentos e angulação da câmera. Há uma espécie de grande ritual que é o encontro do cinema com o teatro no campo extra-diegético.

A escolha dos planos mais próximos, dos pés na areia, das mãos nas cordas, do batuque, dos rostos, da agitação dos peixes na chegada da

rede, e a escolha dos planos gerais, que salientam o movimento rítmico do arrastão e das ondas sob o sol, definem uma tendência a pintar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual que traz as propriedades da dança e do canto (XAVIER, Op. Cit, p. 28).

No plano interno da ação os conflitos se estabelecem. Numa ponta, Firmino, na outra, Aruan. Personagens duplos. A estrutura tanto teatral quanto cinematográfica revela a intersecção entre esses personagens em alguns momentos, no confronto da capoeira (campo e contracampo), na profanação de Aruã (a mesma mulher, pois Cota é namorada de Firmino) e, finalmente, na passagem que cada um faz pelo farol, símbolo da consciência. É interessante observarmos que a forma como Firmino caminha sobre as pedras quando está chegando à vila é teatralizada, no gingado da dança/luta, um elemento fortemente característico do personagem em seus avanços e recuos ao longo da trama. Os atabaques e berimbaus, mais que simples instrumentos percussivos, vão além da trilha sonora, pontuando e dialogando com momentos decisivos da narrativa; tal como o mar, constituem também a voz da vila.

Ismail Xavier comenta uma análise desses personagens sugerida por Jean-Claude Bernadet,¹⁴ que coloca os mesmos em paralelo, inclusive apontando *a impostação teatral-didática na mise en scene* que assumem os discursos de Firmino, num enquadramento que o isola dos pescadores, conversando diretamente com a câmera. “Quando Aruan, no final, esboça a mesma postura doutrinária diante dos pescadores, o enquadramento também o isola e põe em suspenso sua figura, filmada em ligeiro *contre-plongée* (câmara baixa), de modo a recortar o céu chapado ao fundo” (XAVIER, Op. Cit., pp. 24/5).

A forma narrativa nos mostra que é forte na vila a onipresença do opressor, o dono da rede. A chegada de Firmino representa o enfrentamento a essa força. A transformação de Aruan e sua partida, como também o sumiço de Firmino no final, promovem por sua vez a onipresença de uma outra força, ou seja, seu discurso, sua luta, sua revolução. Portanto, a vila como um todo é, sim, transformada, mesmo retomando seus mecanismos tradicionais de sobrevivência, vida cultural e relações internas de poder.

¹⁴ Ver Jean-Claude Bernadet: *Brasil em tempo de cinema*, Ed. Civilização Brasileira, 1967.

A análise de Ismail Xavier destaca, além do já exposto, no que se refere à teatralização da narrativa, determinados procedimentos que indicam uma passagem de tempo ou uma mudança de cena, que aludem ao fechar de uma cortina no palco.

Para confirmar tal tendência à teatralização, conscientemente assumida na filmagem das danças, tal plano geral do encerramento é eliminado quando o movimento de um objeto, da parte inferior à parte superior do quadro, funciona como uma cortina que se fecha para o espectador, rapidamente (XAVIER, Op. Cit, p. 33).

Se em determinados momentos o teatro serve apenas para apontar essas passagens, ou mesmo como ilustração, no caso das danças, noutros é constituinte fundamental do discurso. Ao chegar à vila, a primeira fala de Firmino é para uma platéia de pescadores. A própria composição do quadro mostra de um lado Firmino, diferenciado dos outros pelo terno branco, e os pescadores e moradores da vila, de outro, assistindo à sua fala questionadora.

Uma outra forma como o teatro dialético de Brecht é aplicado neste tipo de cinema é a desconexão que se percebe entre som e imagem, o que causa certo estranhamento, revelando sob certos aspectos, ou mesmo determinando, os limites que se estabelecem entre as duas linguagens. É como se o cinema filtrasse do teatro apenas o que lhe interessa para a constituição de sua narrativa. Assim é no momento em que Firmino está com Cota na praia, assim é quando Firmino tenta convencer a mãe-de-santo a fazer um trabalho contra Aruan. A imagem que vemos não corresponde necessariamente ao texto que ouvimos no diálogo dos personagens. Esse procedimento/distanciamento exige uma maior atenção do espectador.

Noutro momento, quando os pescadores preparam-se para consertar a rede velha, Firmino aparece, em primeiro plano, olhando para a câmera e diz:

[...] trabalha, trabalha cambada de besta! Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu, que sou independente. Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não! Precisamos é lutar, resistir... Nossa hora tá chegando, irmão! (SENNÁ, 1985, p. 249).

Essa fala, síntese de seu discurso, ocorre um pouco depois que Aruan questiona o representante do dono da rede, que cobra por mais produção. Depois que Firmino discursa, a primeira imagem que aparece na cena seguinte, em que os pescadores remendam a rede, é exatamente a de Aruan. O que reforça o que dissemos acima sobre as intersecções entre os dois personagens. Aos poucos, Aruan vai assumindo não o lugar do mestre, mas o lugar de Firmino. Posteriormente, Aruan dirá: “Nós temos que reagir! Viemos de lá escravos, mas a escravidão já acabou.” (SENNA, Op. Cit., p. 251) No movimento dialético dos personagens a consciência começa a explodir. O barravento é apenas, no plano simbólico, a coroação desse novo momento, um rito de passagem. Após a profanação, Aruan caminha em direção à câmera, teatralmente rompendo a quarta parede. O que nos remete à ponte entre o espaço do sagrado, do mítico e o mundo material, capitalista no qual vivemos. Aruan agora compartilha conosco e com Firmino a consciência dolorosa da existência, das relações de força, da exploração do trabalho, das relações de poder. O momento em que Aruan e Firmino duelam no jogo teatralizado da capoeira, após o barravento, estabelece não a vitória de Firmino, mas a coroação de Aruan como porta-voz da mudança. Aruan está caído e Firmino diz: “Vou lhe deixar vivo pra você salvar o povo!... É Aruan que vocês devem seguir! O Mestre não! O Mestre é escravo!” (SENNA, Op. Cit., p. 258). A natureza simboliza essa força.

O elemento teatral em Barravento serve exatamente para mostrar o movimento aparentemente antagonico entre Aruan e Firmino. A síntese desse movimento é revelada no jogo da capoeira.

Barravento é daqueles filmes que se encaixam no conceito do cinema de poesia que Pasolini desenvolveria.¹⁵ Representa também a antevisão de um artista inquieto com o seu tempo e com a linguagem de sua arte.

É apenas o prenúncio de uma grande tempestade.

¹⁵ Ver o artigo do prof. Adalberto Muller: *A semiologia selvagem de pasolini*. In: Olhar Cinema. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores / CECH – UFSCar, 2006.

3.2 – Deus e o Diabo na Terra do Sol – Misticismo

Numa cena de *Vento do Leste* (1969), do Dziga Vertov, revolucionário grupo de cineastas e intelectuais franceses liderados por Jean-Luc Godard e Pierre Gorin, encontramos Glauber Rocha numa encruzilhada entoando versos de uma canção de autoria de Gilberto Gil e Caetano Veloso, chamada *Divino, Maravilhoso*: “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. Apesar de ser uma seqüência rápida, é possível perceber a grandeza da metáfora que ela representa para o pensamento estético, político e cinematográfico daquele período, até porque o próprio Glauber vinha de duas experiências definidoras de caminhos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967). Uma mulher, grávida, aproxima-se dele e pergunta-lhe: “Desculpe-me interromper sua luta de classes, mas você poderia me mostrar o caminho do cinema político?”. Glauber então responde: “aquele é o caminho do cinema da aventura estética e da indagação filosófica, enquanto este é o caminho do cinema de Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino e maravilhoso, em que as perguntas são de cunho prático, como produção, distribuição, treinamento de trezentos cineastas para fazer seiscentos filmes por ano somente no Brasil, abastecer um dos maiores mercados do mundo”. Glauber, um personagem brechtiano, no melhor sentido do termo.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), cuja narrativa segue a mesma estrutura de um cordel/repente, Corisco, de braços abertos no meio da caatinga, vê-se diante da encruzilhada entre a vida e a morte. Planos-sequência longos possibilitam trazer o teatro para dentro do cinema. O teatro dialético, crítico de Bertold Brecht está no olho do narrador cinematográfico. O palco é a câmera. E como isso se dá?

Ismail Xavier, no livro *Sertão Mar*, afirma que:

No seu aspecto funcional, a modulação do filme cria brechas para diferentes formas de intervenção do narrador. Na sua descontinuidade, abre espaço para comentários explícitos sobre o próprio imaginário. Temos uma representação que distende o tempo, interrompe a ação para comentá-la e bloqueia certos gestos para sublinhar sua significação social, como em Brecht. Em termos especificamente cinematográficos, temos a “montagem vertical” (Eisenstein), que permite um desenvolvimento francamente independente de imagem e som. Prevalece o pensamento da figura mediadora que comanda a representação. (XAVIER, Op. Cit, 82).

Antes de avançarmos em nossa reflexão, convém fazermos um breve esboço sobre as principais idéias do teatro brechtiano que, sem dúvida, redireciona uma linguagem que de certa forma, acomodara-se no berço do naturalismo, quase sempre numa perspectiva meramente culinária, digestiva, para usarmos expressões do próprio Brecht referentes ao teatro de seu tempo. À nossa época e aos nossos problemas as propostas do teatro épico se amoldam, indo além, inclusive, do próprio teatro.

Talvez a palavra que melhor sintetize o teatro de Brecht seja “distanciamento”.

O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. (...) Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. (BENJAMIM, 1985, p. 81).

No contato com essas idéias o teatro brasileiro redescobre sua própria trajetória e aprende a se debruçar de forma mais crítica sobre sua história e sua realidade. Pode-se não sair necessariamente do teatro para se fazer uma revolução, mas certamente pode-se sair, sim, com um pouco mais de lucidez diante dos processos históricos dos quais todos somos atores. Distanciar, para Brecht, significa ver exatamente em termos históricos.

O crítico Anatol Rosenfeld fez importante estudo sobre o teatro épico. Nele, torna-nos acessíveis as principais características dessa estética. Aqui, precisamente, para efeito do que pretendemos analisar no cinema de Glauber Rocha, consideraremos principalmente os aspectos diretamente relacionados à cena e ao ator, recorrendo a outros elementos à medida que se façam necessários. Rosenfeld aponta duas razões principais que opõem o teatro dramático/aristotélico/naturalista ao teatro épico:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’, - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O

homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora (ROSENFELD, 2004, pp. 147/8).

Das diferenças ou “divergências de acento” apontadas por Rosenfeld entre o teatro dramático tradicional/aristotélico e o teatro épico/crítico, destacamos:

FORMA DRAMÁTICA

Atuação

Envolvimento

Mergulho nas emoções

Identificação

O homem é imutável

Uma cena pela outra

Crescimento/evolução

Linearidade

O homem como ser fixo

FORMA ÉPICA

Narração

Observação

Desperta uma tomada de decisões/ações

O espectador estuda/analisa

O homem é mutável

Uma cena por si

Montagem

Curvas/elípses

O homem como processo

Ora, vemos aqui um posicionamento profundamente crítico diante da obra de arte, uma atitude ativa, instigante e questionadora. O homem insurgindo-se a toda e qualquer forma de dogmatismo. O homem como agente transformador, em movimento contínuo e ritmo acelerado.

O teatro épico, conforme Walter Benjamin questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Se projetarmos este pensamento e a esquematização acima às outras linguagens artísticas, vemos que o cinema também pode opor-se aos aspectos alienantes da estrutura narrativa tradicional (que está aí até hoje, seja nas telenovelas ou nos enlatados produzidos em *hollywood*). E, a despeito do canto de sereia do mercado, algumas experiências recentes têm mostrado sintonia com as propostas do Cinema Novo, como *Cinema, Aspirinas e Urubus, Amarelo Manga e Madame Satã*, principalmente no que se refere à atitude crítica e ousadas temático-narrativas..

No que se refere à obra de Glauber Rocha, como já pudemos observar, é nítido o diálogo que ela estabelece com o teatro épico. Diálogo este que se enriquece no contato com o cinema das origens, com o expressionismo, e com as experiências de Eisenstein, que, por sinal, bebeu muito na fonte do teatro, principalmente ao lado de Meyerhold, que por sua vez trabalhou com Stanislavski. Isso evidencia que o novo pode ser simplesmente o resultado da composição de elementos que aprendemos a pinçar da lição dos grandes mestres. E Glauber soube reunir o que de mais revolucionário havia nas experiências do passado. Já em seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1961), a linguagem teatral estrutura a narrativa em perfeita sintonia com a técnica “artesanal” de seu cinema. O jogo da capoeira está na composição do personagem Firmino da mesma forma que aparece no “gingado” da câmera em alguns momentos do filme. O teatro está na tela.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) essa espécie de simbiose se amplia, definindo uma linguagem caracterizada principalmente pelo olhar inquieto de uma câmera em transe, como se estivesse no meio de um redemoinho. Uma forma de narrar que impossibilita uma atitude passiva diante da tela.

Consideraremos aqui, a partir do que já foi apresentado, o momento em que Antonio das Mortes e Corisco finalmente se encontram.

Nosso ponto de partida é o momento em que Rosa, mulher de Manoel, após ele ser incumbido por Corisco a observar as redondezas para ver o posicionamento dos “macacos”, aproxima-se do cangaceiro. A cena começa com uma quebra do eixo. Rosa olha para Corisco, de seu ângulo esquerdo (Corisco). A câmera em seguida mostra o lado direito de Corisco. Na seqüência, num sentido contrário à posição em que se encontrava (estabelecendo uma trajetória anti-horária, portanto), Rosa circunda Corisco. Aproxima-se dele, se olham e começam a se beijar ferozmente ao som das *Bachianas*, de Villa-Lobos. Em meio à caatinga, ao sol escaldante e à seca, Glauber Rocha consegue um lirismo sem limites. Algo tão belo quanto a uma cena de *Os Fuzis*, de Rui Guerra, quando a câmera em movimento acompanha a imagem da santa sobre o andor, numa procissão, dando-nos a sensação de estarmos não no sertão, mas no mar. O sertão vira mar, o mar vira sertão. Voltando à cena de *Deus e o Diabo*, a inversão do eixo não é mera rebeldia. Há um sentido. A dureza de Corisco encontra a sensibilidade de Rosa, a centelha ilumina a treva. A montagem é também personagem importante.

Antonio das MorteS está cada vez mais perto. Corisco dialoga com a câmara/espectador, o que possibilita a quebra da quarta parede teatral e coloca o espectador não mais como uma simples testemunha da ação, mas como alguém capaz de dialogar com ela. Num momento anterior, Corisco afirmara em tom profético: “Se eu morrer, nasce outro”. A rebeldia é imortal. A inquietude do movimento da câmara está no próprio Corisco, em seu corpo em transe. Um espectador atento mergulha nessa alegoria e as imagens em preto e branco traduzem o colorido vazio do mundo à nossa volta. Corisco inicia o ritual de preparação para a luta segurando um facão nas mãos: “Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto; eu, José, com o leite da virgem Maria serei borrifado; eu, José, com o sangue de Cristo serei batizado; eu, José, na Arca de Noé serei guardado; eu, José, com as chaves de São Pedro serei fechado onde não me possam ver e ferir, nem matar, nem o sangue de meu corpo tirar”. O movimento da câmara é o próprio sinal da cruz, e lentamente vai passeando pelo corpo de Corisco, como se o estivesse benzendo. Há um corte e agora acompanhamos Antonio das MorteS, ao mesmo tempo em que a canção nos lembra a caçada por Corisco: “A luta do dragão da maldade contra o santo guerreiro”. “Pensar a imagem como música, a música como imagem. Deixar que uma forma influencie a composição da outra” (Avelar, 1995, p.44). Esse recurso é bem interessante. Em vários momentos, a canção faz comentários, reflete sobre determinadas passagens, narra também a história. Não é simples fundo musical para a apresentação de acontecimentos ou acentuação de climas.

O bem e o mal, Corisco e Antonio das MorteS, não têm posição definidas, um contém o outro, são inseparáveis. Novo corte e vemos na perspectiva (não numa subjetiva) de Antonio das MorteS, ao longe, Manoel, Rosa, Corisco e Dadá. Antonio das MorteS ergue a espingarda e atira para o alto. Começa a perseguição. A canção/narrador alerta: “Se entrega, Corisco”. Mas Corisco também através da canção, como num desafio de repentistas, responde: “Eu não me entrego, não. Não sou passarinho pra viver lá na prisão”. Dadá está ferida, Rosa tenta ajudá-la. Antônio das MorteS grita olhando para a câmara (colocando-nos, espectadores, na posição de Corisco): “Se entrega, Corisco”. Corisco grita e salta (essa cena se repete três vezes, em pequenas variações de tomada), com o facão na mão e começa a girar. O giro do mundo, o mundo da fome e da morte. A canção/cordel continua a repetir: “Eu não me entrego, não”. Antônio das MorteS atira, Dadá se desespera

e Corisco grita, de braços abertos, antes de cair morto sobre o solo seco do sertão: “Mais fortes são os poderes do povo”. Note-se que a montagem aqui não segue o tempo da cena. Vemos o corpo de Corisco caído ao chão, ao mesmo tempo em que ainda ouvimos sua voz em defesa do povo. Esse recurso causa-nos estranhamento e mais uma vez faz-nos pensar na força da resistência. Corisco está morto, mas seu grito ecoa. E como já profetizado antes, outros nascerão. A canção paralelamente faz também a narração: “Mataram corisco, balearam Dadá”. Em seguida, na seqüência final, a câmera acompanha Rosa e Manoel correndo, enquanto a canção profetiza: “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Rosa cai, Manoel continua em disparada. Cai também, levanta. A câmera começa a distanciar-se. Em seguida, uma panorâmica mostra o mar. O cordel/filme se fecha com a seguinte mensagem: “Que assim mal dividido esse mundo anda errado, pois a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”. Uma tomada aérea mostra o mar ao som da música de Vila-Lobos, na transição do sertão para o mar. Saímos da imensidão do sertão para a imensidão do mar.

A nós, espectadores, a possibilidade de um mergulho crítico nesse oceano para além da própria realidade.

3.3 – TERRA EM TRANSE – Subdesenvolvimento

*“Há quinhentos anos propalamos:
Este é o país do futuro,
Antes tarde do que nunca,
Mais vale quem Deus ajuda
E a Europa ainda se curva.”
Que País é Este*

Afonso Romano de Sant’anna

Vimos até aqui o diálogo que Glauber estabeleceu com duas importantes correntes do teatro universal, Artaud e Brecht. No contexto interno, além dos laços com a antropofagia oswaldiana, como já nos referimos, pretendemos agora, neste último capítulo de nosso trabalho, verificar o diálogo que sua obra estabelece também com o pensamento de Antonio Candido. Em sintonia com nossa discussão anterior, a proposta é abrir uma outra perspectiva de análise sobre a obra do cineasta. Cabe observar, evidentemente, que

nossa pesquisa não se esgota no debate estético e que outros passos e enfoques são possíveis e não menos interessantes do que o que até aqui já expusemos. Prossigamos.

Há três momentos no século XX, no universo cultural brasileiro, após a explosão revolucionária da Semana de Arte Moderna em 1922, de significativa contribuição tanto para o entendimento do processo formador de nossa literatura quanto para a assimilação e conseqüente valorização da cultura brasileira no contexto mundial: o trabalho crítico de Antonio Candido, a partir da década de 40, o movimento artístico conhecido como Cinema Novo, como já vimos anteriormente, no início dos anos sessenta e, já no final desta mesma década, o Tropicalismo, movimento cultural de raízes antropofágicas. Como já ficou registrado, Caetano reconhece a dívida para com o Cinema Novo e Glauber Rocha, em particular. No entanto, neste ponto do nosso trabalho, sem esquecermos a força crítica e inovadora dos tropicalistas, porém à luz da necessidade de recorte temático, consideraremos, doravante, apenas os diálogos diretos e/ou indiretos entre o pensamento de Antonio Candido e os ‘garotos’ do Cinema Novo. Certamente que o Tropicalismo mereceria um capítulo à parte.

Se por um lado nós temos um pensador atento aos pressupostos da dialética marxista, refletindo sobre nossas raízes histórico-literárias e toda a tradição crítica precedente, de outro, encontramos um grupo de jovens artistas e intelectuais em sintonia com os temas dessa reflexão e também dispostos não só a participar desse debate, mas também de fazer sua inserção no cenário artístico e cultural brasileiro.

Antonio Candido representa um olhar agudo sobre consideráveis questões que estão na base da formação cultural de nosso povo, em termos genéricos, e da formação de nossa literatura, em particular. Ao lado de uma geração de críticos como Décio de Almeida Prado (teatro) e Paulo Emílio Sales Gomes (cinema), redireciona o trabalho analítico para uma perspectiva que possibilite discutir as relações e tensões do universo social, considerando os meios de produção, a exploração da mão-de-obra, o colonialismo, o subdesenvolvimento etc. O Cinema Novo, através de sua linguagem inovadora, discute as mesmas questões. Nosso propósito é exatamente analisar os pontos de contato entre as reflexões de Antonio Candido e as principais idéias que fundamentaram o Cinema Novo no que diz respeito à formação e reconhecimento de nossa identidade cultural diante dos problemas de uma nação periférica e subdesenvolvida. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos

Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra são alguns dos principais nomes desse movimento. O debate teórico, no plano cinematográfico, orbitará o filme *Terra em Transe*, referência dialógica e artística, já analisado à luz de Artaud.

É possível pensarmos na idéia de consolidação de um sistema cinematográfico no Brasil da mesma forma que Antonio Candido analisou e descreveu o processo de formação de nossa literatura? Quais os paralelos possíveis de se estabelecer entre esses fenômenos histórico-culturais?

É óbvio que estamos trabalhando em contextos bastante específicos, porém há traços que são comuns, e até cíclicos, que estão na raiz da nossa estrutura política, cultural, social e econômica.

Essa reflexão sobre o reconhecimento do cinema brasileiro como um sistema já acompanha as preocupações da crítica cinematográfica há bastante tempo. Dois dos maiores críticos de cinema dos anos 50 e 60, Alex Viány e Paulo Emílio, discutiram o assunto. Viány, em *O Cinema e a cultura Brasileira*, de 1965, apresenta a questão da seguinte forma:

Apesar da euforia do *Cinema Novo*, deve-se reconhecer que ainda não temos, do ponto de vista de uma cultura brasileira, um *cinema nacional*, tal qual como se fala de uma *literatura nacional*, por exemplo. Mas já temos, sem dúvida, espalhados em uns tantos filmes válidos (ou apenas parcialmente válidos), muitos dos elementos básicos que poderão conduzir, em futuro bem próximo, a um cinema verdadeiramente brasileiro (VIANY, 1965, p. 125).

Note-se que aqui estamos nos primeiros momentos da ditadura no Brasil, e que o regime militar interromperia esse fluxo um pouco mais tarde.

No início dos anos 70, Paulo Emílio, numa série de crônicas para o *Jornal da tarde*, já procurava, mesmo que indiretamente, esboçar a produção cinematográfica brasileira sob os mesmos parâmetros do conceito apresentado por Antonio Candido em *A Formação da Literatura Brasileira*. A questão fundamental seria exatamente, tanto para Alex Viány quanto para Paulo Emílio, a de identificar uma tradição no diálogo entre autor, obra e público, e a complexidade dessa relação no meio social. Porém, a história do nosso cinema é repleta de ciclos que se iniciaram e foram interrompidos exatamente pelas tensões

políticas e econômicas que estão na base das contradições do subdesenvolvimento. Conforme Ismail Xavier, em *Cinema Brasileiro Moderno*, dando prosseguimento a esta reflexão, em artigo de 1995,

O subdesenvolvimento econômico, para o cinema brasileiro, se configura como um estado não superado e sem efetivas promessas de alteração substancial, notadamente nesta conjuntura de total reestruturação dos negócios do audiovisual em que ganha influência uma concepção monetária da cultura que vem consolidar aquela revolução dos métodos e aquela incorporação *high tech* que fizeram retornar, a partir do final dos anos 70, uma hegemonia hollywoodiana que mostrou uma força surpreendente para quem tinha como referência a dinâmica do cinema moderno dos anos 60/70 (XAVIER, 1995, p.13).

Ora, há desde o início de nosso cinema uma influência forte da produção estrangeira, porém, verifica-se, por outro lado a tentativa de superação dessa influência nos seus aspectos alienantes, como veremos um pouco mais à frente.

Nosso percurso, portanto, tem início com o que Antonio Candido definiu como “consciência do subdesenvolvimento”. Convém lembrar que esta palavra, “subdesenvolvimento”, aliada a uma outra, “dependência”, como duas tias rodrigueanas, perseguem-nos desde nossa concepção no útero faminto da metrópole. E aqui já antecipamos as relações entre o que Candido chamou de “visão amena” e “visão catastrófica” do atraso. Somos um aglomerado cujas discrepâncias sociais só conseguem ser superadas nos discursos ‘modernizadores’ e/ou ‘revolucionários’ da classe política. E ainda hoje, a velha euforia romântica de gigantismo e liberdade manifesta-se como afirmação nacional e justificativa ideológica. Há, por estes trópicos, um sentimento de reverência ao que vem de fora, alimentado por uma elite pseudo-cosmopolita que chega a ser constrangedor em determinadas ocasiões. Um exemplo? Poderíamos citar o caso de um ministro da era Vargas que se curvou para beijar a mão do presidente americano Theodore Roosevelt, mas registraremos apenas um modismo extremamente nocivo ao nosso patrimônio cultural que é, no momento, a penetração da cultura americana *country* no universo da música regional brasileira, no rádio e na televisão, e em processo de metástase, espalhando-se para outros segmentos. É aquele fenômeno devastador em que as grandes massas, quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam diretamente da fase folclórica oral para “essa espécie de folclore urbano que é a cultura

massificada” (CANDIDO, 1969, 145). Além disso, certos processos de dominação cultural acontecem de forma sutil, e são aparentemente inofensivos, a se notar a bandeirinha dos Estados Unidos que sempre aparece em alguma cena de um filme *hollywoodiano*, como se quisesse nos lembrar algo, sua onipresença. Conforme Antonio Candido, “é normal, por exemplo, que a imagem do herói de *far-west* se difunda, porque, independente dos juízos de valor, é um dos traços da cultura norte-americana incorporado à sensibilidade média do mundo contemporâneo”. (CANDIDO, Op. Cit.1949).

A “consciência do subdesenvolvimento” anteriormente mencionada representa, portanto, uma mudança de perspectiva em relação à noção anterior de “país novo” atrelada à dependência, país que ainda não pudera realizar-se; A “consciência do subdesenvolvimento” é uma oposição a essa visão e às “esperanças futuras” de desenvolvimento, em suma, ao sentimento de grandeza; desnudar-se-ia assim a nossa realidade, nossa pobreza, o flagelo de nossas instituições, nossas limitações técnicas e estruturais. A consequência disso seria a “decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação quanto o atraso é catastrófico, e suscita reformulações políticas” (CANDIDO, 1969, p. 142). Identificando os primeiros momentos desse novo enfoque, Antonio Candido aponta a ficção regionalista de 30 que “abandona a amenidade e curiosidade, presentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. (...) O romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, Op. Cit.). Concordamos com o crítico, mas quanto aos economistas e políticos, a tomada de consciência destes talvez ainda esteja a caminho numa caravela tardia.

Aqui, podemos identificar os primeiros pontos de convergência entre estas reflexões e o trabalho dos cinemanovistas. Muito bem, as realizações do Cinema Novo, em seus primeiros momentos, se por um lado têm como referência as experiências de Humberto Mauro, o primeiro cineasta brasileiro a se voltar para os problemas sociais do país, por outro, estabelecem contato exatamente com a ficção regionalista de 30, na qual se destaca o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, levado às telas por Nelson Pereira dos Santos, em 1963. Glauber Rocha, no manifesto *Uma Estética da Fome*, de 1965, declarava que:

o que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”. (GLAUBER, Op. Cit, p.30).

É exatamente com esse olhar voltado para o Brasil que a geração do Cinema Novo despontará. É a hora de um cinema que discuta nossas questões e nosso povo, e da mesma forma que os primeiros modernistas na literatura, estes artistas lapidarão uma estética própria relacionada com a história, cultura e toda a complexidade dos problemas brasileiros. É o momento do povo e da cultura nacional se ver refletidos na tela do cinema.

Seria possível, portanto, no contexto das produções cinematográficas no Brasil relacionarmos o período das chanchadas a algo similar à visão amena do atraso, ao mesmo tempo em que a produção posterior do Cinema Novo poderia ser relacionada à visão catastrófica do atraso nos mesmos padrões em que se deu a sistematização literária estudada por Antonio Candido? O divisor temporal na literatura evidentemente que é bem mais amplo, porém, acreditamos que algumas comparações possam se dar sem grandes exageros, observando-se, entretanto, que o intervalo de tempo entre as primeiras produções cinematográficas e o período revolucionário do Cinema Novo está associado, entre outros fatores, à velocidade das transformações conjunturais e técnicas próprias do século XX. Reforçamos apenas que os campos da literatura e do cinema têm suas especificidades históricas, técnicas e estéticas, independentemente do diálogo que possam estabelecer entre si. Seria correto afirmar que havia um certo descompromisso ou alienação no cinema que se produziu nos estúdios da Vera Cruz e Atlântida? Também aqui certamente vale o pressuposto de Antonio Candido: Consciência amena e consciência catastrófica do atraso, “se entrelaçam intimamente e é no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente” (CANDIDO, 1969, p. 143).

Para esclarecer a questão, voltaremos a Paulo Emílio, agora no clássico ensaio *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Escrito em 1973, esse texto apresenta não apenas um rico panorama da produção cinematográfica brasileira desde as primeiras experiências, como faz uma reflexão ampla sobre nossas condições de produção e elaboração estética. Paulo Emílio é pensador perspicaz no debate sobre as causas e

conseqüências de nosso subdesenvolvimento, tanto no campo cultural quanto nos campos político e social. Ele delinea três momentos fundamentais na história de nosso cinema: um primeiro momento conhecido como *Bela Época do Cinema Brasileiro* (termo tomado de empréstimo ao estudioso Vicente de Paula Araújo)¹⁶; a fase das chanchadas, e o *Cinema Novo*. Nesse processo, observamos alguns elementos ligados à idéia de consciência amena e de consciência catastrófica do atraso. No entanto, não da forma como supúnhamos.

Apenas o período da *Bela Época*, que compreende o início do séc.XX, estaria, de certa forma, associado à consciência amena do atraso, reformulando assim a nossa análise. O período posterior das chanchadas e do *Cinema Novo*, já refletiria a consciência do subdesenvolvimento. Conforme Paulo Emílio:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o outro. O filme brasileiro participa desse mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. (SALES GOMES, 1973, p. 90).

O primeiro período aludido, significativamente a partir de 1908, reflete uma produção extremamente curvada ao modelo estrangeiro, de filmes que não passavam de mero decalque do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América. Esses filmes, que giravam em torno

de assuntos que no momento interessavam à cidade – crimes, política e outros divertimentos – não eram ‘fautores’ de brasilianismos apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro” (SALES GOMES, Op. Cit, p. 91).

Paulo Emílio, no entanto, ainda observa que esse cinema fazia bastante sucesso a ponto de fazer frente, no quesito comercial, às matrizes importadas, considerando que seu público incluía a “*intelligentsia* que circulava pela Rua do Ouvidor e pela recém inaugurada Avenida Central” (SALES GOMES, Op. Cit., pp. 91/92). Note-se que estamos

¹⁶ Conf. Paulo Emílio: Ed. Perspectiva, São Paulo.

aqui diante de uma classe que, algumas décadas antes, Machado de Assis já dissecava através de sua pena¹⁷.

Com a crise de *Walt Street* (1929), e a chegada do rádio, a divulgação da cultura brasileira se torna mais intensa, projetando-se também noutros suportes.

Na primeira oportunidade que se ofereceu a cultura popular violou o monopólio norte-americano e se manifestou cinematograficamente. (...) Durante cerca de dois anos a cultura caipira, originalmente comum a fazendeiros e colonos e de larga escala nas cidades, tomou forma cinematográfica, o mesmo sucedendo com nossa expressão musical urbana (SALES GOMES, Op. Cit., p. 94).

Inevitável estabelecermos um paralelo com a produção literária regionalista deste período já observada anteriormente por Candido e citada por nós no início deste capítulo.

No entanto, não demorou muito e o cinema norte-americano voltou à posição central de influência, apesar da qualidade artística crescente de algumas produções brasileiras da década de 1930. “De uma maneira geral, entretanto, o cinema falado foi, mais que o mudo¹⁸, propício à expressão nacional” (SALES GOMES, Op. Cit., p. 95).

É a partir da década de 40, no Rio de Janeiro, que um novo modelo de produção chega às telas: os musicais e as chanchadas. Aqui, começa a germinar, no plano cinematográfico, a consciência do subdesenvolvimento, e a produção desse momento servirá de alicerce às revoluções futuras. Esses filmes já apontavam para uma forma de cinema contrária ao interesse estrangeiro, e:

O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. (...) Essas obras, com passagens

¹⁷ Ver os romances da segunda fase de Machado de Assis, por exemplo: *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires*.

¹⁸ Este termo, nos estudos atuais sobre narrativa cinematográfica, já não é suficiente para definir um filme em que a palavra/fala não seja um recurso narrativo.

rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento (SALES GOMES, Op. Cit., p. 95).

Acrescentando-se ainda, que o acordo estabelecido entre essas obras e o espectador era culturalmente incomparável, porque mais vivo e próximo dos brasileiros, o que obviamente não ocorria com o produto cultural norte-americano.

Os fragmentos irrisórios de Brasil propostos por nossos filmes, delineavam um mundo vivido pelos espectadores (...) e a adoção, pela plebe, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado (Brasil) contra ocupante (norte-americano). (SALES GOMES, Op., Cit., p. 96).

O fato é que essa tensão entre o que se produzia no Brasil e o que vinha de fora mais uma vez pesou contra nós na gangorra do poder econômico, e apesar dos significativos avanços técnicos e temáticos, nossa produção que almejava o caminho industrial naufragou, e o mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro, leia-se, o norte-americano.

Mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica brasileira, mas a situação básica nunca se alterou. O mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro de cujos interesses o nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto (SALES GOMES, Op., Cit., p. 97).

No interior da relação de dependência à qual sempre estivemos atrelados, no entanto, germina a consciência do subdesenvolvimento. Com o fim da segunda guerra mundial e o surgimento do Neo-realismo na Europa, um sentimento socialista começa a se disseminar. Paulo Emílio afirma que esse sentimento envolveu muita gente de cinema e teve conseqüências positivas para nós.

A partir daqui, a câmera se posicionará noutros planos, explorará novos ângulos, jogando uma outra luz sobre a realidade. Daquela forma como já vimos nos capítulos anteriores. É interessante observarmos também o que Antonio Candido definiu como “causalidade interna”:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isso significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas. No caso brasileiro, os criadores do nosso Modernismo derivam em grande parte das vanguardas européias. Mas os poetas da geração seguinte, nos anos de 1930 e 1940, derivam imediatamente deles – como se dá com o que é fruto de influências em Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes. Estes, por sua vez, são inspiradores de João Cabral de Melo Neto, apesar do que este deve, também, primeiro a Paul Valéry, depois aos espanhóis seus contemporâneos (CANDIDO, 1969, p.153).

No plano cinematográfico, se no início tínhamos uma produção subjugada à influência estrangeira como o que se produziu no período da *Bela Época*, o momento seguinte dos musicais e das chanchadas já utilizava um certo aprimoramento técnico e temas mais próximos do cotidiano brasileiro, por mais que se divirja quanto aos valores a esses temas subjacentes; e na extremidade desse processo está o Cinema Novo dialogando tanto com os movimentos estrangeiros (*Neo-Realismo*, *Novelle Vague*) quanto com as produções internas: um fluxo que se inicia com as chanchadas e os musicais, passando por nomes como Humberto Mauro (*Ganga Bruta*), Roberto Santos (*O Grande Momento*), Lima Barreto (*O Cangaceiro*) e Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 Graus*), entre outros. Paulo Emílio nos lembra ainda que o antigo herói desocupado da chanchada, e também o malandro são suplantados pelo trabalhador, pelo explorado, numa construção dramática consistente e eficaz. Com o Cinema Novo, enfim, explode a consciência do subdesenvolvimento. Esse período “é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura” (SALES GOMES, Op., Cit., p.100).

Voltemos ao filme *Terra em Transe* e à sua análise de várias questões em debate naquele momento no Brasil e no continente americano, seja no plano estético, no plano cultural ou social (vide análise no cap. sobre Artaud neste trabalho). O curioso é que o filme, produzido entre 1966 e 1967, retrata o período político anterior ao golpe de 64. Porém, com olhar profético, projeta-se além daquele momento e chega até os nossos dias. É sintomática, entre outras passagens do filme, a cena em que o chefe militar dirige-se ao governador de Alecrim, Felipe Vieira, província do fictício país sul-americano Eldorado, e

diz: “Precisamos escolher, entre as bases eleitorais e os compromissos políticos”. Essa frase pontua vários momentos da história recente do Brasil, desde o regime militar à Nova República, até chegar à caricatura de democracia que testemunhamos hoje. O velho jogo político que nos bastidores alimenta a sobrinha órfã daquelas tias rodrigueanas: a corrupção. Nas mãos de Glauber Rocha, a relação promíscua entre igreja, imprensa, poder econômico e Estado é posta em xeque, além de outras mazelas que se espalham pela América do Sul. Tanta acidez e inteligência acabaram sofrendo censura por parte dos coronéis.

Voltemos a Eldorado. À crise. Há uma disputa política entre o senador Porfírio Diaz e Felipe Vieira, o governador de Alecrim. No meio do fogo cruzado dos discursos e das estratégias políticas está o povo, e também a consciência em conflito do poeta Paulo Martins, dividido entre os ditames do poder e as idéias revolucionárias, metaforizando a esquerda brasileira que Glauber objetivamente também queria criticar. Como ele próprio dizia: “Uma esquerda acadêmica e conservadora”.

Reforçamos nossa observação sobre a estrutura narrativa do filme, aqui agora sob o signo brechtiano:

Na convivência desses impulsos contraditórios, as próprias reações histéricas do poeta acabam como pretextos para um exagero gestual que teatraliza e torna claro o jogo político. Desde a primeira cena, Paulo afirma o duplo caráter de sua presença em cena: ator e comentarista. Duplicidade expressa de modo patente não apenas na voz *over* mediadora, mas também na própria natureza de seu comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a platéia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo o teatro). (XAVIER, 1993, p. 46).

Acompanhamos os momentos finais de Paulo Martins, ferido ao passar por uma barreira policial abandonando o palácio do governador. Como vimos, a narrativa é elíptica, apresentada em *flash back*. O “caos” narrativo é reflexo das turbulências políticas de Eldorado, ao mesmo tempo em que mostra os delírios do poeta. Esses elementos são verificáveis no movimento inquieto da câmera, nas cenas desfocadas, na luz estourada, na interpretação dos atores, que, em muitos momentos, falam mesmo olhando para a câmera (não só o protagonista). A desconexão total entre imagem, texto e som (músicas, sirenes, metralhadoras), impõem ao espectador muita atenção, impossibilitando uma atitude

passiva. Às vezes, pode-se ter a impressão de se estar dentro de um labirinto, mera alegoria da América Latina subdesenvolvida, violenta e usurpada. Um conflito existencial, social, concreto. O delírio do poeta traduz o transe de uma narrativa que rompe com dogmatismos e com convenções estéticas (Artaud e Brecht). Também, mais uma vez encontramos pontos de contato com a estética expressionista.

O autor expressionista se torna, muitas vezes, contador de si mesmo, de seus problemas e suas angústias, de seus sofrimentos. A palavra simplesmente dita ou sussurrada é substituída pelo grito a plenos pulmões, pelo apelo apaixonado, pelo toque de reunir. O poeta torna-se em apóstolo e orador, a mesa de trabalho transforma-se em púlpito e tribuna.(...) No plano estilístico, as inovações são igualmente e, talvez até mesmo mais conspícuas e vistosas. “Expressionista” será o quadro cujas linhas e estruturas normais da composição o pintor tenha invertido para obter efeitos de mais acentuada, exasperada emotividade, subtraindo a perspectiva às suas leis “objetivas”, e dobrando-a ao ritmo interior da própria visão; expressionista o trecho musical cuja compacta, homogênea trama da melodia e do contraponto clássicos esteja decomposta numa série de momentos estáticos, destacados um dos outros, de “gritos da alma”, de sons que tendem a reconquistar sua absoluta autonomia, incondicional pureza, aproximando-se cada vez mais do simples “rumor”; “expressionista”, finalmente, a página literária – poesia ou prosa – na qual os recursos estilísticos quer institucionais quer secundários (da estrutura do período ao léxico, da pontuação à composição tipográfica concorram para dilacerar o estado de alma normal do leitor, exasperando e sobrecarregando a própria linguagem, no sentido do êxtase abstrato e completamente interior do indivíduo, que dessa forma consegue conferir aos próprios sentimentos apenas a força do grito lancinante, do paroxismo místico, quase despindo as palavras de toda realidade humana, ou no sentido de deformação densa e colorida do grotesco. (...) a explosão da imagem, do ato, do gesto – passa ao máximo de êxtase, na fixidez muda do grito (...). (CHIARINI, 1967, p. 8/9).

O crítico Carlos Alberto Mattos¹⁹ apresenta uma leitura bem interessante de *Terra em Transe*. Neste filme, estaríamos diante de uma espécie de monstro com três olhos, um que olho estaria voltado para o passado mítico da América Latina, a partir da seqüência aérea inicial, representando o percurso dos colonizadores, cujo símbolo é a evangelização e a monarquia. Um outro olho seria o próprio momento do regime militar e da repressão política, e por fim, um terceiro olho apontado para o futuro do país e do

¹⁹ Vide Jornal Terra em Transe

continente, sem qualquer esperança de consolidação dos nossos desejos ou solução dos nossos problemas. Sem final feliz.

O grande legado de *Terra em Transe* é a realidade que ele nos joga na cara. É obra que continua atual porque disseca a nossa inércia, ainda tão alimentada pela velha consciência amena do atraso, que teima em se manifestar, seja no conservadorismo das nossas elites, na imbecilização das massas ou na corrupção política.

Voltando às reflexões de Antonio Candido sobre a consciência do subdesenvolvimento, encontramos mais convergências com as idéias da geração do cinema novo:

O homem livre que pensa se imbui da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento (CANDIDO, 1969, p. 154).

Paulo Emílio, por sua vez, reforça o pensamento de que não se pode perder o foco no mecanismo da “situação colonial”. Nossa produção cinematográfica, apesar das várias interrupções ao longo da história, realiza na década de sessenta experiências vigorosas e representa um momento de inovação com o Cinema Novo, a seu modo propondo o diálogo autor-obra-público, e que nos colocou em sintonia com o mundo e com nossas questões internas. Momento também de grandes revoluções no teatro com os grupos Arena, Oficina, Opinião, CPC e TBC, e também na literatura com a descoberta da prosa de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.

No fluxo de causalidade interna, *Terra em Transe*, e todo o movimento do Cinema Novo, dialoga com a nossa tradição literária, e avança no contato com as novas teorias teatrais que por aqui começam a chegar, principalmente as propostas de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Bertold Brecht, já referidas anteriormente. Em sintonia com os modernistas de 22, realiza o mais autêntico ritual antropofágico, ao mesmo tempo em que prepara o terreno para os tropicalistas.

O cinema brasileiro, contudo, já na década de 90, depois de mais um período de inação devido a políticas governamentais irresponsáveis, tenta se reerguer. É Óbvio que houve algumas experiências positivas neste grande intervalo de tempo, mas é impossível

falamos em um sistema cinematográfico, e muito menos em um sistema consolidado. Nestes últimos anos, uma nova fórmula vem sendo desenvolvida, não muito distante, em termos ideológicos, dos padrões da *Bela Época*. Tal fórmula, “financiada” pelo padrão globo de qualidade dissemina uma espécie de cinema no país digna dos velhos vícios *hollywoodianos*, e, evidentemente, com pouca cara de Brasil. Um cinema de resultados, como diria Ismail Xavier. Por outro lado, para finalizarmos de forma otimista, há que se considerar uma outra vertente bastante criativa e atenta às referências do passado, em que se destacam filmes que citamos anteriormente, como *Cinema, Aspirinas e Urubus*, *Amarelo Manga*, *Madame Satã* e *O Céu de Suely*, entre outras.

CONCLUSÃO

O presente trabalho consistiu fundamentalmente em mostrar através da análise crítica as relações muito próximas entre Glauber Rocha e o teatro, mais ainda, a linguagem teatral como definidora de sua visão cinematográfica, isso, em particular, através do diálogo com as propostas de Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Acreditamos também ter contribuído para a observação das aproximações possíveis e enriquecedoras entre Brecht e Artaud, geralmente vistas como excludentes ou antagônicas nos estudos sobre teatro contemporâneo. Glauber Rocha conseguiu, além da própria criação, catalisar, reler e sintetizar várias correntes do pensamento estético, filosófico, histórico e literário: Eisenstein, Brecht, Artaud, José Lins do Rego, Murilo Mendes, Guimarães Rosa, entre outros, literatura de cordel²⁰, expressionismo, barroco etc. A pesquisa não se esgota, outros caminhos e outras estratégias se apresentam, como, por exemplo, o estudo de um possível sistema cinematográfico brasileiro a partir do modelo proposto por Antonio Candido no campo da literatura. O tema é bastante instigante e muito ainda há a se investigar nas fronteiras entre sertão e mar. Antes, porém, de finalizarmos, faremos algumas considerações sobre um outro elemento importante na composição do labirinto glauberiano que ainda não mencionamos: O barroco. Convivência de contrários, *lux in tenebris*, um aspecto marcante na obra de Glauber.

A obra de arte contemplada se oferece aqui através de pontos de vista, ângulos ou perspectiva que quebram a linearidade e a rigidez clássicas, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades fruitivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e o gozo da inteligência. São, pois, múltiplas e variadas as alternativas que os olhos, acostumados a uma beleza de formas definidas e inalteráveis, passam a contar frente a uma arte que se movimenta em suas massas, que aprofunda as suas dimensões, que impregna as suas cores de tonalidades cambiantes de luz e sombra. (...) Há, portanto, em toda a arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor,

20 Cf.: Nemer, Sylvia Regina Bastos. A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. (Tese de doutorado).

o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia franca e envolvente – mais que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres. (ÁVILA, 1971, p. 20).

Esse aspecto, para nós, e sem exageros, vai do plano interno de cada filme ao conjunto da obra, tal é a unidade da mesma. De certa forma, poderíamos, e no caso, considerando apenas os filmes aqui estudados, pensar os três filmes como um só. Algo bem próximo daquele filme imaginário que está entre *Maranhão 66* e *Terra em Transe*.

Ismail Xavier delinea alguns elementos característicos da estética barroca na tela glauberiana e seus efeitos sinestésicos:

O contraste violento entre os segmentos fílmicos de silêncio e os de saturação sonora expressa muito bem a rejeição do cineasta pela chamada “música de fundo”, o gosto pelas rupturas e pela presença musical como comentário explícito. Apoiado na música, o espaço sintético da encenação de Glauber abriga conflitos de grande efeito estético. De um lado, o tom ritual se afina com o uso de personagens simbólicas que condensam o mundo como verdadeiros emblemas naturais e sociais. De outro, estas figuras – sua ação, indumentária, declamação – são observadas por uma câmera que se comporta como um documentário. O campo da cena é circunscrito mas, dentro dele, a imagem é de uma riqueza admirável, pois a câmera não pára. (...) O olhar de Glauber é tátil, sensual, enquanto a moldura da sua representação é alegórica tendente à abstração, numa convivência de contrários tipicamente barroca. Contrastes, desequilíbrios, excessos de toda ordem. O cinema de Glauber traz uma tensão peculiar entre parte e todo. (XAVIER, 2004, p. 129)

Barroco, expressionismo, Artaud, Brecht: Qual o perfil do ator desse cinema tão labiríntico? Observemos que os atores dos filmes de Glauber são em sua maioria oriundos do teatro. Atores como Paulo Autran, Jardel Filho e Othon Bastos, entre outros, estavam em plena atividade teatral. Sabe-se que Glauber utilizou também não-atores em alguns dos seus trabalhos, com destaque para Lídio Silva (mestre / *Barravento*; beato / *Deus e o Diabo*), um carpinteiro que Glauber descobriu na Bahia, e para Marrom (Cego Júlio / *Deus e o Diabo*), motorista da equipe de Glauber. Como já vimos, a década de sessenta é rica em experimentações no teatro, principalmente nos trabalhos de grupos como Opinião, Arena, CPC e Oficina por onde aliás passou Othon Bastos. Havia também o respeitado trabalho do TBC, que tantos nomes projetou no cenário nacional, como Paulo Autran. A chegada de novas propostas, no entanto, não negou o naturalismo, estética

predominante até então, no que poderíamos chamar de primeira fase, e o teatro brasileiro apenas cresceu em possibilidades. Glauber Rocha soube aproveitar bem as novas propostas e a capacidade dos atores brasileiros em desafiá-las, fosse no palco, fosse na tela. De certa forma, acaba por antecipar, como vimos no percurso *Barravento, Deus e o Diabo e Terra em Transe*, a revolução estético-teatral que explodia naquele período. O ator a que nos referimos é aquele que Artaud denominou um “atleta do coração”, e bem definido por Grotowski como uma espécie de “ator santo”, que não teme encarar desafios, muito menos a descoberta de si mesmo.

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo –, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem de palavras. (GROTOWSKI, Op. Cit, P. 30).

As palavras finais deste trabalho, portanto, serão dadas a Othon Bastos através de uma entrevista concedida ao crítico José Carlos Avellar sobre seu trabalho de ator em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*²¹. Seu depoimento sintetiza nossas reflexões. A liberdade espacial do teatro era incentivada por Glauber, o ator tinha total liberdade em criar no diálogo com a câmera. Othon se refere àquela cena em que contracenava consigo mesmo no diálogo entre Corisco e Lampião. Ele revela que naquela época desenvolvia pesquisas sobre o teatro de Brecht. Para o trabalho em *Deus e o Diabo*, no entanto, em conversas com Glauber, usaria Brecht sem, contudo, abandonar Stanislavski. José Carlos Avellar lembra também a cena do batismo de Manuel por Corisco. Fala-se que naquele momento uma coisa curiosa aconteceu. O vento teria feito vibrar as cordas do violão de cego Júlio, que estava posicionado ali ao lado: “Alguém tocou esse violão como que anunciando alguma coisa, o que seria esse trabalho no futuro”, disse Othon.

Para nós esse alguém poderia muito bem ser Artaud.

Mar profundo, sertão vasto.

²¹ Conf. DVD de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (extras)

Bibliografia

- AGUILAR, José Roberto. *A divina comédia brasileira*. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1981.
- ALMEUDA PRADO, Décio de. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Ed. Civilização Brasileira, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1988.
- ANDREW, J Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. (Coleção Estudos Gerais/Série Universitária).
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Ed. Max Limonad, 1984.
- _____. *Antonin artaud*. Col. Rebeldes Malditos. Trad. Cláudio Willer, Porto Alegre, L&PM, 1986.
- _____. *Linguagem e vida*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*, São Paulo. Perspectiva, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo, Ed. Papyrus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. São Paulo, Ed. Polis, 1978.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2004.
- BETON, Gerard. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1987.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht, a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *literatura e subdesenvolvimento. In: a educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 2000.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, S/D.
- _____. *Variações sobre temas da formação. In: textos de intervenção*. Sel. Vinicius Dantas, SP, Ed. 34, 2002.

CHIARINI, Bertolt brecht. Trad. Fátima de Souza, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Antonio. *Como compreender o cinema*. São Paulo, Ed. Globo 2003.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2002.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes, São Paulo, Martins Fontes, 1995.

ESPERANÇA, Ilma. “O teatro de brecht aqui hoje”. In: In: Bader, Wolfgang (org.). *Brecht no brasil*. São Paulo: Paz e terra, 1987.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1979.

_____. *Artaud*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978.

GARDIES, René. *Política, mito e linguagem*. In: Glauber Rocha. Coleção Cinema, Vol. I. São Paulo, Paz e Terra, 1977.

GATTI, José. *Barravento: a estréia de glauber*. Florianópolis, Ed. UFSC, 1987.

GERBER, Raquel. “Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo.” In: In: Glauber Rocha. Coleção Cinema, Vol. I. São Paulo, Paz e Terra, 1977.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Machado, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1987.

JOST, François. *Das virtudes heurísticas da intermedialidade*. Trad. Adalberto Muller e Ciro Marcondes, UnB, 2006.

LOPEZ, Têlé Porto Ancona. In: *mário de andrade. Verno intransitivo*. Rio de Janeiro, Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

MATTOS, Calos Alberto. *jornal terra em transe*. RJ, Grupo Novo de Cinema, 2005.

MARTINEZ CORRÊA. Zé Celso. *Primeiro ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974)*. Org. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo, Ed. 34, 1998.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma fonte de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. São Paulo, Ed. Papyrus, 2006.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean.Claude Bernardet. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1972).

_____. *Linguagem e cinema*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.

MÜLLER, Adalberto. *A semiologia selvagem de pasoloni*. In: Olhar Cinema. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores / CECH – UFSCar, 2006

NOGUEIRA, Walnice & Batella, Nádia. *prezado senhor, prezada senhora. Estudos sobre cartas*. SP, Cia das Letras, 2000.

PEIXOTO, Fernando. “O teatro de brecht aqui hoje”. In: Bader, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambrama/Embrafilme, 1981.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2003.

_____. *O século do cinema*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. *cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. SP, Ed. Civilização Brasileira, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.

_____. *Texto e contexto*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2000.

_____. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1998.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *a poesia possível*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1987.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Ed. Paz e terra, 1996.

SENNA, Orlando (org.) *Glauber Rocha*. Roteiros do terceyro mundo. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo, Papyrus Editora, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

TOURAINÉ, Alain & khosrokhavar, Farhad. *A busca de si – diálogo sobre o sujeito*. RJ, Bertand, 2004.

VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise úlmica*. São Paulo. Ed. Papyrus, 1994.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1997.

VIANY, Alex. *o cinema e a cultura brasileira*. In: *o processo do cinema novo*. RJ, Ed. Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar. glauber rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2005.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Coleção Leitura, Ed. Paz e Terra, 2004.

_____. *A estratégia do crítico*. In: *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Org.: Carlos Augusto Calil e Teresa Machado. SP, Ed. Brasiliense, 1986.

Filmes Analisados:

Barravento (1961)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

Terra em Transe (1967)

Jornais e revistas

AUGUSTO CALIL, Calos. In: *jornal terra em transe*. RJ, Grupo Novo de Cinema, 2005

COELHO, Teixeira. *Folha de São Paulo*, 1/09/1996).

MARTINEZ CORRÊA, Zé Celso. *Folha de São Paulo*, 31/08/1997).

ROCHA. Glauber. In: *jornal terra em transe*. RJ, Grupo Novo de Cinema, 2005

VELOSO, Caetano. *Revista Cult*, Nº 105, 2006

Internet:

(IN:<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/autocritica3.htm>). Acessado em 10/01/2007.

<http://www.criticos.com.br/new/artigos/cookie2.asp?secoes=2&artigo=146>. Acessado em 22/03/2007

<http://filosofocamus.sites.uol.com.br/txtmitosisifo.htm>. Acessado em 2/01/2007