



UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

JOSAFÁ MARCELINO VELOSO

Glauber Rocha, Teat(r)o Oficina e a Epifania Final

uma análise crítica de Os Sertões - A Luta II - O Desmassacre

Niterói

2016

V443 Veloso, Josafá Marcelino.

Glauber Rocha, Teat(r)o Oficina e a epifania final - uma análise crítica de Os Sertões - A Luta II - O Desmassacre / Josafá Marcelino Veloso. – 2016.

90 f. : il.

Orientadora: Marina Cavalcanti Tedesco.

Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 80-88.

1. Cunha, Euclides da, 1866-1909. Os sertões. 2. Rocha, Glauber, 1939-1981. 3. Teatro Oficina. I. Tedesco, Marina Cavalcanti. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.



UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

JOSAFÁ MARCELINO VELOSO

Glauber Rocha, Teat(r)o Oficina e a Epifania Final

uma análise crítica de Os Sertões - A Luta II - O Desmassacre

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF), para obtenção do título de Mestre.

ORIENTADOR: Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

Niterói

2016

*“Meu negócio é só com Deus
(Antônio das Mortes)”*

*Grato aos meus pais e ao Deus dos meus pais e sobrinhos.
À Nina Tedesco, que respondeu a todos os meus emails.
A Augusto Feres, Verena Seelaender, Evelin Reginaldo.*

*À Marcia Veloso.
Moa Castilho e à memória da Tribo.
Saudades.*

(O pano sobe, descortina-se a vista sobre o lago; a lua, no alto do horizonte, se reflete na água; sobre uma pedra está sentada Nina Zarêchnaia, toda de branco.)

NINA: Homens, leões, águias e codornas, cervos galheiros, gansos, aranhas e habitantes das águas: peixes silenciosos, estrelas do mar e tudo o que o olho humano não pode ver – em suma, todas as vidas que, tendo completado seu triste ciclo, se extinguiram... Há já milhares de séculos a terra não carrega em sua superfície nenhuma criatura viva, e essa pobre lua acende seu farol em vão. (...) Os corpos dos seres vivos desfizeram-se em pó e a matéria eterna os transformou em rocha, em água, em nuvens, enquanto suas almas se fundiam numa única alma. Essa alma comum e universal sou eu... Eu... (...) Em mim a consciência humana se fundiu com os instintos dos animais e eu me recordo de tudo, tudo, tudo e dentro de mim revivo de novo essas vidas.

(“A Gaivota”, TCHEKHOV, 2007, p.16).

RESUMO

A partir da análise crítica do filme *A Luta II – O Desmassacre*, dirigido por Eryk Rocha, (quinta e última parte da transcrição teatral de *Os Sertões* de Euclides da Cunha levada a cabo pelo Teatro Oficina), pretende-se evidenciar o diálogo deste com a estética do cineasta Glauber Rocha. O gosto pela alegoria, o anseio de totalização, o ritual entre o mito e a história, o sagrado e profano nos trabalhos do Oficina e de Glauber. Essas aproximações são elaboradas a partir de um mergulho imanente nos procedimentos de montagem de *Luta II* que, como se verá, dialoga e reflexiona o trabalho de montagem da filmografia glauberiana.

Palavras - chave: Os Sertões, Glauber Rocha, Teatro Oficina.

ABSTRACT

A close reading of the movie *Luta II – O Desmassacre*, directed by Eryk Rocha, (last part of the adaptation of Euclides da Cunha's *Os Sertões* by Teatro Oficina). A comparative study of how this movie dialogues with the movies of Glauber Rocha. Their preference for using allegory, the seek for totalization. Their ritualistic work with myths and history, sacred and profane. This comparative study comes from a deep and immanent reading of the editing's procedures of *Luta II* that reflects and dialogues with the editing's procedures in Glauber's films.

Keywords: Os Sertões, Glauber Rocha, Teatro Oficina.

SUMÁRIO

Nota preliminar.....	8
Prefácio	9
Paixão de Glauber	9
Introdução	14
Os <i>Sertões</i> é filme.....	15
Justificativa.....	18
O que é o Cinema?.....	20
Cine-Teatro da Crueldade.....	22
Aqui Agora.....	23
Estrutura.....	25
Capítulo I - Cine Teat(r)o Ritual	27
Caos e Cosmos.....	27
Tropicália.....	29
Aqui Agora.....	34
Capítulo II – “Canudos é o Cosmos”	37
“Rua do Ouvidor”.....	37
Antônio & Euclides.....	40
Sertão Metafísico.....	43
Flachback; Oficina vira terreiro.....	44
O “Trans Homem”.....	46

Capítulo III - Amor Desmassacrante	48
Dois Irmãos.....	48
“O Amor é filme!”	50
“Embaixada ao Céu”	53
Morte e Ressurreição.....	57
Capítulo IV - Estética do Sonho	61
“O Cinema Reiventemos”	62
Tupy or not Tupy.....	63
Mãe África.... ..	66
A Revolução é uma estética... ..	67
Surrealismo Concreto.....	70
Cabeças Cortadas.....	71
Aqui Agora... ..	74
Conclusão	75
Posfácio	77
Bibliografia	80
Filmografia	88

NOTA PRELIMINAR

Três anos de vertigem

Nu no labirinto

Se perder pra se encontrar.

PREFÁCIO

Havia-se prefigurado aquele epílogo do drama. Um tenente, ajudante de ordens do comandante geral, fez conduzir do acampamento dezenas de bombas de dinamite. Era justo; era absolutamente imprescindível. (...) Ademais entalhava-se o cerne de uma nacionalidade. *Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça.* (CUNHA, 2001, p.766, grifo meu).

Proponho aqui uma reflexão sobre nossa história e sobre nosso cinema. Exercitar um olhar crítico que escave as especificidades fílmicas de uma obra magnífica: *A Luta II – O Desmassacre*. Um livro que vira peça que vira filme que vira DVD sobre aquilo que “foi, na significação integral da palavra, um crime”. (CUNHA, 2001, p.67). Ou melhor, uma tragédia. Um ato de tragédia.

De 2001 a 2007, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona dedicou-se à épica adaptação, ou melhor, transcrição¹ de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Dividida em cinco partes, *A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I* e *A Luta II – O Desmassacre*, o espetáculo durava ao todo 26 horas. Um feito artístico extraordinário. As cinco partes construídas sob direção geral de Zé Celso Martinez Corrêa e com a colaboração de mais de 60 técnicos e atores viraram também filmes, exibidos poucas vezes nas salas de cinema e agora disponíveis em DVD.

A Luta II - O Desmassacre narra a quarta e derradeira expedição do exército brasileiro ao sertão nordestino, com o envio de 12 mil soldados, canhões, armas modernas e estrategistas, como o Marechal Bittencourt, que pela primeira vez na história do exército brasileiro criou uma base de operações distante do front, de onde comandou as manobras, chefiadas pelo general Arthur Oscar e secundada pelo sanguinário general Barbosa. O filme discorre sobre os últimos dias da guerra civil de Canudos, que resultou no massacre de mais de 25 mil sertanejos, na morte do próprio Antônio Conselheiro e na destruição da cidadela. Mas no Teatro Oficina, o massacre de Canudos é encenado não como uma missa de repetição do martírio, mas sim da perspectiva de um “des-massacre”.

¹ Pego emprestado o termo usado pelos concretistas Haroldo e Augusto de Campos em seus respectivos trabalhos de tradução. Para os oswaldianos concretistas, o conceito de “transcrição” envolve a transformação do original. O conceito também evoca a modernização do poema original por meio de linguagem atual, enxertos de versos contemporâneos extraídos de outros poemas ou canções. É a mesma visão que se tem do *make it new* poundiano, como criatividade ampla do tradutor, que usurpa a obra para o seu tempo e lugar, afastando-se da literalidade.

A incorporação da figura e pensamento de Glauber Rocha neste último ato da peça-filme atesta o quanto este cineasta tem ainda a provocar-nos, mais de trinta anos depois de sua morte. Glauber e seu cinema merecem ser retomados sempre. Eterno retorno de um caldeirão infinito e suculento para aqueles que buscam pistas sobre os mistérios de nosso inconsciente mestiço. Seu filho, Eryk Rocha, diretor de *A Luta II*, está nessa busca. Diretor instigante, realizou ao lado de seus irmãos um filme absolutamente singular, pouco visto ou comentado. *A Luta II – O Desmassacre* é uma obra audiovisual de valor renovador, resultado de um hibridismo entre literatura, teatro, ópera e cinema. Em *Luta II*, Glauber vira não só referência estética como também personagem da peça. Glauber volta à vida e entra em cena como o diretor da singela, ao mesmo tempo que épica cena da morte de Antônio Zaratustra Conselheiro (Zé Celso) e sua subida aos céus. Esta pesquisa busca analisar algumas sequências de *Luta II* tendo como principal espelho referencial a obra fílmica de Glauber. E a partir desta análise, averiguar pontos de contato entre as jornadas históricas e artísticas de Glauber Rocha e o Teatro Oficina.

Pretende-se uma análise imanente. Passado e presente serão postos em perspectiva, já que muitas questões que nortearam os anos emblemáticos de 1967-1968 continuam a ecoar e são novamente problematizadas em *Luta II*.

Se alguma coisa mudou, (entre as questões dos anos 1960 e a contemporaneidade) as iniquidades do subdesenvolvimento permanecem: as estatísticas do país são aterradoras e está aí o velho estilo de fazer política mostrado em *Terra em Transe*. (XAVIER, 2009, p. 64).

Ao analisarmos *Luta II* e seus procedimentos de montagem se mostrará evidente o diálogo com o estilo cinematográfico de Glauber Rocha presente em filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, Brasil, 1967). Ismail Xavier, analisando sequências de *Deus e o Diabo*, aponta características de estilo também caras a *Luta II* como “a montagem descontínua, flashes rápidos (...), uma sucessão de *faux raccords* que se articulam em planos de curta duração” (XAVIER, 2007, p. 96, 97). Dirá ainda Ismail que a estilística de Glauber “se engendra no confronto, tem um quê de agressão inevitável – é uma estética da violência” (ROCHA, 2004, p.22). Toda a obra de Glauber, como se verá, imana duas principais características de estilo:

descontinuidade e violência.

A partir das cenas analisadas, busca-se evidenciar pontos em comum entre as jornadas artísticas do Oficina e de Glauber no que diz respeito à antropofagia, o gosto pela alegoria, o impulso de totalização da História e como a cultura do povo e os seus mitos, na obra de ambos, funcionam como fonte de energia para a ação política e para a construção de uma estética onírica e vanguardista.

A Paixão de Glauber

No filme *Evoé, retrato de um antropófago*, o poeta, ator, encenador e dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, entre uma tragada e outra de um cigarro de maconha, compartilha com amigos próximos de que “não esqueço o Glauber. A própria pessoa física dele. Eu o adorava como pessoa e ele faz muita falta”. Logo em seguida continua lembrando que teve “um sonho lindo com o Glauber em que ele dirigia um filme magnífico... imagens tão poderosas... em palavras é tão difícil descrever... Mas daí eu saquei que o grande artista não deixa só a obra dele, o grande artista deixa os seus sonhos dele também.”

Nas imagens do enterro de Glauber preservadas por Silvio Tendler em *Glauber, labirinto do Brasil*, vê-se todo o grupo do Cinema Novo em volta do caixão. Dona Lúcia Rocha, mãe de Glauber, chora como a mãe do Cristo. Darcy Ribeiro discursa sobre o caixão do homem morto com apenas 41 anos, praticamente a mesma idade com que partiu Che Guevara. Clama Darcy:

Sim, um dia floriu um gênio aqui. Aqui, neste país, ele viveu a sua breve vida, sem pele, com a carne viva, exposta. Um dia ele me procurou e passou a manhã inteira chorando. Glauber chorava a dor que todos nós devíamos chorar, a dor de todos os brasileiros. A dor de ver as crianças com fome. Glauber chorava a mediocridade, a estupidez, a tortura. Chorava, chorava, chorava. Os filmes do Glauber são isso: um lamento, um grito, um berro. Essa é a herança que fica de Glauber para nós. (...) Glauber chorava o Brasil que não deu certo. Mas que há de ser Glauber! Que há de ser!. (GOMES, 1997, p.516).

Meses antes de sua morte, quando Glauber vivia exilado em Sintra, Portugal, Cacá Diegues, fiel escudeiro de lutas, foi com Glauber e Eryk, filho pequeno de

Glauber ainda no colo, até a costa do Atlântico e de lá Glauber delirava ao amigo os filmes que haveriam de ser feitos no Brasil. Algo bem comum a Glauber. E com seu primogênito nos braços, Glauber confidenciou a Cacá que “Leon Hirszman deveria filmar *Os Sertões* de Euclides da Cunha” (DIEGUES, 2014, p.489). Sua obsessão com a filmagem de *Os Sertões* pode ser vista também em carta para Gustavo Dahl de 1976:

(...) (Nelson Pereira dos Santos) devia ser mandado pela Embrafilme com o Darcy Ribeiro filmar os índios e a civilização como Flaherty. Nisso ele será o maior do mundo... Falo como produtor, e Leon filmar *Os Sertões*, mas sem roteiro da turma dele...² por exemplo, botar o Capinam e Geraldo Sarno pra escrever o roteiro dos Sertões. Somente Capinam e Geraldo Sarno podem escrever o melhor roteiro de *Os Sertões*. Mas somente Leon pode dirigir, porque precisamos de um *Alexandre Nevsky* clássico...”.
(ROCHA, 1997, p.605).

A primeira vez que o Teatro Oficina pensou em montar *Os Sertões* foi logo após o endurecimento do regime militar com o AI-5, em 1968. As estratégias de guerrilha do “exército de Canudos” serviram de fundamento teórico, ao lado possivelmente de textos de Ernesto Guevara e Marighella. Esta fagulha de inspiração de resistência política vinda do livro de Euclides se confirmará nos anos 2000, quando o desejo de transcriar *Os Sertões* foi retomada pelo Oficina justamente para que o grupo ganhasse força na luta contra o mercado imobiliário, que na figura do Grupo Silvio Santos cobiçava o território da Jaceguai e do entorno do Teatro Oficina para fins especulativos. Algo da ordem de uma ideia de civilização que destrói a cultura arcaica e mítica em prol de apartamentos de 30 metros quadrados (sem vaga na garagem). Podemos destacar que desde 1980 entrou em cena um novo antagonista que consegue ser ao mesmo tempo uma síntese do monopólio imobiliário, financeiro, e dos meios de comunicação no país – o empresário Silvio Santos. A chegada deste novo personagem modifica definitivamente a história e a atuação do Oficina a ponto de Zé Celso declarar que o empresário é sua musa inspiradora, por fornecer o “drama” que permite a atuação

² Referência implícita a Eduardo Coutinho, “escudeiro do Leon” nos anos 1960 e que ao seu lado roteirizou dois longas: “A falecida” de 1965 e “Garota de Ipanema” de 1967.

do Oficina nestes últimos 25 anos.³ Essa resistência política (que para o Oficina virou uma “re-existência”), na montagem do texto de Euclides, transcende-se o plano essencialmente prático para alcançar o pleno exercício estético. Quero dizer, a resistência política se dá também na invenção estética. Como Glauber tanto proclamou.

Que a montagem de *Os Sertões*, e o lançamento dos DVDs das peças, vire testemunho daquilo que foi inesquecível para quem as presenciou. Quando *Os Sertões* estava em cartaz, entre os anos 2002 e 2007, seguramente, a História estava sendo escrita...

A identificação entre os arraiais, Canudos e Oficina, ambos combatentes contra um ordem laica do mundo, dá-se especialmente pelo fervor da fé, muito além, portanto, da resistência política. A fé mesma estrutura esse combate desigual, ao tornar pretensamente onipotente a força que dela emerge. Há uma esperança de *redenção* em jogo.

(MEICHES, 1997, p.186, grifo meu).

³ Conferir o vídeo “Serendipity” que registra a visita de Silvio Santos ao Teatro em 2004. Cf. www.teatroficina.com.br. (Esta luta entre o Oficina e Grupo Silvio Santos mantêm-se longe de um término até o fim da escrita desta dissertação em Abril de 2016).

INTRODUÇÃO

Dedico estas linhas traçadas além do bem e do mal ao mestre Eduardo Coutinho, que em 1976 assim descreveu o impacto da leitura de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha:

(...) li *Os Sertões* muito tarde, e é um livro absolutamente básico sobre qualquer coisa sobre o Nordeste, além de ser uma obra-prima. É um livro de um impulso extraordinário, com todos os erros que tem, e que dá um choque brutal num cara de cidade que o lê. Ele até ouve falar etc., mas quando lê *Os Sertões*... É realmente um monumento de livro, em termos de visão geral. Um livro sobre um acontecimento fantástico como Canudos. Um livro que dá geralmente aquele choque cultural absoluto. Você passa do nível puramente sociológico para um nível cultura geral. Então a minha tese é a seguinte: o grande perigo é que um paulista, e quando eu digo paulista podia ser um sulista, leia um livro como *Os Sertões* com mais de trinta anos. Ele enlouquece. Lembro o Zé Celso Martinez Corrêa, que leu *Os Sertões* com mais de trinta anos, enlouqueceu e quis fazer... foi na época da montagem do *Gracias, Señor*. Foi fazer teatro no Nordeste, botou uns caras da equipe para construir uma ponte inútil em Mandassaia, vizinho a Fazenda Nova, quis fazer uma aproximação do Conselheiro. É o exemplo de um cara que viu o negócio, ficou tão aturdido com o outro mundo e daí entrou numa de entrar em contato que não deu em nada, porque não basta. O choque enlouquece o cara. (COUTINHO, 2013, p. 208).

Coutinho diz isso exatos 30 anos antes da estreia de *Os Sertões - A Luta II – O Desmassacre*, no Teat(r)o Oficina da rua Jaceguai, 531, no Bexiga, que se deu no dia 19 de Maio de 2006. Zé Celso não havia enlouquecido (pelo menos não no sentido patológico). A quinta e última parte da histórica transcrição do livro de Euclides pelo Teatro Oficina foi na época definida pelo encenador, e ratificada pela crítica de teatro Beth Néspoli, como “o espetáculo mais bem acabado da saga”. E a crítica continua: “Porém, mais do que pela beleza, *A Luta II* impacta pelo pensamento que nasce dessa guerra entre brasileiros. Canudos jamais se rendeu. Resistiu.” (MATTOS, 2013, p. 107).

Na mesma época em que Coutinho dava a entrevista que abre esta introdução, o ainda frustrado cineasta lia também num livro de Sérgio Paulo Rouanet a análise de Walter Benjamin sobre o *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee evocado

por Benjamin em aforismo de notável agudeza, que justamente rima com o choque causado em Coutinho pela leitura de *Os Sertões*, e rima precisamente com a razão de ser desta pesquisa que aqui se inicia:

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, sus asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira de costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.

(ROUANET *apud* COUTINHO, 2013, p. 368).

“Olhos escancarados” também foram os olhos de Euclides da Cunha ao vislumbrar o Ato Trágico da Guerra de Canudos, levada a cabo pelo tripé do Progresso e da Revolução Industrial: A ferrovia, o telégrafo e a imprensa (!). Ao debruçar-me sobre o filme *Luta II* dezenas de vezes em DVD, os olhos do Anjo da História são também os meus próprios que vêem a catástrofe de uma luta civil entre brasileiros que ainda não terminou...

Os Sertões é filme

Leopoldo Bernucci, em introdução à edição de *Os Sertões*, ressalta que

para entender como Euclides articula o seu método devemos ver como a destruição de Canudos espelha a catástrofe do círculo vicioso das secas (...) seria útil começar com a visão telescópica que adota Euclides para abrir o primeiro capítulo, em que a perspectiva da sua narração é originalíssima. Principia com uma imagem aérea, “cinematográfica” do Planalto Central e abre-se como um leque em visão panorâmica, subjugada aqui e ali por um efeito ótico de zoom, (...), para fechar-se em *close-up* (a região de Canudos). (...) Este movimento de abertura e contração do campo visual atesta explicitamente o caráter não só pictórico da escrita euclidiana, mas também a sua singular capacidade para mover-se entre as generalizações e os aspectos mais particulares da sua narrativa. (BERNUCCI, 2001, p.17).

O plano aéreo seguido de um *close-up*. Não é exatamente esta a decupagem de início de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber? (que por sua vez remete à introdução de *Alexandre Nevsky*, de Eisestein?). Em *Luta II*, na sequência denominada “Reencontro Cinematográfico”, Glauber (Mariano Mattos) aparece pela primeira vez no alto do teatro. Nesta sequência que é o prelúdio do embate final em Canudos, transformado agora em “set de filmagem”, “palco de operações”, Glauber atravessa a pista (Rua Lina Bo Bardi) de ponta a ponta, de norte a sul, como se dirigisse os planos aéreos iniciais do sertão de *Deus e o Diabo*. A música saturada e a montagem fragmentada dão o tom da sequência. A maneira como acontece esta primeira invocação da figura de Glauber no meio de *Luta II* sugere já uma pista de aproximação entre a transcrição de *Os Sertões* pelo Teatro Oficina e a obra de Glauber. *Deus e o Diabo*, assim como o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, Brasil, 1969), que versa novamente sobre o misticismo, a terra e a luta, não são afinal explícitas evocações da tragédia de Canudos?

Não é em frente do Açude Cocorobó, antigo arraial de Canudos coberto d'água pelo regime militar em 1968, que os personagens de *Deus e o Diabo* Antônio das Mortes (Maurício do Valle) e o Cego Júlio conversam sobre o destino do Sertão-Brasil? O final emblemático de *Deus e Diabo* evoca na trilha sonora a conhecida profecia de Antônio Conselheiro (“O Sertão vai virar Mar. O Mar vai virar Sertão”), antropofagiada por Glauber para tornar-se, em 1964, data da estreia do filme, brado teleológico para a revolução iminente. Diz a euclidiana Walnice Nogueira Galvão que “*Deus e o Diabo na Terra do Sol* (é uma) peculiaríssima e brilhante leitura que Glauber Rocha faz da obra de ambos (Euclides da Cunha e Guimarães Rosa)”. (Galvão, 2009, p.19). Ao lermos a seguir esta passagem de Euclides em *A Terra* podemos ao mesmo tempo visualizar as primeiras imagens impactantes de *Deus e o Diabo*, que são as de um boi morto e ressequido pelas agruras climáticas do Sertão: “à beira das cacimbas extintas – o pescoço, alongado, procurando um líquido que não existe, os magros bois, mortos há três meses ou mais, caídos sobre as pernas ressequidas, agrupando-se em manadas imóveis...” (CUNHA, 2001, p.636).

O cinema de Glauber (a partir de *Deus e o Diabo*) abre um poderoso “portal” na história do cinema brasileiro. Um portal que já havia sido aberto na literatura de João Guimarães Rosa em “Grande Sertão: Veredas”: o portal metafísico do Sertão. Ao som de Villa-Lobos, na subida em *zoon in* avistando Monte Santo, no filme de

1964, é aberta uma picada que, como veremos, dará nos procedimentos de montagem de *Luta II – O Desmassacre*.

Sobre o filme *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov, assim respondeu Eryk Rocha, perguntado sobre quais eram suas principais referências, ou “faróis”: “(Lembro de *O homem com a câmera*) pela revolução e a novidade que realiza no coração da linguagem cinematográfica, abrindo novas perspectivas para o cinema!”⁴.

O que seria uma “ideia de cinema?”, pergunta Gilles Deleuze em “O Ato da Criação”. O que seria uma ideia cinematográfica para *Os Sertões* de Euclides da Cunha? *Luta II - O Desmassacre* é uma resposta estética possível a esta pergunta. Curioso que em 1971, ainda nos planejamentos para o projeto de viagem denominado “Utopia”, do Teatro Oficina, (ironizada por Coutinho no início deste texto), tratava-se de uma viagem pelo interior do Brasil e depois pela América Latina em que, entre outras coisas, pretendia-se não só encenar, mas *filmar Os Sertões*. (PEIXOTO, 1982, p. 90-91). No entanto, apesar da viagem ter sido muito filmada (incluindo as gravações para o filme *O Rei da Vela* e estudos para o que poderia ser a versão cinematográfica de *Os Sertões*), pouco restou deste material. (SILVA, 2006, p.42).

Em manifesto denominado S.O.S, escrito logo após a invasão do Teatro Oficina pela polícia no dia 20 de abril de 1974, quando a repressão militar o encurralava como nunca até então, Zé Celso compartilha uma semente de delírio para a *montagem cinematográfica* de *Os Sertões*, que foi abortada pela repressão e o sucessivo exílio de Zé Celso:

1974 nos abriu, todos nós.(...) Eu, redator desse texto, José Celso Corrêa, estava terminando o (filme) *O rei da vela* no Rio, em co-produção com Zoom Cinematografia Ltda. Já numa abertura entre nós e a Zoom, maravilhosa para o nosso trabalho. Desse filme partiríamos para a filmagens de Gracías, señor, experiência de criação coletiva no cinema, que nos exercitaria, ainda nessa década, à realização de nosso sonho, a realização d’Os sertões, completo: “A terra”, “O homem”, “A luta”. (CORRÊA, 1998, p. 272).

⁴ <http://www.faroisdocinema.com.br/2010/08/farois-eryk-rocha>.

Justificativa

O Teatro Oficina é o mais antigo e talvez o mais prolífico grupo de teatro brasileiro em atividade. Carecemos de estudos que dêem conta das contundentes e provocantes manifestações artísticas do grupo. Esta pesquisa pretende somar à produção de pensamento trazendo reflexões sobre a parte final de *Os Sertões*, sobre o trabalho audiovisual do Teatro Oficina e suas ressonâncias na cultura brasileira.

A escolha de *Luta II* como objeto de análise justifica-se também por verificarmos nele um maior número de intervenções na ilha de montagem. É neste filme, e nesta parte especificamente, que se conseguiu com melhor empenho transcender o “teatro filmado”, fazendo desta obra a mais “autônoma” das cinco. Zé Celso, quando do lançamento dos filmes *d’Os Sertões*, revelou:

Tudo que a gente faz a gente não registra, a gente filma! Porque estamos buscando uma linguagem que é absolutamente nova. [...] Então nós temos trabalhado com o teatro que é ao vivo, com a presença do público e com muitas câmeras.[...] Inclusive, muito do que se vê nos filmes o público do teatro não vê. Tem aquele corredor... então tem muitas perspectivas, do lado, em cima etc. Até os atores que fazem não vêem completamente. *Então (os filmes) realizam uma epifania que só o cinema pode revelar.* (Programa Zoom-Claquete. Tv Cultura. Nov. 2011, grifo meu).

Não era esta justamente a maior preocupação de Glauber? Romper as fronteiras da linguagem? Eduardo Scorel, montador de *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade*, *Leão de Sete Cabeças* (Glauber Rocha, Congo, 1971) e *Cabeças Cortadas* (Glauber Rocha, Espanha, 1971), responde:

Foi ainda durante a montagem de *Terra em Transe* que Glauber cunhou o neologismo “parabolizar”, que servia para indicar toda 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 a passagem de uma figura geométrica, a linha, para outra, a parábola. O que nem ele nem eu sabíamos, 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: de fato, ele e

seus filmes “estilhaçavam”, quer dizer, atiravam para os lados. (...) na montagem procurava-se produzir coisas novas, não necessariamente previstas no roteiro e na filmagem. O impulso criativo era perpétuo e sempre no sentido de alterar, de modificar o material através de interferências de vários tipos que procuravam produzir algo de novo, em vez de apenas apurar o já conhecido. (ESCOREL, 2005, p. 78-79).

Similar “impulso” move o trabalho de montagem de *Luta II*. Ao final de *Rocha que Voa*, filme de Eryk Rocha sobre o exílio do pai em Cuba e suas relações com a intelectualidade de lá, há uma imagem do mar vista da baía de Cuba, do conhecido “Malecón”, e sobre a imagem lê-se a seguinte pergunta em um grande letreiro: “Ficar ou Atravessar”? *Luta II* navega na tentativa de atravessar fronteiras e alcançar formalmente uma “epifania”.

A antropóloga Isabel Oliveira da Silva, em sua tese “Bárbaros Tecnizados: Cinema no Teatro Oficina”, diz em nota de rodapé que seria necessário uma análise à parte dos diálogos de Zé Celso com o Cinema Novo, especialmente Glauber Rocha. (SILVA, 2006, p.84). Esta dissertação pretende contribuir no enriquecimento deste diálogo. Permeando os trajetos estéticos tanto de Glauber quanto do Oficina, encontra-se a obra clássica de Euclides, assim como o pensamento de Oswald de Andrade. Em 1967 estreava a revolucionária peça *O Rei da Vela* (texto teatral de Oswald de Andrade nunca antes encenado), dedicada a Glauber e a seu vertiginoso *Terra em Transe*. Mais de 20 anos depois, no início de um dos programas “Abertura” da Tv Tupi, em 1980, grita para a câmera um exaltado Glauber:

Zé Celso Martinez, o maior teatrólogo do Brasil, vai montar *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha! (...) Nô, Kabuki, Bertold Brecht, Meyerhold, Zé Martinez Corrêa, teatro total e livre, que seja realmente signo de uma cultura livre e aberta no Brasil! (...) Saravá José Celso! (Programa Abertura, Tv Tupi, 1980).⁵

Em 1980, Zé acabara de voltar do exílio e montar *Os Sertões* continuava a ser, (assim como na viagem do Oficina pelo Brasil em 1971), “um ato de criação necessário” (DELEUZE). Ato de criação já sugerido por Oswald no artigo “Feira das Sextas: Atualidades d’Os Sertões” publicado no jornal Diário de São Paulo, em 20

3. <https://www.youtube.com/watch?v=bjPOwC7xO98As>.

de Agosto de 1943. *Os Sertões* era de fato “um dos livros prediletos de Oswald” (FONSECA, 2007, p.33). Ainda sobre Euclides, assim falou Oswald em uma entrevista de fevereiro de 1950:

Euclides (...) anunciou a terra com uma superioridade imensa sobre seus epígonos do nordeste. Criou-se em torno dele um verdadeiro sistema solar. Euclides é um sol e ao seu redor surgiram inúmeros planetas. Euclides esgotou o tema marxista do homem ligado à terra. (...) Daí nasceu o que há de melhor e mais verdadeiro em nossa literatura. (ANDRADE, 1980, p.161).

O que é o Cinema?⁶

É sempre bom lembrar: Por mais que seja imperativo a leitura de *Os Sertões* (principalmente de sua terceira parte: *A Luta*), assim como pretendo trabalhar com estudos da crítica literária euclidiana (Galvão, Bernucci, Lima) e com escritos sobre teatro (Artaud, Nietzsche), é sobre cinema que versa este trabalho. Ao meu lado neste percurso, majoritariamente, estarão as reflexões teóricas de Ismail Xavier, de Eisenstein e os manifestos “Estética da Fome” (1963) e “Estética do Sonho” (1971), de Glauber. Lembrando ainda ser *A Luta II - O Desmassacre* a última das partes de um grande todo, devo retomar sempre que preciso os outros filmes d’*Os Sertões*, dirigidos por Tommy Pietra (*A Terra*), Fernando Coimbra (*O Homem I*), Marcelo Drummond e Gabriel Fernandes (*O Homem II*) e Elaine César (*A Luta I*).

Além de me remeter a outras partes de *Os Sertões*, creio ser também apropriado descrever com certa minúcia algumas sequências de *Idade da Terra* (Glauber Rocha, Brasil, 1980), filme pouco analisado em sua imanência, além de suas “questões gerais”. *Idade da Terra*, como se verá, é o filme de Glauber que mais se aparenta com a estética de sonho de *Luta II*. É o filme, inclusive, que “concentra toda a filmografia do Glauber”, como bem disse Eryk Rocha em entrevista recente: “Realizei o *Rocha que Voa* para meu pai, mas infelizmente não há um plano do filme dele que mais me inspira: *Idade da Terra*”.⁷

Em uma de suas últimas entrevistas, acuado pela conturbada reação do

⁶ Título de livro clássico do crítico francês André Bazin. Nele o específico fílmico é reflexionado a partir de uma hipótese vocacional do cinema para o realismo presente em filmes do Neorealismo e do mais moderno (e pós moderno) dos autores do cinema: Orson Welles.

⁷ Programa Faróis do Canal Brasil, com Carlos Alberto Mattos. <http://canalbrasil.globo.com/programas/farois-do-cinema/episodios/10366.html>.

público e crítica diante de *Idade da Terra* no Festival de Veneza de 1980, Glauber nos dá uma síntese do filme que ecoará em toda a discussão desenvolvida daqui em diante envolvendo Glauber e o Oficina, *Idade da Terra* e *Luta II*:

A Idade da Terra desenvolve os temas de *Terra em Transe* e desdobra muito mais a forma. Esse filme estaria para o cinema talvez como um quadro de Picasso. Os críticos estão querendo uma pintura acadêmica, quando já estou dando uma pintura do futuro. (...) Trata-se de novas visões, captações até metafísicas que marcam uma revolução na minha obra. Do filme *Di Cavalcanti* para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional que fiz de *Barravento* até *Claro*. *A Idade da Terra* é a desintegração da sequência narrativa sem a perda do discurso infra-estrutural que vi materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano (...). Tudo isso está no filme. (...) Trata-se de um filme que joga no futuro do Brasil, por meio da arte nova, como se fosse Villa-Lobos, Portinari, Di Cavalcanti ou Picasso. O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens ou uma anti-sinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo. A colocação do filme é uma só: é o meu retrato junto ao retrato do Brasil.⁸

É esclarecedor que Glauber se compare mais a um pintor do que a um cineasta na época de feitura de seu filme derradeiro. *Idade da terra* é um radical filme de vanguarda e com ele se afina também as pretensões de *Luta II*. Como se verá, *Idade da Terra* e *Luta II* comungam ainda outra similaridade. Ambos versam essencialmente sobre a *ressurreição*. *Morte e ressurreição*, os motivos de toda “jornada mitológica”, como ressalta o mitólogo Joseph Campbell. Um colega de Glauber na época de produção do conturbado *Idade da Terra* (1978-1980) lembra que

No Correio Brasiliense eu editei com ele um Caderno chamado Alvorada e ali ele escreveu muito sobre um Cristo laico, engajado, muito focado na *ressurreição*. O Brasil, após período de trevas que foi o regime militar, precisava muito dessa *ressurreição*. Todo o discurso dele vinha nesse sentido da *ressurreição*. (in *Anabazys*).

⁸ Cf. Anabazys, [2007] Joel Pizzini & Paloma Rocha.

Paula Gaitán, viúva de Glauber, desenvolta cineasta, lembra um momento crucial nas filmagens de *Idade da Terra*:

Tem um momento muito bonito em que o [Antonio] Pitanga [Cristo-Negro] coloca as mãos no meu ventre. Eu estava grávida do Eryk. Eu já estava com algumas contrações. E esse momento pra mim é histórico. O Pitanga pondo as mãos no meu ventre e eu indo direto para o hospital. E nasceu o Eryk, Eryk Aruac. (*in Anabazys*).

A mãe de Eryk se dedicou a um filme que, entre outras dimensões, versa sobre o exílio do cineasta brasileiro em Portugal, intitulado *Diário de Sintra*, que gerou também uma publicação organizada por Rodrigo de Oliveira. Nele há anotações e esboços de Gaitán. Num deles, ela escreveu:

idade da terra
Filme luz
Vermelha do universo
Expande
Seus raios
Revolucionários
Plenitude
Êxtase
Do amor
Manifesto
De um Brasil
EPOPEIA
NIGUÉM ENTENDE
AS PALAVRAS
DO PROFETA
INVENTOR
DE UMA NOVA REALIDADE.
(FONSECA, 2009, p.126).

Cine - Teatro da Crueldade

Além de ser marcada pela violência e pela descontinuidade, a estética de Glauber é também fortemente teatral. Assim como para o Teatro Oficina, autores como Brecht e Artaud (sempre incorporados de maneira particular) ecoam em suas

intenções como autor cinematográfico ligado à imediata e impactante intervenção na realidade do mundo. As agruras da fome no Terceiro Mundo geram uma estética violentíssima e, segundo Ismail,

Não surpreende que tenha sido em torno da legitimação dessa violência – em vez de “primitiva”, em verdade civilizatória - que o teatro épico-didático de Glauber se fez na tela. Vale dizer, épico-didático nos seus termos, não nos de Brecht, uma inspiração incorporada e celebrada, mas sem a articulação maior do método e de seus pressupostos. Sempre em Glauber, Brecht conviveu com Artaud, e o estranhamento crítico se aliou à demanda do teatro como peste, da arte como *ritual agressivo, visceral, experiência de choque*. (XAVIER, in ROCHA, 2005, p.21, grifo meu).

Nas páginas a seguir, o “teatro de crueldade” de Antonin Artaud se verá refletido tanto em Glauber quanto no Oficina. Porque “o Teatro da Crueldade escolherá assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude característica de nossa época” (ARTAUD, 2006, p.143). Sobre o conteúdo desse teatro da crueldade, diz Artaud que seriam temas

cósmicos, universais, interpretados segundos os textos mais antigos, tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, etc. (...) E no homem ele fará entrar não apenas o reto, mas também o verso do espírito; a realidade da imaginação e sonhos aparecerá nele em igualdade de condições com a vida.” (ARTAUD, 2006, p.143 - 144).

Aqui Agora

Ouso aqui uma reflexão não só sobre o passado histórico do Brasil, mas sobre sua contemporaneidade. A Guerra de Canudos, neste início de ano de 2016, ainda não terminou. Canudos é o morro do Alemão, Canudos é a Crackolândia no centro de São Paulo. Canudos é o arcaico. Arcaico, próximo do grego *arké*, justamente: origem. De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. (AGAMBEN, 2009).

Persigo os vários estratos significantes da peça e da *peça-filme*, os vários

tempos e espaços imbricados no conceito do espetáculo: internos/externos; públicos/privados; reais/ficcionais, metafóricos/explicitos, presente/passado e assim por diante. Esse mergulho crítico atravessará as infinitas camadas de *Luta II*, como no descascar de um par de cebolas, casca sobre casca...

Na sequência denominada de “Direção da Luta”, Euclides da Cunha (Marcelo Drummond) no alto do teatro, como que numa tribuna, avistando dentro e fora, pista e Minhocão (Viaduto Costa e Silva), inicia pausadamente um monólogo: “Eu, agora e aqui ...”. Euclides-Drummond se coloca no “aqui agora” de fato (anos 2000) e a seguir na diegese do espetáculo. “Eu, agora e aqui... em São José do Rio Pardo construindo essa ponte....”. Suas palavras sobre “os sertões de todo mundo” são cobertas na montagem por planos do trânsito de São Paulo que pulsa do lado de fora do teatro. A câmera na mão, em contínuo movimento, acompanha em plano-sequência a performance de Euclides-Drummond até um corte para a imagem da projeção do próprio Euclides-Drummond num dos telões do teatro. Política e auto reflexibilidade em pauta. Aqui, vê-se uma interessante decupagem cinematográfica, muito rigorosa com a força das palavras de Euclides sobre os muito sertões, outros canudenses e jagunços em todo mundo. Reverbera, aqui, os olhos do Anjo de Klee/ Benjamin:

Se o curso normal da civilização em geral os contém, e os domina, e os manietta, e os inutiliza, e a pouco e pouco os destrói, *recalcando-os* na penumbra de uma existência inútil, de onde os arranca, às vezes, a curiosidade dos sociólogos extravagantes ou as pesquisa da psiquiatria, sempre que um abalo profundo lhes afrouxa em torno a coesão das leis, eles surgem e invadem escandalosamente a história. São o reverso fatal dos acontecimentos, o claro-escuro indispensável aos fatos de maior vulto. [...] Insulado no espaço e no tempo, o jangunço [...], só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadro de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas. (CUNHA, 2001, p.502, grifo meu).

Não só dentro de um “quadro de baionetas” que a civilização contemporânea mostra o seu “brilho”. O desastre em Mariana, Minas Gerais, em Novembro de 2015, que aniquilou para sempre todo um bioma natural de vida e diversidade, fratura qualquer esperança diante da lógica ainda colonialista e anti-espiritual que nos sufoca. Dentre os livros lançados recentemente, um em especial não poderia estar

ausente desta dissertação: “A Queda do Céu”, obra-fruto de um encontro etnográfico histórico entre o xamã yanomami David Kopenawa e antropólogo francês Bruce Albert. As palavras do xamã elucidam de maneira permanente não só nossa “consciência” sobre os ditames da dita civilização, mas suas palavras pertubam o campo do sonho e do nosso inconsciente demasiado atrelado a mitos de tradição greco-judaica-cristã. Diz o xamã David Kopenawa:

Hoje, os brancos acham que deveríamos imitá-los em tudo. Mas não é o que queremos. Eu aprendi a conhecer os seus costumes desde a minha infância e falo um pouco a sua língua. Mas não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami. Sei também que se formos viver em suas cidades, seremos infelizes. Então, eles acabarão com a floresta e nunca mais deixarão nenhum lugar onde possamos viver longe deles. Não poderemos mais caçar, nem plantar nada. Nossos filhos vão passar fome. Quando penso em tudo isso, fico tomado de tristeza e de raiva. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.75).

Estrutura

Separei a pesquisa em quatro capítulos que, creio, potencializam a análise comparativa entre o trabalho do Teatro Oficina e de Glauber. No primeiro e segundo capítulos penso a construção de um espaço ritualizado e político. Nos dois últimos, reflito sobre a implicância de tais rituais sobre os corpos dos espectadores a partir de uma estética violenta, mítica, onírica e vanguardista comum tanto a Glauber como ao Oficina. Dentro de cada capítulo fui muitas vezes compelido a realizar digressões históricas e fílmicas que pudessem evidenciar pontos de contato entre as jornadas de ambos.

Os pecados e as virtudes desta dissertação se devem a uma pretensão provavelmente desmedida. Um anseio de totalização que contaminou Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, Glauber Rocha e o Teatro Oficina acabou por contaminar o furor da escrita. Por isso, mesmo que dividido em quatro grandes capítulos, não me absteve em dividi-los em subcapítulos afim de facilitar a fruição da leitura e a construção de um raciocínio lógico, mesmo que ocasionalmente vertiginoso. A cada capítulo, chamo recorrentemente de “Aqui Agora” um subcapítulo

que levanta temas contemporâneos à luz do arcaico: Canudos. Minha impressão é que *Os Sertões* de Euclides soltou um barbante no meio de um labirinto chamado Brasil, e por esse barbante seguiram Oswald, Glauber, Oficina... Evoé, jovens à vista.

CAPÍTULO 1 - CINE TEAT(R)O RITUAL

“Os homens lutavam com fé”⁹

Pretendo neste capítulo preliminar pensar a “Terra”, o “teatro de luta”, o “set de filmagem”, o cenário onde se revive este “grande drama da nossa história” que foi a Guerra de Canudos. Recorrerei à história do Teatro Oficina, sua relação com a tragédia grega, as transformações do espaço na Rua Jaceguai que, gradativamente (assim como na cinematografia de Glauber), encarou o misticismo como força política. Penso aqui o rito cine-teatral. O sagrado toca o profano e vice-versa.

Caos e Cosmos

Mircea Eliade, estudioso dos mitos e das religiões, assim discorre sobre a oposição entre o Caos e o Cosmos:

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo” (...) se é um “Cosmos”, é justamente porque, de um modo ou outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles. (...) o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, *funda o mundo*, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. (ELIADE, 2010, p.33).

“O cinema político de Glauber Rocha, entre o sagrado e o profano” foi o título da palestra de Ismail Xavier proferida no III Congresso Internacional de Jornalismo Cultural. Na ocasião, o ensaísta ergueu um arco de compreensão da obra de Glauber indo do primeiro curta, *O pátio* (Glauber Rocha, Brasil, 1959), até o deradeiro *Idade da Terra*, ressaltando o viés ritualístico da obra do diretor baiano que certa vez assim se definiu: “Sou cósmico” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p.546). Diz Ismail que

Dentro do seu esquema alegórico [do cinema de Glauber] há uma ritualização da mise en scène, inclusive na performance dos atores. E isto

⁹ Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo*, rememorando a Campanha de Canudos.

se faz com que se crie um cerimonial (...). Mesmo que se trabalhe em espaços abertos da natureza há uma delimitação do espaço. (...) Para que se possa abrigar à cena forças especiais que vem atuar no drama e nas situações-limite, que levam à ideia de transe.¹⁰

Na sequência que abre o filme *Luta II*, chamada “Fogo do Abre Alas”, há elementos suficientes para iniciar uma reflexão sobre a arquitetura religiosa do espaço desenhado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito, e do ato teatral em si. Entoando a marchinha de carnaval “Ó abre alas”, de Chiquinha Gonzaga, os atores do Oficina se aquecem antes da entrada do público. Vê-se os atores a caráter, já com os figurinos da peça, mais Eryk, Pedro Paulo e Ava Rocha junto deles, dançando em roda. Respectivamente o diretor, montador e assistente de direção do filme. Eryk ascende uma vela no centro da cena e a leva a um canto reservado do teatro. Neste trajeto, pede ao *camera man* que focalize as chamas da vela em suas mãos. Inicia-se o ritual da peça-filme. Os atores carnavalescos em roda, na pista, aos olhos das vertiginosas arquibancadas ainda vazias. Estamos em um sambódromo. A pista é também rua (Lina Bardi), vereda de passagem às alegorias de um Brasil mestiço, orgiástico, místico. Cria-se o Cosmos, *funda-se o mundo*. Entre o sagrado e o profano atuam os cine-teat(r)os-rituais do Oficina, assim como foram, em maior ou menor medida, todos os filmes de Glauber.

Por mais que no âmbito racional *Barravento* e *Deus e o Diabo* tenham sido elaborados como obras de forte influência marxista e por isso denunciadoras da religião e do misticismo como alienantes (uma visão, aliás, compartilhada pelo positivista Euclides da Cunha), ao vermos com esmero toda a obra e reflexão teórica de Glauber, observamos uma gradativa transmutação na sua relação com o sagrado. De *Barravento* a *Idade da Terra*, o tratamento dado ao religioso, a relação teatral que se dá para a câmera, é cada vez mais antropofágico, político. Em Glauber, o misticismo entra como força mágica, libertadora e revolucionária.

O manifesto “Estética de Sonho”, de 1971, texto esclarecedor para uma análise crítica comparativa entre Glauber e o Teatro Oficina versa sobre a força política das pulsões do inconsciente. Por diversas vezes, ao longo destas linhas, voltaremos a ele. Porque *Luta II – O Desmassacre* é um rito teatral e cinematográfico que continua e persegue a revolução estética ambicionada por

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=pa7Me-m6zPI>.

Glauber até o fim trágico de sua vida e obra.

Tropicália

*Os pequenos burgueses, O rei da vela, Galileu Galilei, Na selva das cidades, Gracias, Señor, As três irmãs e a popularíssima RODA VIVA, de Chico Buarque, são as principais criações de Zé, **as mais lindas do Teatro Nacional contemporâneo** do cinema novo, dentre as **melhores mundiais**. (...) porque o REI DA VELA vem de TERRA EM TRANSE, ou seja, do CINEMA NOVO. (ROCHA, 2004, p. 470).*

Em texto recente publicado na Folha de São Paulo¹¹, Zé Celso relembra a montagem de *Roda Viva*, direção sua e texto de Chico Buarque, que apontava na dramaturgia original um coro de poucas pessoas. Mas a procura de jovens para participar da montagem era tanta que Zé decide aumentar não só o número de vozes como também a importância dramática do coro no espetáculo. O ano é 1968. No Brasil e no mundo explodia nos corpos da juventude uma pulsão extraordinária que o espetáculo *Roda Viva* saberia converter em potência artística, transformando a montagem num marco da história do teatro brasileiro moderno. Seguindo o impacto de *O Rei da Vela*, de 1967, *Roda Viva* inovava pela potência do coro que começava a romper os limites da quarta parede e, conseqüentemente, sua relação com a platéia.

[...] encontrei o coro de *Roda Viva*. A geração porralouca, que vinha de classe média se degradando, de uma pequena burguesia rolando escada abaixo, fim de linha, sem charme e inevitavelmente radical: sem proteção do Estado, acuada, desempregada. Compreendendo que só tinha o corpo para si virar. (CORRÊA, 1998, p. 130).

Seguramente, a força expressiva do espetáculo, seu impacto na *pólis* daquele momento, deveu-se ao coro daqueles jovens. Não uso o termo “pólis” por acaso. “O teatro grego pegava aqueles indesejados da sociedade, os excluídos, marginais, e transformava em coro de Dionísio!”¹². Na montagem d’*Os Sertões*, o coro terá uma importância fundamental para a eficácia do rito. Comovente lembrar que este coro

¹¹Cf. Blog de Zé Celso: <https://blogdozelso.wordpress.com>.

¹² Cf. *Evoé, retrato de um antropófago*.

era formado também por crianças e jovens pobres do entorno do Bexiga, membros do Movimento Bexigão, coordenado pelo Teatro Oficina (Sylvia Prado), que entoava (e entoa para eternidade em DVD) lindamente a poesia euclidiana na montagem d' *Os Sertões*.

Após *Roda Viva*, é hora da montagem de *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht:

A ligação existente entre *Roda Viva* e *Galileu Galilei* não era sentida pela violência da encenação, nem pela radicalidade dos usos e abusos do espaço cênico. Era no coro do carnaval que se desenvolveria o aspecto mais transgressor e delirante do espetáculo. (PIRES, 2005, p. 74).

Após a desintegração quase total do grupo em 1969, a viagem pelo Brasil em 1971, o exílio de Zé Celso e sua volta em 1978, será justamente o “coro de carnaval”, parido em *Galileu Galilei*, que permanece como um dos eixos fundamentais na pesquisa desse denominado de “5o. Tempo” na história do Oficina. Em entrevista dada ao Diário de São Paulo em abril de 1979, Zé Celso dirá: “O coro nasceu na Grécia. Na antiga. Onde o teatro era um rito a favor da vida. (...) O coro nasceu lá, onde, pela primeira vez, talvez a humanidade sentiu o GOSTINHO DO FUTURO no presente.” (MARTINS, 2013, p.187). Nesse período (1978-1993), em que o grupo iria fundo nas veredas do samba, do candomblé e das origens ritualísticas do teatro. Tudo junto e misturado: o teatro antropofágico.

A Antropofagia será a referência mais utilizada e mais presente nos trabalhos do grupo até os dias de hoje e está longe de qualquer nostalgia de um mundo primitivo, puro e intocado pela civilização; trata-se de reconhecer as matrizes e forças míticas atuantes que nos ajudariam a reinventar novas formas de vida. Em outro trecho do documentário citado, diz Zé Celso que “desde que o Vinícius de Moraes e o Tom Jobim juntaram os mitos gregos, com o samba dos morros e o candomblé, nós começamos a entender mais de tragédia que os gregos...”. É justamente esse encontro, intuído já por Oswald de Andrade, entre o carnaval e o teatro catártico grego, que guiará os desejos do Oficina nas montagens desde a reabertura do teatro em 1994, desde *As Bacantes*, de Eurípedes, passando por *O Homem e o Cavalo*, de Oswald, e, muito claramente em *Os Sertões*, de 2002 à 2007.

O teatro ocidental tem sua origem no teatro grego, que veio dos rituais em

homenagem a Dionísios, o deus da embriaguez, da festa, da orgia. Dionísios é também deus estrangeiro. Perseguido, sofredor, moribundo. O deus do êxtase e do pavor, da selvageria e da feliz libertação, deus louco cuja aparição deixava homens e mulheres em delírio.

Um das traduções para a palavra tragédia é “canto do bode”. O canto daquilo que é dor diante da inexorável transitoriedade de todas as coisas. Da morte. Na tragédia grega, diz Nietzsche, estava o nosso “consolo metafísico”. Neste consolo, neste culto, haveria a presença ilustre dos mitos e suas histórias que faziam os gregos chorarem, cantarem o bode (!) ao invés de o crucificarem na parede ou em seus próprios corpos recalcados, como fez o cristianismo nos últimos dois mil anos. “A função social do teatro”, diz Zé Celso no programa de Tv Roda Viva de 1989, “*é dar passagem àquilo que está subterrâneo (sic) em nós. [...] Essa nova fase do Teatro Oficina será como o teatro grego, só que plugado com a tecnologia.*” (grifos meus).

No trabalho do Teatro Oficina, assim como no Teatro Grego, há o intuito de um teatro catártico. Horror e piedade. Canto e cura dos tabus. O que são os tabus? As drogas, o incesto, o sexo, o ócio, o humor, o peido. Permanente transformação do Tabu em Totem. Antropofagia. (OSWALD, 2011, p.69).

Nesta primeira sequência de *Luta II* (“O fogo do abre alas”), o fogo do deus do vinho, da festa, do teatro está sendo invocado ao acender daquela vela. Todos em volta dela levantam as palmas das mãos em reverência e concentração. Neste espaço considera-se não só o teatro físico, mas o metafísico. O teatro é o maior tabu que existe porque é o “tabu de entregar a si mesmo diante do outros e se propor a uma morte iniciática”¹³, diz Zé.

Em 1958, quando os jovens estudantes de Direito do Largo São Francisco decidiram alugar um espaço para a sede de um teatro amador chamado Teatro Oficina, o espaço da rua Jaceguai era um antigo Centro Espírita. Em 1969, na montagem de *Na Selva das Cidades*, de Brecht, quase ao final do espetáculo, os atores Othon Bastos e Renato Borghi destruíam parte do cenário (concebido por Lina Bardi)¹⁴. Cavavam o chão até chegar à terra nua e crua. Na época, Lina disse à Zé Celso: “Esta é Terra do Sertão do Teatro Oficina.” Alguns meses antes, ainda em

¹³ Cf. *Evoé, Retrato de um atropófago*.

¹⁴ Incentivado pelo cineasta Glauber Rocha, Zé Celso convida Lina Bo Bardi, que cria os cenários e figurinos da peça “*Na Selva das Cidades*” (1969). Ver depoimento de Zé Celso em Bardi (1999).

1969, Zé Celso e Lina Bardi estavam na Bahia em função das filmagens do filme *Prata Palomares* e os dois foram juntos visitar um terreiro de candomblé. Lina teve então outro *insight*: “É isso! O Teatro Oficina deve ser não só um teatro, mas um terreiro”. Estavam lançados os dados de origem do que viria a ser o projeto do Terreiro Eletrônico, construído ao longo dos anos 1980 e só concluído em 1993:

O projeto de reforma do Teatro Oficina pretendia transformá-lo num Terreiro Eletrônico. Uma espécie de aposto que sintetiza as vertentes de um espaço onde o sagrado do candomblé marca o espírito das atividades a serem desenvolvidas em diferentes combinações de linguagens artísticas: teatro, cinema, vídeo, música, dança. (MEICHES, 1997, p.118).

Relembrando viagens de ácido no início dos anos 70, Zé Celso viu várias vezes a senzala que foi aquele espaço há mais de um século. Hoje chamado também de Terreiro do “Anarquista Coroado”, ou seja, um terreiro que receberia todas as entidades. Um local de liberdade, de um teatro ligado à terra: terreno sagrado, teatro que sacraliza o profano e profana o sagrado.¹⁵

Esse teatro de bruxaria não impede que a tragicomédia oswaldiana também reine, (assim como as ironias vindas do próprio Euclides). Ritual, jogo, não são sinônimos de uma seriedade sisuda. (HUIZINGA, 1980). No texto chamado do “Do órfico e mais cogitações”, um maduro Oswald de Andrade, em 1954 (ano de sua morte), chama atenção para o valor do Rito e da Liturgia, ali ele considera “a Religião como uma dimensão constante e absoluta na alma do homem. O homem é um animal coletivo. Daí a extrema importância do Rito e da Igreja” (ANDRADE, 2011, p. 458).

Sobre teatro ritual, diz ainda Johan Huizinga:

Todo o ritual autêntico é obra de canto, dança, jogo. Hoje em dia, perdeu-se o sentido do jogo ritual e sagrado. Nossa civilização está exausta com a idade, tendo se tornado excessivamente sofisticada. Mas nada contribui mais para nos fazer recuperar este sentido do que a sensibilidade musical. Quando sentimos a música, também somos capazes de sentir o ritual.

¹⁵ Em um ritual de candomblé no Oficina, em meados dos anos 80, uma vidência foi recebida pela atriz e modelo Vera Valdez, que até hoje está presente no grupo: um jovem viria em breve se juntar ao grupo... Na mesma época, no Rio de Janeiro, Marcelo Drummond ouvia num outro ritual de candomblé de que em breve conheceria um “velho” que mudaria sua vida radicalmente. Dali alguns dias Drummond encontrava Zé Celso numa rua do Rio de Janeiro. Cf. Blog Zé Celso.

Quando escutamos música, queira ela expressar ideias religiosas ou não, acontece uma fusão entre a percepção do belo e o sentimento sagrado, na qual é inteiramente resolvida a distinção entre o jogo e a seriedade. (HUIZINGA, 1980, p. 178).

“Os filmes do Glauber são ritos. Os filmes do Glauber são peças de teatro.”, diz Zé Celso.¹⁶ Eryk Rocha sabe muito bem do teor religioso, mágico e espiritual dos filmes do pai. Em uma entrevista no final dos anos 1970, Glauber (com Eryk Rocha no colo) diz ao entrevistador que “não ganha dinheiro e nem quer ganhar dinheiro com cinema. Porque cinema para mim é uma atividade espiritual”¹⁷. Em *Rocha que Voa*, de Eryk, há uma montagem paralela entre o momento de transe em *Leão de Sete Cabeças* e um filme cubano. O momento é de transe, possessão. Negros, africanos percussivos como os *Mestres Loucos* de Jean Rouch. A montagem é fragmentada, com *fax raccourds*. Choque, descontinuidade, como em Eisenstein. Mas aqui não há marxismo. A dialética é outra. Mestiça, mística.

Glauber e o Oficina irrompem um fortíssimo ritual cine-teatral de descristianização. Ritual violento e epidêmico como a peste. René Gardies, crítico francês dirá ainda que o espaço cênico nas obras de Glauber está

ali, diante de nós, autônomo, teatral... A região cênica, às vezes fechada, outras vezes aberta, tende a uma dupla postulação que num momento corresponde à sua importância mítica e mais adiante à sua visão política. (...) Quer se trate do Sertão pedregoso que circunscreve a imobilidade de Corisco, ou da plataforma rochosa que servirá de altar para a imolação do beatos, há o fato de constituírem um *espaço sagrado*. (GARDIES, in GERBER, 1977, p. 83).

Glauber escreve no exílio, em 1974, e diz sobre como “será” o teatro no futuro. Aqui, o “ser mitológico”¹⁸ que era Glauber parece prever o que viria ser o Teatro Oficina a partir de 1993, em seu “5º. Tempo”:

A ritualística corporal liberada pelo Living, o radicalismo épico do diálogo emitido por Brecht, a mágica científica de Strehler, a liberação de José

¹⁶ Extras do DVD de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, que possui uma série de pequenos documentários dirigidos por ninguém menos que Joel Pizzini, farol de talento na produção de filmes ensaios no Brasil. Seus filmetes sobre Glauber serão de grande valia para esta reflexão.

¹⁷ Cf. Anabazys, [2007] Joel Pizzini & Paloma Rocha.

¹⁸ Definição de Coutinho para Glauber em entrevista a Alex Viany em “O Processo do Cinema Novo”. (VIANY, 1997, p. 356).

Celso Martinez, a explosão atômica. *O teatro será arquitetura audiovisual em movimento coletivo, a estação de embarque para outros universos.* Nesta trágica e otimista marcha da História à eternidade, o homem avança esquizofrenado por Apolo e Dionísio. (ROCHA, 2004, p.260-261, grifo meu).

Nas obras de Glauber e do Oficina. Peças-rituais de imenso impacto. Como a Peste:

(...) a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; acode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino um atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 2007, p.29).

E Artaud fecha seu texto “O Teatro e a Peste” com uma provocação. Esta respondida pelas obras de Glauber e do Oficina:

E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior de teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais. (ARTAUD, 2007, p.29)

Por mais que para Glauber *Terra em Transe* represente um “manifesto prático” da “Estética da fome”, há ali já a vertigem, a estética de um sonho do poeta que agoniza. A dilatação do tempo, a descontinuidade. Um “surrealismo concreto” que baterá fundo no espectador José Celso Martinez, que trará para o *Rei da Vela* justamente o surrealismo de nossa realidade de 1967, em alegorias nacionais que perduram até o aqui agora.

Aqui Agora

Thomas Pichetty, economista francês, autor do já clássico “O Capital no século XXI”, está aí dizendo ao mundo o que qualquer matuto mineiro já sabia: nunca houve tamanha desigualdade como em nossa contemporaneidade regida pelo mercado financeiro, alegorizada em Brahms (Maurício do Valle) em *Idade da Terra*.

Em um dos cartazes de divulgação de *O Rei da Vela*, de 1967, anunciava-se:

REALISMO - REVISTA - ÓPERA

E ainda MISSA NEGRA

Para exprimir o surrealismo brasileiro!

-VIDA, PAIXÃO E MORTE DE UM BURGUEZ BRASILEIRO!

(Espetáculo dedicado a GLAUBER ROCHA)

(MATTOS, 2013, p. 193)

Em *Evoé, retrato de um Antropófago*, embaixo do sol escaldante do sertão, em frente ao Açude de Cocorobó, onde Canudos foi submerso, Zé resume a importância da montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade: “Essa peça descolonizou a gente!” E em matéria da época para o *Jornal do Brasil*, Zé termina assim a entrevista:

O espetáculo é dedicado a Glauber porque *TERRA EM TRANSE* é a primeira experiência brasileira que mostra a posição de um intelectual situado numa país estático. O poeta, quase fascista, caminha para o *fantástico*, desejando justiça, moral e beleza com letra maiúsculas, em vez de cair na realidade.

(MATTOS, 2013, p. 193, grifo meu.)

Na altura dos anos 1930, quando o *Rei da Vela* foi concebida, diz a biógrafa de Oswald de Andrade que o autor, na época,

considera o teatro de tese um canal político, por meio do qual pretende incentivar a crítica social, mas sem procurar caminhos de simplificação mecanicista. Na arquitetura da peça considera importante cada um de seus elementos – do figurino aos gestos. Em um manuscrito de seu punho, intitulado “Sobre o rei da vela”, procura identificar várias funções da peça teatral e apresenta resumidamente certos simbolismos usados nesta sua representação artística:

(...) o teatro moderno, como o antigo, transpõe a vida para o palco, isto é, não procura imitar a vida como ela é nas suas aparências. Resume-a colocando-a num outro plano – a sena (sic). Procura obter uma equivalência dos fatos e não a sua cópia minuciosa e igual. Se um empregado de um escritório de usura aparece no *Rei da Vela* fantasiado de domador de feras, isso explica bem a sua função de todos os dias a vida. Os clientes são vistos numa jaula

enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usuário. O teatro deve esclarecer pela invenção dos efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer. (FONSECA, 2007, p.253).

Alegórica. Surrealista. É assim a obra de Oswald, Glauber e do Oficina. O Brasil e o mundo do século XX (e XXI), dos fazendeiros hipotecados, das ruínas financeiras, assolado pelo novo capital estrangeiro, é assim traduzido em uma passagem de *O Rei da Vela*:

Abelardo I - (...) O pânico do café. Com dinheiro inglês comprei café na porta das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e ouro do outro! (...) Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela... sob o signo do capital americano.

Heloísa – Ficaste o Rei da Vela.

Aberlardo I – Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo (...)"
(ANDRADE, 2003 p.82 - 1 Ato).

Fecho este capítulo sobre rito, sonho, teatro e cinema com a principal função do ritual para o estudioso dos mitos e das religiões Joseph Campbell. Em suas palavras também se introduzirão temas que mais adiante serão desenvolvidos nos seguintes capítulos deste trabalho.

Eu diria que a função principal dos ritos é orientar um indivíduo, levando-o à consciência onírica, que é o nível produtivo, a segunda área de nível em *AUM*, tal como é interpretada em um dos *Upanixades*. A consciência onírica é mais profunda e criativa, enquanto a consciência desperta é crítica. Tem uma lógica inteiramente diferente. No sonho, nós somos o sonho. (CAMPBELL, 2003, p. 93).

CAPÍTULO 2 - “CANUDOS É O COSMOS”

Este trabalho debruça-se sobre uma tragédia, um ato de tragédia. Em *A Luta*, no livro, a linguagem da prosa euclidiana ganha, a cada verso, mais e mais “consciência de si mesmo” (BERNUCCI, 2009, p.36). Justamente a parte do livro barroco que inspirou *Luta II* e que, como veremos, dialoga com a obra também barroca de Glauber, aproximando-se gradativamente de uma

(...) uma *ficção estupenda*, naquele *palco revolto*, no resplendor sinistro de uma gambiarra de incêndios (...) Era o sombreado do *quadro* [de cinema?] abrangendo-o de extremo a extremo e velando-o de todo, às vezes, *como telão descido sobre um ato de tragédia*.

(CUNHA, 2001, p. 714 - 715, grifos meus).

Esta gradativa “consciência de si mesmo” nas páginas de Euclides em *A Luta* parece contaminar também os procedimentos de montagem de *Luta II*. A metalinguagem é uma constante em todas as seis horas de filme. “Veja o que o Cinema é capaz de fazer”, parece nos dizer explicitamente. Planos aéreos, panorâmicas, *closes*, *raccords*, *falsos raccords*, fusões, engenharia sonora, dessincronia entre som e imagem, letreiros... Dentre todos os trabalhos do Oficina nesses mais de 50 anos, talvez seja *Luta II* aquele que mais persegue o Teatro Total. Cinema Total. “O cineasta brasileiro tem que soltar a imaginação!”, diz Glauber em entrevista para o Fantástico em meio à turbulenta participação de *Idade da Terra* no Festival de Veneza em 1980. E continua:

(...) (*Idade da Terra*) não é um poema, não é teatro, não é romance. É um barato audiovisual. (...) Eu acho que o que provocou o pau aqui na Itália não foi o conteúdo do filme, como se poderia dizer academicamente, mas a linguagem do filme porque o filme tem um outro tempo, um outro espaço de montagem. (...) Mas não é experimentalismo. A montagem é que vai por caminhos incontroláveis, como um rio que corre abrindo outros baratos. (...) É um filme religioso e por isso é uma novidade.¹⁹

Luta II, como todo o trabalho do Oficina desde sua reabertura como Terreiro

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=EVO4KyhMhj0>

Eletrônico em 1993 - 1994, é também uma obra religiosa, dionisíaca, e que a todo momento incorpora os mitos africanos e indígenas como exercício político e antropofágico. Glauber e o Oficina incorporam em suas peças-filmes-ritos a força do misticismo brasileiro. A força de nossa “religião mestiça”, como dirá Euclides. Sobre o sentimento político-religioso em Glauber, escreveu Raquel Gerber que

ele se manifesta não só do ponto de vista estilístico, como a partir de uma posição em face da cultura, através do uso que faz dos mitos. Mas nesse uso há uma dialética entre o eterno e o histórico. O eterno, no caso do mítico, se torna histórico no enredo das fitas, e todo poderoso investe o ser mortal de poderes superiores, que seriam os poderes eternos do povo. (GERBER, 1982, p. 67).

A Idade da Terra e Luta II se aproximam no que há neles de bíblico, apocalíptico e onírico. O teor surrealista dos dois filmes é evidente, como veremos na análise da sequência denominada “Rua do Ouvidor”. Eduardo Escorel diz que o anseio de totalização de Glauber era tão grande, e gradativo a cada filme, que em *Idade da Terra* Glauber queria “abarcara o Cosmos”. (ESCOREL, 2005, p. 83). Ora, a busca de uma temporalidade mítica é comum tanto a Glauber quanto ao Oficina. Assim como para Euclides, que acreditava que para o povo do arraial “Canudos era o Cosmos” (CUNHA, 2001, p. 299).

“Rua do Ouvidor”

O grupo de atores do Oficina abre as portas e sai às ruas encontrando-se com o público. O clima é de caos e transe. As caixas da bateria militar marcam o ritmo como metralhadora. Soldados eufóricos, assistidas da república entoam hinos de louvor à pátria em tom histérico. A montagem é fragmentada e violentíssima. Euclides da Cunha sai do teatro a caminho das ruas acompanhado de sua esposa, Ana (Luciana Domschek). Nesta saída do casal a ordem dos planos na montagem se alterna fora da continuidade espaço-tempo, como na multiplicação de Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo*, ou no primeiro surgimento de Sara (Glauce Rocha) em *Terra em Transe*. Têm-se um hiato temporal. Tão perseguido pelas intervenções na montagem de Eisenstein. (ALBERA, 2011).

Assim como em *Terra em Transe*, uma relação de amor é um dos eixos da

trama de *Luta II*. Nestes cortes fora de continuidade não há experimentalismo vazio. Ana da Cunha e Euclides são um casal em crise, assim como Sara e Paulo Martins (Jardel Filho) no filme de 1967. Na montagem desta sequência de *Luta II*, assim como em algumas sequências de *Terra em Transe*, é latente a influência de Eisenstein e de Godard. Priorizarei um olhar atento aos procedimentos do primeiro, uma vez que toda a montagem de *Os Sertões* dialoga com o Construtivismo Russo, que nas palavras de Maiakovski deveria se tornar “a forma superior de engenharia das formas da vida inteira.” (ALBERA, 2011, p.18). Pondo lado a lado os procedimentos de montagem no cinema de Glauber, de *Luta II* e de Eisenstein, vê-se em comum o choque dos fragmentos, a descontinuidade e o conflito como dados essenciais da linguagem cinematográfica (ALBERA, 2011).

Devo aqui, porém, primeiramente, deter-me ao protagonista de *Luta II*. O seu narrador, nosso Homero mulato, está em cena: Euclides da Cunha. Mesmo que nossa atenção esteja nos procedimentos de montagem do filme, é imprescindível mergulharmos, vertiginosamente, em *flashback*, para a entrada de Euclides em outras partes de *Os Sertões*, como em *O Homem II*. Neste mergulho, traremos à tona outra dimensão desta obra monumental, a transformação do homem em “trans-homem”. Ou, em outros termos, no super-homem nietzscheano que Glauber também buscou. Vide o Cristo Negro de *Idade da Terra* ou o dionisíaco *Di Glauber*, que inverte o rito funerário cristão em favor do Amor Fati (NIETZCHE, 2011).

Em *Luta II*, Euclides é um homem em crise não só matrimonial. É um homem em crise com sua República. Amada República. A mente do positivista Euclides da Cunha irá entrar em processo de legítima fundição. Seus olhos, corpo e alma irão horrorizar-se. *Luta II* busca, através de ritual de belíssimo xamanismo, reconciliar, dar passagem e catarse a um trauma de nossa história: a Guerra de Canudos. Mas não apelando para uma visão de bons e maus, canudenses massacrados contra os vilões da república. A proposta aqui é o “Desmassacre”. Reconciliação cósmica com a tragédia não só de Canudos, mas também a tragédia de seu autor: Euclides.

Antônio & Euclides

Roberto Ventura, um dos biógrafos de Euclides (que, aliás, também teve uma morte precoce e trágica), defende a tese de que o Antônio Conselheiro descrito em

Os Sertões seria uma projeção psicanalítica de seu autor (VENTURA, 2003). É realmente surpreendente as inúmeras convergências entre os dois. Entre outros paralelos, lembro que ambos efetuavam obras civis. Euclides formou-se como engenheiro civil e foi responsável pela construções de pontes e outras obras. Conselheiro, em seus mais de 20 anos de peregrinação, notabilizou-se como edificador de igrejas, que Euclides as chama, por duas vezes, de "elegantes". Em carta à João Luis Alves, em novembro de 1885, mais de uma década antes da Campanha de Canudos, e duas décadas antes de finalizar *Os Sertões*, escreve o amargurado Euclides:

Se o mau estado de saúde continuar tomarei outra vez o velho cajado de peregrino e procurarei outras terras. É destino. Às vezes chego a acreditar que tenho a vida mais incômoda ainda que a de Ashverus²⁰ - porque afinal aquele pobre diabo não tinha mulher e filhos. (GALVAO, 2009, p. 59).

Em suas prédicas ainda não publicadas, Antônio Conselheiro, que era também conhecido como o "Bom Jesus", ou mesmo de "Santo Antônio", resolveu ao fim assinar seus escritos apenas como "O Peregrino"... (GALVAO, 2009, p. 157).

Neste mergulho em vertigem a seguir priorizarei o que é um dos *leitmotvs* que perpassa todas as cinco partes dos espetáculos d'*Os Sertões*: o paralelo entre a vida conjugal de Euclides da Cunha e a de Antônio Vicente Maciel, o Conselheiro. A trajetória biográfica de ambos é marcada por similaridades arrepiadoras. O adultério, a questão da honra do marido, desencadeou um ato trágico tanto na vida de Euclides como na de Antônio. Dois brasileiros separados, mas misteriosamente unidos pelas demandas de uma sociedade patriarcal, masculina, viril e valente. Sobre Euclides e Antônio, escreveu Bernucci:

... há o fato (...), de que os percalços na vida de Euclides, somados um desfecho verdadeiramente funesto de sua existência irregular, não poderiam ser menos trágicos, guardadas as devidas proporções, que ao fatos ligados ao grande tema de *Os Sertões*. Assim, o fascínio pela obra (o livro) não

²⁰ O judeu errante. Diz a lenda que Ashverus foi contemporâneo de Jesus e trabalhava num curtume ou oficina de sapateiro, em Jerusalém, numa das ruas por onde passavam os condenados à morte por crucificação, carregando suas cruzes. Sexta-feira da Paixão. Jesus Cristo, passando por aquele mesmo caminho, carregando sua cruz, teria sido importunado com ironias ou agredido verbal ou fisicamente, pelo coureiro Ahsverus. Jesus, então, o teria amaldiçoado, condenando-o a vagar pelo mundo, sem nunca morrer, até a sua volta, no fim dos tempos. (MACHADO, 2003, verbete "Ashvero").

seria menor que o fascínio pela biografia, não faltando razões para se traçar inclusive um paralelo entre a vida conjugal do Conselheiro e do Autor. Sobre ambas recai o tema do adultério que no trecho biográfico do líder de Canudos, e *Os Sertões*, recebe não só uma, mas duas versões. Na primeira, a fuga da mulher com um policial; na segunda, a estória de traição urdida pela mãe. Certamente, o motivo central dessas estórias - *a questão da honra do marido* - deveria ter impressionado Euclides que, ironicamente, tornou-se também sua vítima. (CUNHA, 2001, p.14, grifo meu).

Euclides, no limite da agonia e desespero, ao saber que sua esposa havia passado o fim de semana na casa de seu amante Dilermando de Assis, e não na casa de parentes como havia lhe dito, foi defender sua honra de marido “chifrado”, optando pela vingança. Euclides morrerá levando tiros do cambaleante Dilermando. Anos depois, o filho de Euclides, Euclides da Cunha Filho, terá o mesmo destino do pai, morrendo pelas balas de Dilermando após tentativa de vingar a morte do pai. Sobre a desventuras conjugais de Antônio Vicente Maciel, diz Euclides:

De repente, surge-lhe revés violento [...] Foge-lhe a mulher, em Ipu, raptada por um policial (João da Mota). Foi o desfecho. Fulminado de vergonha, o infeliz procura refúgio nos sertões, paragens desconhecidas, onde lhe não sabiam o nome; o abrigo da absoluta obscuridade. (CUNHA, 2001, p. 266).

Ser homem, no Nordeste (e em menor grau no Sudeste de onde vinha Euclides), exige ser corajoso, valente, disposto para uma briga. Os meninos devem ser ensinados desde cedo a ter o domínio das relações que irão estabelecer com as mulheres. Este domínio deve ser garantido, em última instância, com o uso da violência extrema (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). Violência não demonstrada por Antônio, note-se bem, mas que veio a catalisar o destino de Euclides. Mais adiante no livro de *Os Sertões*, comparando os preceitos dos canudenses do Conselheiro com os dos Montanistas da Frígia, Euclides dirá que em Monte Santo tem-se desde “a castidade exagerada ao máximo horror pela mulher. [...] O Conselheiro extremou-se mesmo no mostrar por ela invencível horror. Nunca mais olhou para uma mulher. Falava de costas com as beatas velhas” (CUNHA, 2001, p. 276).

Este mesmo dado, de que “Conselheiro nunca mais olhou para uma mulher”, curiosamente foi também ouvido e anotado por Glauber em sua viagem pelo Sertão, ainda jovem, e que foi rememorada no artigo de 1965, “Memória de Deus e o Diabo

em Monte Santo e Cocorobó”:

E Maria Mamede, [...], oitenta e poucos anos, entrevada numa rede, cega, semi-surda e semimuda, suja, assistida por sua filha, quarenta e poucos anos, semilouca, magra, esfarrapada, olhos no fundo, gengivas à mostra, as cabras rondando: “- O Conselheiro? O Bom Jesus, ele nunca que olhava as mulher de frente, ele dava sempre as costas, mas num foi ele que trouxe a guerra, ele queria fazer o leite correr nos rios e partir o cuscuz nas paredes dos montes. Ele é vinha nos caminhos, com seu camisolão azulado, a barba grande e um chapéu de palha com as fitas e os bentinhos e junto em primeiro vinha os jagunços e depois vinha nós, pra quem ele falava de costas, sem nunca olhar de frente. (ROCHA *apud* GERBER, 1977, p.195).

Os *Sertões*, dentre muitos outros aspectos, versa sobre os fundamentos da formação patriarcal brasileira. Zé Celso, lembrando de Euclides e sua “obra maravilhosa”, dirá que “quem quiser entender o Brasil tem que passar por esse portal: Machado de Assis e Euclides da Cunha! Porque vai entender o Brasil patriarcal e vai poder comer (sic) essa sociedade do pai”²¹. Glauber iniciou a escrita do roteiro de *Deus e o Diabo* em 1959, e um dos grandes estopins para a sua construção foi a leitura de uma crônica de Paulo Francis sobre “Moisés e o Monoteísmo” de Freud. Diz Raquel Gerber:

O filme (*Deus e o Diabo*) está construído em partes que falam da dependência do camponês a líderes paternalistas. No caminho de libertação, tal como no modelo de interpretação freudiana de morte de Moisés, os líderes do povo, o Santo Sebastião, o caminho místico, e Corisco, o líder cangaceiro, são um coisa só. Para Glauber, são o Velho e Novo Testamento, Moisés e Cristo, dois líderes, Corisco e Beato são uma coisas só, um desdobramento – onde termina um começa o outro. [...] os dois filmes (*Deus e Diabo* e *Terra em Transe*) tratam da morte do pai. (GERBER, 1977, p.102).

Em síntese, tanto Oswald, quanto Glauber e Zé Celso lutaram com suas criações contra o “Patriarcalismo, Câncer da civilização”, como definiu Glauber. (ROCHA, 2004, p.281).

²¹ Cf. *Evoé, retrato de antropófago*.

Sertão Metafísico

Em *A Terra, overture* dessa Ópera de Carnaval, Euclides e Antônio moço (Fransérgio Araújo) se encontram pela primeira vez. Traçadas as linhas do cenário onde se passarão os acontecimentos da Campanha de Canudos, no centro do palco-pista, cercados por linhas demarcatórias que sugerem também as linhas do destino, frente a frente, Euclides da Cunha e Antônio Maciel, como espelhos um do outro, retiram o chapéu-coco em mútua saudação. Olhos nos olhos de quem encontra o seu duplo em um sonho vertiginoso. É também um encontro religioso, metafísico. Próximo ao centro do palco-terreiro, uma vela acesa, e de pé, dois exemplares dos livros d'Os *Sertões*. Numa ponta, segurando um par de linhas desse espaço quadrilátero, Brasilina (Sylvia Prado), esposa de Antônio. No outro, Ana Cunha, esposa de Euclides. As duas convergem as linhas que tem nas mãos, e logo soltam. Pausa. Ao som de atabaques adentramos numa textura de fumaça que adensa o ar, Euclides e Antônio sacodem o corpo como que tomados por um transe místico. Destino inexorável que ironicamente, e tragicamente, cruzou as linhas das moiras de vida dos dois. Titãs cúmplices da morte. Que, enfim, dialogam:

Antônio

Sei da dor de ser corno
Sei da glória do corno ter me coroadado
E ter jurado não matar ninguém
Nem o Amor

Euclides

Vim com os que vieram pagos para matar
Mas eu não quero matar
Nem Canudos nem a República
Nem o Amor

Apenas nesse excerto, é possível dissecar um pouco a forma como é recriado o texto euclidiano pelo Teatro Oficina. Como sutilmente se coloca o que se passou tanto a Antônio quanto a Euclides. Temos aqui uma subversão daquilo conhecido como "dor de corno", que conotaria uma humilhação, uma vergonha. É bom lembrar também que trata-se de um teatro performático, e não dramático, ou seja, o ator em

cena está além da simple “representação” para se chegar à “presença”, ao *aqui agora, corpo alma*, que envolve um "distanciamento" à Brecht. Portanto, os atores do Oficina vivem seus personagens ao mesmo tempo que podem ver seus personagens de uma perspectiva distanciada.²² Enquanto dito as primeiras frases de Antônio, "sei da dor de ser corno", vê-se Brasilina sentada, também em transe, que ri um sorriso devasso como de uma Pomba Gira. Na segunda sentença, porém, tem-se uma frase que não pode ser lida ao pé da letra, no sentido desta frase condizer com uma verossimilhança do "personagem dramático" de Antônio. "Sei da glória do corno ter me corado". Está aí uma evidente inversão absoluta de valores. Se para Antônio, o real, histórico, foi uma vergonha dilacerante ter sido traído, para o Antônio da peça-filme foi uma "glória". Como podemos compreender tal inversão?

Flashback: Oficina vira Terreiro

Como já exposto, em 1969 o Teatro Oficina estreia a parceria entre a arquiteta Lina Bo Bardi e o grupo na construção dos cenários da peça *Na Selva das Cidades*. Dois atores (Renato Borghi e Othon Bastos), em forte luta física, ao longo do espetáculo destruíam, a cada novo “round”, partes do cenário, que era então reerguido a cada apresentação com entulho vindo dos restos da obra do Minhocão que atravessou o bairro do Bexiga no final do anos 60. Ali, naquele cavar e escavar do chão, chegou-se à terra da rua Jaceguai. Ali estava a semente do que viria a ser o "Terreiro Eletrônico" do Oficina, projeto arquitetônico de Lina, junto de Edson Elito, para o espaço Uzyna Uzona na Jaceguai, antiga senzala de negros onde morou Libertas, uma negra alforriada. Atualmente, o "terreiro" é denominado de "Terreiro do Anarquista Coroado"... No citado filme *Evoé*, em Canudos, Zé Celso ressalta que

A terra do Oficina. Ali. Não é “resistência”, é “re-existência”. Porque o artista, o outro, o nosso, transvaloriza tudo. Então aquele espaço, ele foi sendo estudado e foi virando terreiro, terreiro sagrado. [...] Foi-se criando essa rocha viva!

Elucidativo como fecho para esse flashback é citar um trecho do projeto arquitetônico do novo Teatro Oficina. Vê-se quão arrojada foi a transfiguração de todo

²² Ao longo da análise deste artigo, essas observações quanto ao "registro", ao "modo" de representar devem ser sempre consideradas.

o espaço visando dar luz ao conceito de “terreiro eletrônico”:

O “terreiro eletrônico” é o espaço interno do teatro da rua Jaceguai e compreende uma pista central (em forma de rua) com estrutura metálicas montadas nas laterais formando três andares de arquibancadas removíveis onde o público se acomoda. O pé direito do edifício chega a 13 metros e uma das paredes laterais é construída quase em sua totalidade de vidros transparente, fazendo divisa com o estacionamento do Grupo Silvio Santos. Ao fundo, um mezanino onde são montados os camarins e a parte técnica. A pista/palco pode ser vista de todos os ângulos das arquibancadas e as encenações das peças se passam em todos os espaços do teatro. O teatro é construído nos moldes do que seria a junção de um terreiro de candomblé e um sambódromo. O que se vê é algo único na arquitetura mundial. No “terreiro eletrônico” cada um dos cinco elementos da natureza está representando. O teto da pista por ser removível, possibilitando a entrada de sol e chuva no teatro, representa o ar. O jardim lateral da pista, onde inclusive encontra-se a raiz e parte do caule de uma árvore secular, representa a terra. A cachoeira, imensa fonte que deságua no espelho d’água, representa este elemento. O fogo é representado por uma rede de gás que abastece um ponto central do teatro.

(BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999).



Depois do Sturm und Drang (da tempestade do ardor irresistível), o que vai acontecer? / O Oficina não é portal da Catedral de Colônia do fim do Século XVIII, mas é o marco importante de um caminho difícil. / A tempestade destrói. É preciso reformular e reconstruir. / Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura Física e Táctil, sua Não-Abstração – que o diferencia profundamente do

cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios. / Em termos de arquitetura, A Tempestade destruiu tudo e o Oficina vai agir de novo na base da maior simplicidade e atenção aos meios científicos da comunicação contemporânea. É tudo / *Olhar: eletronicamente sentados numa cadeirinha de igreja.*

(BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999, grifo meu).

O “Trans-Homem”

Diz então Antônio: "Sei da glória do corno ter me coroado". Um dos símbolos mais notáveis e significativos do Teatro Oficina é o do Minotauro Preto, emblema do arcaico perseguido pelo trabalho do grupo: "O deus de todos os deuses, o deus animal, o deus nu. O deus que não é um só deus, são todos os deuses, todas as máscaras", diz Zé Celso.²³

Sob as falas de Antônio, vê-se um leve sorriso de cumplicidade e concordância da atriz que interpreta Ana, que também interpreta a própria “Terra”, e nesta cena evoca também Nossa Senhora da Conceição. Em apenas dois versos de texto, de dois minutos de decupagem cinematográfica, os chifres da vergonha, do ego viril ferido de morte, viram coroa de um homem não mais regido pelos ditames bíblicos patriarcais do Sertão, mas pela vontade de potência trans-humana (de inspiração Nietzscheana), que não recalca o primitivo, mas deixa-se penetrar por ele.²⁴ "E ter jurado não matar ninguém. Nem o Amor", diz Antônio. "Mas eu não quero matar. Nem Canudos nem a República, Nem o Amor", diz Euclides.

E o que motivou a traição de Ana, esposa de Euclides, com o soldado militar Dilermando de Assis? A julgar pelos autos do processo judicial para apuração do assassinato de Euclides da Cunha, um motivo maior que todos levou Ana aos braços de outro homem? Abre aspas: "paixão". E o que levou Brasilina a fugir também com um... soldado?

"Não cobiçarás a mulher do próximo" (Deuteronômio cp. 5, v. 21), diz o mandamento do Deus vingativo do Antigo Testamento bíblico e do pentateuco

²³ Cf. *Evoé, retrato de um antropófago.*

²⁴ Zé Celso se apropria de forma antropofágica de muitas referências filosóficas e teorias teatrais que geram elementos de discussão polêmica entre muitos acadêmicos. Para este dramaturgo, pouco importa a contradição que existe ao se inspirar em Nietzsche, um filósofo antimetafísico, ao mesmo tempo em que fala de um teatro ritualístico, sacralizado e, por isso, metafísico, influenciado por Artaud. Sua maior característica é seu caráter antropofágico que tudo deglute para transformar em arte tudo o que julgue necessário ao decidir nutrir o seu campo de criação com liberdade.

judaico. “(...) Qualquer que olhar para uma mulher com vontade impura, no coração, já adulterou com ela” (Mateus cp.5, v. 27), dirá Jesus nos Evangelhos. Sem dúvida, a julgar pela formação de ambos, tanto no inconsciente de Antônio como no de Euclides, ecoavam esses dizeres patriarcais. Como contraponto, retomo uma citação de *O Homem II* em que, justamente ao contrário dos preceitos judaico-cristãos, sacraliza-se o “lençol espermeado”:

Lençol Sagrado
lençol do Pecado
lençol da lágrima enxugada
lençol espermeado
lençol aguado
Pecadores,
Bons Pecadores,
Grandes Pecadores,
desprendimento
dispa-nos das belas vestes morais,
longamente costuradas,
nos sertões patriarcais.
(Roteiro O HOMEM II, p. 55).²⁵

Se no primeiro capítulo buscamos firmar as bases de entendimento para o espaço ritualizado que tanto Glauber como o Oficina estabelecem em seus projetos artísticos, aqui buscamos ir um passo a fundo quanto ao que realmente se deseja empreender sobre o espectador em todos esses rituais até aqui elencados em filmes de Glauber e peças-filmes do Oficina: a libertação total do homem de seus recalques judaicos-cristãos-pequeno-burgueses. Está aí o mote político do trabalho de ambos. Transcende o senso só ideológico da luta político-estética e alcança preocupações de cunho religioso e metafísico de alta violência sobre os corpos dos espectadores. Há a busca de uma “cura”. De uma catarse. Redenção posta em jogo tanto em Glauber como no Oficina. Redenção possível vinda não de um Messias, mas do sonho de um Amor Desmassacrante, regado a todo instante na imanência do aqui agora.²⁶

²⁵ Os Roteiros das cinco peças de *Os Sertões* não foram publicados. Disponíveis no site do grupo: <http://www.teatroficina.com.br/>.

²⁶ Só sobre o “poder curativo do Amor” o Oficina dedicou todo um espetáculo chamado “O Banquete” (2010; 2015). Transcrição do grupo do texto de Platão.

CAPÍTULO 3 - AMOR DESMASSACRANTE

O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos - o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema.

Oswald de Andrade, A crise da filosofia messiânica.

Dois Irmãos

Zé Celso e Glauber comungam a mesma dor irreparável que é perder um irmão não só de sangue, mas de loucura e criação. Zé perdeu Luiz Antônio, diretor teatral conhecido por sua graça e alegria, e que foi silenciado por 117 facadas numa véspera de natal. Glauber perdeu Anecy, sua irmã quase gêmea, para um fosso de elevador que levou para sempre sua singeleza feminina que a todo sorriso maroto lembrava nas feições o próprio Glauber. Ambos, Zé e Glauber, refletiram em seus trabalhos uma visão épica, mítica e trágica da vida. Mas ao mesmo tempo uma fé inabalável no Amor Desmassacrante, realmente curativo, enlevando-os para vãos estéticos que envolvem a catarse da tragédia grega combinada com um forte apelo à *ressurreição*.

Em toda a obra de Glauber, como era também caro ao Cinema Novo, ficção e documentário se entrelaçam. Em *Idade da Terra*, Glauber exercita dissolver radicalmente essas fronteiras. Ouve-se a voz de Glauber dirigindo algumas das sequências. Não há “figuração” no sentido costumeiro de um filme de ficção, pois o povo está em cena como que a presenciar um “happening”: o ato de filmagem, o teatro a céu aberto. Norma Bengel em *Idade da Terra* (a atriz responsável pelo primeiro nu frontal na história do Cinema Brasileiro) sai de um convento pelas ruas de Salvador numa coreografia que envolve um tecido vermelho, esvoaçante. “Amor!”, “Amor!”, clama a atriz para a multidão que a rodeia. Quase o final de *Idade da Terra* (provavelmente nu na sala de montagem), Glauber delira enquanto vemos o Cristo-Índio de Antônio Pitanga avistando o Planalto Brasileiro, como num monte. Alegoria de um novo “Sermão do Monte”:

“No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado. Eu pensei em filmar a vida de Cristo no III Mundo (...). Sobre o cadáver de Pasolini eu

pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova. São 20 milhões, 30 milhões, 50 milhões de anos. (...) São 500 anos de civilização branca, portuguesa, européia, misturada com Índio e Negros. E são milênios. Além da medida dos tempos. (...) Que não se sabe de onde veio, nem mesmo a nebulosa do caos. Do nada. Ou seja: Deus ou o Nada. Quem não acredita em Deus, acredita no Nada. Se o Nada for Deus? ... Então, é muito rápida a história. É uma história de uma velocidade fantástica. É um desespero lisérgico. (...) Toda essa ideologia do Amor se concentraria no Cristianismo que é uma religião vinda dos povos africanos, asiáticos, europeus, latino-americanos. Dos povos totais. Um cristianismo que não se realiza somente na Igreja Católica, mas em todas as religiões que encontram em seus símbolos mais profundos, mais recônditos, subterrâneos, mais perdidos, a figura do Cristo. Um cristo que não está morto. Mas está vivo espalhando Amor...e criatividade, e a busca pela Eternidade, e a vitória sobre a morte (...) porque se pode vencer a morte.(...) É preciso uma revolução, sexual, espiritual, para que se possa viver o prazer (...) O Cristianismo são (sic) todas as religiões. Entre os religiosos e políticos convertidos ao Amor..."

(corte abrupto)

Em seguida deste grande monólogo interior, delirante, mas lúcido, vemos o Cristo-Índio (Jece Valadão) andar junto de uma procissão católica com uma estátua da Virgem Maria guiando os fiéis. O Cristo-Índio de Glauber, porém, de cocar e flecha nas mãos, e fazendo com as mãos o sinal de "Paz e Amor", anuncia aos seus "seguidores": "Só me segue quem quiser! Ninguém é obrigado a nada!". *Idade da Terra* termina sem retóricas. O Cristo-Índio mistura-se na multidão do povo. Persegue-se o amor ilimitado entre os homens. O amor e desejo como o catalisador da própria vida. Motor e alvo da tragédia humana. Teixeira Coelho, em crítica de 1982, ressalta que:

O mais significativo será talvez a ausência, no filme, da figura do dirigente máximo, à frente da comunidade ou da massa por sua competência ou sabedoria (...) *Terra em transe* tinha o ainda um eventual líder, alguém que se debatia entre ser ou não líder: jornalista-poeta-guerrilheiro (...) A idade da terra não tem mesmo um líder místico: todos são líderes, os líderes se multiplicam, os líderes são todo mundo, são o povo da sequência final, a multidão (COELHO *apud* GOMES, 1997, p. 490).

“O Amor é filme!”²⁷

Elucidativo este resumo que faz dos inquéritos policiais dos autos que primeiramente culpavam Dilermando de Assis pela morte de Euclides, e depois o absolveram, por crerem ter atuado Dilermando em legítima defesa. O resumo é da pesquisadora Walnice Galvão, especialista euclidiana:

Ana da Cunha admitiu que Euclides, seu marido, fôra armado ao encontro de Dilermando por motivos de ciúmes. [...] Angélica Ratto prestou depoimento logo depois do primeiro depoimento de Ana, e afirmou ter ouvido desta uma confissão *sobre o amor* que sentia por Dilermando. (GALVAO, 2007, p. 48, grifo meu).

No trecho de *A Terra* que separei para análise no capítulo anterior, não é a toa que ressaltei o estado de transe de toda a sequência. Antônio e Euclides estão juntos em um estado de super consciência. De tal forma que podemos também entender seus dizeres como algo que vem do íntimo de ambos. A fala dos dois espelha o desejo de "não matar". Antonio diz: "Sei da glória do corno ter me coroado. E ter jurado não matar ninguém. Nem o amor". Euclides: "Vim com os que vieram pagos para matar. Mas eu não quero matar. Nem Canudos nem a República. Nem o amor". O Amor, longe de qualquer pieguice romântica pequeno burguesa, é, em todas as partes d'Os *Sertões*, a "energia", ou a "vontade de poder" mais evocada.²⁸ Como subversão à masculinidade hegemônica que teme o chifre do "corno manso", teme a vergonha da traição aos olhos da sociedade (principalmente de outros homens), da humilhante perda da "honra" de "cavalheiro medieval patriarcal", Os *Sertões* convida-nos para um outro jogo: sem dor, morte, vingança, ou ego masculino a ser ferido. Em *Homem II*, no 2º. ato, essa subversão torna-se ainda mais potente. Ela se dá na inversão do mito judaico-cristão do jardim do Éden.

O público ali presente na montagem de *Os Sertões*, assim como o espectador da obra em DVD é também convidado a passar por esse "portal metafísico", que nos levaria a uma outra percepção do cosmos e da existência, além do bem e do mal. No livro do Gênesis, como se sabe, para Adão e Eva são permitidos comer de todos

²⁷ É o que grita a "claquete" (Sylvia Prado, mênade e antiga Brasilina...), antes da projeção do curta em 16mm denominado "A Matadeira", filme dentro do filme dirigido por Fernando Coimbra exibido dentro da sequência "Cinema", ainda no primeiro ato de *Luta II*.

²⁸ Cf. *Evoé, retrato de um antropófago*.

os frutos, exceto um: a árvore do conhecimento do bem e do mal. Seduzida pela serpente, Eva come do fruto, em seguida o próprio Adão dá uma mordida. Deus então expulsa-os do paraíso. A comunhão entre o homem, a natureza e o sagrado se rompeu. Se antes do pecado original Adão e Eva andavam nus pelo paraíso, agora, expulsos, terão vergonha de seus corpos e de seus sexos (Gênesis cp.3).

Em *O Homem II*, no 2º. ato, temos, digamos, um clímax de felicidade dentro do arraial de Canudos: O ritual do beija. Volto aos versos de Euclides para em seguida retomar à recriação empreendida pelo Teatro Oficina. Será interessante notar, nesse movimento entre livro e peça-filme, como se dá esse trabalho de transcrição, que consegue ser, ao mesmo tempo (e paradoxalmente), fidelíssimo e subversivo ao texto euclidiano. Diz Euclides em *Os Sertões*:

As rezas, em geral, prolongavam-se. Percorridas todas as escalas das ladainhas, todas as contas dos rosários, rimados todos os benditos, restava ainda a cerimônia final do culto, remate obrigatório daquelas. Era o "beija" das imagens. [...] Antônio Beatinho, o altareiro, tomava de um crucifixo; aconchegava-o no peito, prostrando-se; imprimia-lhe osculo (beijo religioso) prolongado; e entregava-o, com gesto amolentado, ao fiel mais próximo, que lhe copiava, sem variantes, a mímica reverente. [...] O misticismo de cada um, porém, ia-se a pouco e pouco confundindo na nevrose coletiva. De espaço a espaço a agitação crescia, como se o tumulto invadisse a assembléia adstrito às fórmulas de programa preestabelecido, a medida que passavam as sagradas relíquias. [...] E cumulava-se a ebiez e o estonteamento daquelas almas simples. Desbordavam as emoções isoladas, confundindo-se repentinamente, avolumando-se, presas no contágio irreprimível da mesma febre; e como se as forças sobrenaturais, que o animismo ingênuo emprestava às imagens, penetrasse afinal as consciências, desequilibrando-as em violentos abalos, salteava a multidão um desvairamento irreprimível. (CUNHA, 2001, p. 314, 315).

Se essa descrição de transe dos canudenses por Euclides reafirmava para eles os valores morais do catolicismo primitivo, na recriação de Zé Celso e do grupo, esse momento de transe servirá para reafirmar o Amor sem julgamentos, agora sacralizado, já que nesse momento da peça-filme o "beija" se dá não só com as imagens dos santos (no caso, pequenas estátuas do homem e mulher nus), como "o beija" alastra-se febrilmente entre os atores e o público. Aqui se vê um dos momentos de maior potência ritualística de todo *Os Sertões* que, novamente, inverte os valores

míticos patriarcais, que profanam o corpo e o desejo, em favor, justamente, da sacralização do corpo e do desejo. Do Amor.

Olha, a minha geração fez uma coisa muito boa, fez uma revolução sexual no mundo inteiro. Mas hoje não se trata mais disso. Hoje, acho que a nossa geração tem que sacralizar a sexualidade. Sacralizar porque de fato é de um obscurantismo, é uma vergonha você renegar a sua origem, de onde você nasce, a boceta de onde você nasce, a trepada de onde você nasce, é o sintoma de mediocridade, de um desprezo ao ser humano enorme. Acho um crime fazer isso. Existe todo tipo de colonialismo, inclusive o do corpo [...]. Então, esse trabalho de descolonização do corpo é liberar o corpo dessa influencia do catecismo [...] A nudez é algo de mais esplendoroso que existe no teatro (CORRÊA, 2008, p. 253, 254).

Não era raro encontrar Glauber nu. Seus amigos, seus biógrafos, todos se recordam. O hábito pode ser ilustrado por um episódio curioso vivido por Glauber na casa de seu amigo, o psicanalista Eduardo Mascarenhas. Ela havia ido à casa de Mascarenhas na companhia de seus amigos Orlando Senna e Geraldo Sarno e, de repente, despiu-se, convocando todos os presentes a formarem uma roda para dançar, à maneira dos índios, porque considerava que tal prática iria disseminar pelos corpos uma energia positiva. Glauber se dizia nesses momentos em “transe místico” (GOMES, 1997, p. 530). Rememoro isso não como anedota, mas como gesto político, descolonizador. Grita o Cristo-Negro de *Idade de Terra* para uma mulher branca, no cerrado de Brasília atual: “Eu te ofereço o meu corpo nu!”. E assim poderia complementar Oswald de Andrade: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido.” (ANDRADE, 2011, p. 68).

A obra de Glauber, assim como o trabalho do Teatro Oficina, de Oswald de Andrade, luta pela libertação do humano dos dogmas cristãos. *Luta II*, assim como os filmes de Glauber, é um rito para a emancipação total do homem. Além do bem e do mal. Eis o trecho de uma das prédicas do oswaldiano Antônio Zaratustra Conselheiro (Zé Celso):

Antônio Zaratustra Conselheiro

Estamos doentes dessa modernidade,

da paz podre,
da guerra incorruptível,
do compromisso covarde de todas essas virtudes modernas...
Abandonemos todos os haveres,
Todas as fortunas estão a pique da catástrofe
e é temeridade inútil conservá-las.
Não vamos abdicar das venturas mais fugazes.
Vamos fazer da vida um purgatório
entre o calor vermelho
dos baixos prazeres do inferno
e o azul gozoso do céu;
O fim do juízo está aqui inflexível,
E o amor é livre
E grande demais
Para ser julgado por nós
Pobres mortais.
(Roteiro O Homem II. p. 21).

“Embaixada ao Céu”

“O coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionísíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios.”

Friedrich Nietzsche, em “O Nascimento da Tragédia”

O cerco contra Canudos é quase completo. Antônio Conselheiro (Zé Celso) anuncia que está partindo aos céus. Volta Glauber Rocha (Mariano Mattos) como numa grua para dirigir a cena. Ao ritmo de tambores e atabaques, volta à vida Zumbi. Invocado pelo coro grego de sertanejos, Dionísios é celebrado, canto de “des-massacre” do massacre anunciado. Ao invés do martírio pelos mortos, uma afirmação do Amor Fati e do Eterno Retorno. (NIETZSCHE, 2011, p. 249). *Luta II* é um filme à favor da vida mesmo diante da mais pútrida e inexorável morte, como *Di-Glauber*, documentário de Glauber sobre o funeral, a morte e a vida do pintor Di Cavalcanti. Luto transformado em celebração antropofágica. Do luto, ganha-se forças para outra forma de luta.

A poderosa arma bélica Withworth de calibre 32, a famigerada "Matadeira", já possui alcance de tiro à Igreja Nova dos canudenses. Frente a frente, dois modelos antagônicos de ser e estar no mundo. Em defesa do arraial, Antônio Zaratustra Conselheiro não contra-ataca com armas de fogo, mas com taças de vinho. De fato, o Conselheiro e o coro entoam o "Ditirambo", baseado em duas batidas curtas e duas longas. Nesta cena de *Luta II*, um dos momentos mais belos, cinematográficos e trágicos de toda a transcrição de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, vê-se expressar um convite à uma nova cosmovisão, que transcende as ideologias de esquerda e todos os tratados de paz. Ameaçado de morte pelo inimigo da República, o coro grego brasileiro mestiço do Oficina propõe a embriaguez, a festa, o amor. Os soldados, embriagados de um fanatismo baseado no tripé da revolução industrial gritam "Fogo!". Já os canudenses dessa peça-filme gritam também "fogo", mas ao invés de atirarem balas de fogo, ao gritarem, enchem suas taças com mais vinho. "Fogo!", ou seja, mais desejo, mais fervor, libido. O coro segue em canto. O canto do bode da tragédia massacrante. Mas ao invés de cantar sobre o sangue derramado da pista que, claro, esta lá, e é dilacerante de ver, ou lembrar de Canudos, canta-se a favor da vida. O rio intermitente Vaza Barris, que circundava o arraial, e que nesse momento da quarta expedição era de fato um rio fétido de lama, sangue e dor, torna-se agora o "Vaza Barril". Sangue vira vinho. Boca do sino da igreja vira taça. Massacre vira Desmassacre. Entoa o coro:

Coro de Bacantes / Mênades / Zabaneiras

O Vaza Barril

Vaza vinho do Brasil

Mel Vermelho

Mel vermelho

O Vaza Barril

Vaza vinho do Brasil

Mel Vermelho

Mel vermelho

O "Mel" é entoado como um canto de uma cabra, de um bode. Lembra o berro dolorido dos animais. O canto do bode, o canto da tragédia, real, histórica, é agora

levada ao teatro, e ao cinema, desmassacrada. O canto do bode, como dito, é um louvor prestado a Dionísios, deus inspirador do Teatro. Ouve-se o som esqualido de um animal que está prestes a ser abatido pela fúria dos deuses, de tal sorte que se pode imaginar a dimensão de uma expiação promovida pelo exército republicano. Aqui, a pretensão de se chegar ao êxtase, estado certamente anterior ao momento "dramático" da civilização e absolutamente maior. Êxtase, cuja origem etimológica grega é composta por EH (fora) + HISTANAI (colocar). (WEBSTER, 1978, p. 237).

O coro remete ao coro da tragédia grega (...). O importante aqui é o canal para o ritual que a despersonalização do ator inserido no coro propicia. E a coerência é quase completa. O trabalho de interpretação é um trabalho de incorporação, como aquele dos ritos do candomblé para “trazer” as entidades divinas. O próprio ato de encenação, visto que carrega a cada vez um outro sentido, incorpora esta motivação para acontecer. (MEICHES, 1997, p.161).

Assim pergunta Zaratustra na obra de Nietzsche: "Afirma a vida com ela é?" (NIETZSCHE, 2011, p. 249). Essa é a pergunta chave. A vida é um fato, uma necessidade. E é sobre esse dado concreto que a pergunta intervém, justamente quando Zaratustra versa sobre o Eterno Retorno. Para entender o Eterno Retorno é preciso lembrar o que Nietzsche chama de “saber trágico” ou “sabedoria dionisíaca”. Nietzsche reconhece o caráter sofrido e doloroso da vida. Mas ao contrário da posição niilista, a sabedoria trágica, com esse reconhecimento, diz sim, afirma a vida como ela é.

Há algo de, como direi, exultante, em colocar-se do lado da *vida*, em vez de ficar ao lado de ideias protetoras. Quando todas essas ideias protetoras sobre a vida às quais você vem se apegando sucumbem, você compreende que coisa horrível é isso e você é isso. Esse é o arrebatamento da tragédia grega. O que Aristóteles chamava *catarse*. *Catarse* é um termo ritual e representa a eliminação da perspectiva do ego: destruir o sistema do ego, destruir a estrutura racional. Esmagá-lo e deixar que a vida – *boom!* – surja. O ímpeto dionisíaco esmaga tudo. E assim você se sente purgado do seu sistema egocêntrico de julgamento, pelo qual está vivendo o tempo todo. (CAMPBELL, 2003, p. 97).

No filme *Luta II*, nesta sequência denominada “Embaixada ao Céu”. Nesse fortíssimo momento de coro, o “corpo sem órgãos” (ARTAUD, 2000) da multidão ali

presente também treme e chora, tem o seu êxtase catártico. E o canto, a música e percussão fazem desse momento oportunidade de *encantamento*. Suspensão do tempo e “consolo metafísico”. Recupera-se aqui a “acepção religiosa e mística, cujo sentido nosso teatro perdeu completamente” (ARTAUD, 2000, p. 47).

De acordo com Nietzsche, Dionísios (o deus do ritmo) é a própria afirmação do Ser. Sobre a exaltação dionisíaca escreveu:

(...) descreve-nos Schopenhauer o horror espantoso que se apodera do homem quando, subitamente derrotado pelas formas aparentes dos fenômenos, vê que o princípio da casualidade, em qualquer de suas manifestações, tem que admitir uma exceção. Se, além desse horror, consideramos o êxtase arrebatador que, perante a falência da individuação, surge do que há de mais profundo no homem, do que há de mais profundo na natureza, começaremos então a entrever em que consiste o estado dionisíaco, que compreenderemos muito melhor por analogia com a embriaguez. Graças ao poderio da beberagem narcótica era que todos os homens, todos os povos primitivos cantavam seus hinos. Ou então era isso devido à força despótica de renovação primaveril, aquela que alegremente penetra em toda a natureza, que vai despertar a exaltação dionisíaca, que vai atrair o indivíduo subjetivo, para o obrigar a aniquilar-se do total esquecimento de si mesmo. (NIETZSCHE, 1988, p.39).

Para Kerényi, Dionísios é a “imagem arquetípica da vida indestrutível”, a Natureza e seu caos (KERÉNYI, 2005). Para os gregos era também o deus da fertilidade, do vinho, da orgia e do amor. Para o Oficina, Dionísios é o deus da tragédia e da comédia, aquele que traz o sofrimento que incandesce o homem escondido sob a máscara do riso lascivo e mordaz. Nessa cena, clímax do 2º. ato de *Luta II*, o coro dionisíaco tem função absolutamente fundamental como veículo, transporte, ritual. E não há outro cineasta que poderia ser invocado para dirigir a cena...

O Eterno Retorno. Assim cantava Zaratustra: “Todas as coisas bailam, vão, dão-se as mãos, riem e fogem. Tudo vai, tudo torna, a roda da existência gira eternamente. Tudo morre, tudo torna a florescer, eternamente fluem as estações da existência. (NIETZSCHE, 2011, p.249). Do roteiro de *Luta II* lêem-se as últimas palavras de Antônio Zaratustra Conselheiro:

Conselheiro

Adeus aves,
adeus árvores,
adeus campos,
adeus bichos,
aceito minha despedida
pelas gratas recomendações
que ao deus levo de vós,
jamais se apagarão da lembrança dete viajante,
que aspira trans-humano nesta hora
o desmassacrar.

Preza aos céus
que este ardente desejo
que tão bem liberta o nosso afeto comum,
seja correspondido no nosso
eterno retorno por todos e cada um.

(Roteiro A Luta II, p. 242).

Morte e Ressurreição²⁹

O bíblico *Idade da Terra* evoca não o martírio do Cristo, mas sua dionisíaca ressurreição no aqui agora de 1979/1980, quando o filme foi concebido. Assim como o mito de Dionísios, Cristo ressuscita dentre os mortos. Esse movimento de morte e ressurreição, essência dos mitos (Cf. CAMPBELL, 2003), é repetido de variadas maneiras e com diferentes personagens ao longo de todo *Luta II*, principalmente no 2º. ato, como a seguir veremos. De alguma maneira interligada com a ideia de Eterno Retorno está o movimento de morte e ressurreição, assim como a todo um “projeto” de “des-massacre”.

Logo de início de *Luta II*, na segunda sequência da peça-filme, já reflexionada, denominada “Rua do Ouvidor”, têm-se a primeira das muitas “ressurreições” ao longo das mais de seis horas de espetáculo: Alferes Wanderley (Fransérgio Araújo), que havia sido abatido na III expedição grita do Minhocão para o

²⁹ Além de todas as referências à “morte e ressurreição” neste capítulo elencadas, ressalto que a toda a história do Oficina pode ser lida como uma sucessão infinita de “mortes e ressurreições” e a própria estrutura arquitetônica do teatro sempre renovada reflete isso.

espanto de toda a platéia e demais atores em cena: “Eu não morri!”. Alferes Wanderley é citado por Euclides em *Os Sertões* primeiramente na primeira parte *A Terra*. O comentarista Leopoldo Bernucci ressalta em nota que “deste ponto (ainda na primeira parte de *A Terra*), o autor narra, pela primeira vez, um trecho que pertence à campanha de Canudos” (BERNUCCI *apud* CUNHA, 2001, p.105). Escreve Euclides:

O sol poente desatava, longa, a sua sombra pelo chão e protegido por ela – braços largamente abertos, face volvida para os céus - um soldado descansava. Descansava... havia três meses. Morrerá no assalto de 18 de julho. (...) Os cavalos mortos naquele mesmo dia, semelhavam espécimes empalhadas, de museu. (...) À entrada do acampamento, em Canudos, um deles, sobre todos, se destacava impressionadamente. Fora a montada de um valente, o alferes Wanderley. (CUNHA, 2001, p.107).

No início de *Luta II*, “o fastasma” do alferes volta à cena: “Eu não morri!”. A sagacidade da transcrição da obra de Euclides por Zé Celso e o Oficina se comprova quando se constata que a figura do alferes foi antropofagicamente integrada à persona de Cabo Roque que, adiante no livro de *Os Sertões*, já na terceira parte de *A Luta*, Euclides lhe dedica toda uma página. Cabo Roque virara herói nacional para alento da alma popular. O Cabo, “vítima da desgraça de não ter morrido” (CUNHA, 2001,p.505). Na transcrição do Oficina, Cabo Roque virara, de fato, celebridade. Indigesta essa primeira ressurreição que estrutura todo o 1º. Ato. Alferes/Cabo Wanderley, que teve o privilégio a uma “morte heróica” (CUNHA, 2001, p.567), ressurgue em “Rua do Ouvidor”, permeia todas as cenas como um fantasma pálido, até finalmente deixar a cena na última sequência de deste 1º. ato, chamada de “Rito do Vale”. Ressalto a importância deste personagem visando compreender o que está por trás desta minuciosa construção estrutural de *Luta II*. Quero dizer, nada é por acaso na peças do Oficina. Onde reina Dionísio, também reina Apolo, deus do rigor lapidar.

Cabo Wanderley - poderíamos dizer - é um “homem”, ainda não um “trans-homem”. Ele é vulgar, materialista, maniqueísta. Alegoria do soldado republicano positivista, “em busca de meia ração de glória” (CUNHA, 2001, p.701). Alegoria da mediocridade fetichista do “regime representativo das artes” (RANCIÈRE, 2005) e da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997). De outras maneiras, outros

personagens serão também convocados a ressuscitar no aqui agora dos anos 2000 para que suas forças míticas possam ser assimiladas por todos os presentes no rito teatral. São eles: Pajeú, João Abade, o Anjo Negro Zumbi, e finalmente, de maneira proeminente, o próprio Glauber.

Pajeú (Pedro Epifânio), “general” da guerrilha canudense, é um dos mais vigorosos personagens que se tornaram míticos à escrita de Euclides e à tradição oral sertaneja. Na transcrição de *Os Sertões* pelo Oficina, Pajeú será confundido com o próprio Minotauro, metade touro, metade homem. E também com o próprio Dionísios.

João Abade (Ary Porto). Astuto, sagaz e fogueteiro. Sua morte será pranteada com imenso dolo pelo coro de canudenses. Sua ressurreição é esteticamente rubra, de fogo em brasa. Satânica e orgiástica. A montagem em fragmentos sincopados, violentos, nos remete à montagem da morte do Diabo Louro/Corisco em *Deus e o Diabo*, só que a violência e intervenção nos planos de filmagem são aqui, em *Luta II*, exponenciados de maneira radical.

Na sequência “Tribunal Internacional”, correspondente no livro de Euclides com o capítulo “Depoimento de uma Testemunha”, prisioneiros de Canudos são interrogados pelos militares, observados ao longe por Euclides. Crianças, mulheres e homens são julgados, muitos destes, degolados. Um dos interrogados é um negro que se proclama “Anjo negro Zumbi” (Zé Paiva), mito de resistência negra invocado também por Glauber em *O Leão de Sete Cabeças*. Ele prefere suicidar-se ao invés de ser degolado por outras mãos. Uma senhora de olhos grandes e negros (Vera Valdez), cheios de tristeza soberana e profunda, é também trazida para julgamento. Ela começa a dançar ao som de “Euá, euá”, canção para esse Orixá feminino, irmã de lansã, mesma canção de abertura de *Terra em Transe*. Aqui os cortes são novamente sincopados. A proposta de montagem neste momento sugere o metafísico. Incorporação do mistério entre vivos e mortos.

Oswald de Andrade disse uma coisa bonita, que a gente deve ser a favor de todas as religiões, sobretudo de todas as bruxarias, e de nenhuma igreja, porque o homem tem um sentimento órfico e Nietzsche também acha isso: Deus morreu, mas não é por isso que o mistério morre, a vida é um mistério absoluto, e você quer uma ligação com esse mistério, uma ligação de energia com esse mistério que é a vida, e ela se dá de várias maneiras. (CORRÊA, 2012, p.173).

Na sequência denominada “Reencontro Cinematográfico”: Glauber Rocha aparece no alto do teatro. No prelúdio do embate final em Canudos, transformado agora em “set de filmagem”, “palco de operações”, Glauber atravessa a pista (rua Lina Bo Bardi) de ponta a ponta, de norte a sul, “voando” (“Rocha que Voa”), como se dirigisse os planos aéreos iniciais do sertão de *Deus e o Diabo*. A música saturada e a montagem fragmentada dão o tom da sequência. A estética é a do sonho. Estética onírica comum a Glauber e ao Oficina, reflexionada no próximo, derradeiro e conclusivo capítulo.

CAPÍTULO 4 – ESTÉTICA DO SONHO

A obra de Glauber, como não poderia ser diferente, passou por transformações ao longo dos anos, a partir das mudanças de vida e de cosmovisão do próprio Glauber. *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* refletem anseios do manifesto “Estética da Fome” (1963), *Dragão da Maldade*, por sua vez, marca uma nova transição, que se afirmará no manifesto “Estética do Sonho” (1971). Esta transição rumo a uma estética mais e mais onírica tem um caráter marcadamente político, descolonizador. A favor das pulsões do inconsciente. *Idade da Terra*, seu filme derradeiro, levará essa pretensão ao paroxismo. Diz Glauber sobre o filme, na época, ainda em fase de finalização:

Estou acabando A Idade da Terra. A cópia ficará pronta em novembro. O filme terá duas horas e meia, mais ou menos. Scope, cores, direto. É uma vida de Cristo através das cidades da Bahia, Brazylia e Rio. Mas a vida de Cristo segundo o Apocalypse, logo é uma versão política dos 4 Cavaleiros do Apocalypse: um marginal (Jece Valadão, a Bahia), um profeta negro (Antônio Pitanga em Brasylya), um bandido nas favelas do Rio (Geraldo Del Rey) e um militar (Tarcísio Meira) no Carnaval do Rio... Penso que esse filme é uma revolução na história do cinema. Há uma montagem nuclear (você viu Di Cavalcanti, meu curta-metragem? (...)) – que produz uma nova mise em scène.”

Carta de Glauber a Daniel Talbot, 06.08.1978 (ROCHA, 1997, p. 636).

Na sequência denominada “Cinema”, Euclides da Cunha vai ao Cinematógrafo do Rio de Janeiro buscar notícias sobre o conflito em Canudos. Sobre a projeção de um noticiário em 16mm, um dos personagens (Siqueira Meneses - espelho influenciador de Euclides) entra na frente da projeção e clama pela reinvenção do cinema: “Dentre os mortos despertemos! De olhos bem fechados com a luz líquida do licor. O Cinema, reinventemos!”. A câmera o acompanha até virar o quadro de ponta cabeça no momento exato em que ele clama por novas experiências com o “cinematógrafo”. A pauta aqui é o Cinema no transpor de seus limites. Evoca-se Stanley Kubrick (admirado por Glauber desde seus primeiros filmes). Pensa-se o fazer cinema. Na montagem da sequência, triangulam três

núcleos: Euclides-Siqueira, Ana-Dilermando e o “Cinematógrafo”, como o nomeou Robert Bresson. Todos os núcleos em cena, em cânone, recitam palavras vindas de Euclides em *Os Sertões*, ressignificadas e exponenciadas pela montagem fílmica. Sobre Siqueira de Meneses, escreveu Euclides:

Ninguém até então compreendera com igual lucidez a natureza da campanha ou era mais bem aparelhado para ela. Firme educação teórica e espírito observador tornavam-no guia exclusivo daqueles milhares de homens, *tateantes em região desconhecida e bárbara*. (CUNHA, 2001, 521, grifo meu).

“O Cinema reinventemos”³⁰

Primeiras falas do Cristo Índio, em *Idade da Terra*: “Meu pai me traiu”. Nesse ritual antropofágico, que é seu nascimento entre as amazonas, Norma Bengel atua como um patriarca próxima da alegoria da “Terra” feita por Luciana Domemchke em *Os Sertões*. Sem culpa, o Cristo Índio delicia-se com todas as *girls* que Oswald aprovaria. Em texto de 1969, escreveu Glauber: “O tropicalismo, a antropofagia, e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira.” (ROCHA, 2004, p.150.) Glauber denominou a obra de Oswald como “verdadeiramente genial”. Sua influência na obra de Glauber pode ser percebida em outro momento de *Idade da Terra*: O Cristo Negro, após conflito com o que parece ser uma intelectual neurótica “curada” pelo Cristo, e que dorme pendurada em galho de árvore, Cristo segue seu caminho e exclama em pregação pelo planalto central brasileiro: “Durma, que amanhã recomece uma nova vida! Que o futuro será das mulheres”. Peregrinando pelo Planalto Central, diz ainda o Cristo terceiro-mundista: “Eu continuarei o meu caminho salvando a humanidade! Acorda Humanidade! Acorda Humanidade!”.

Este “acordar” para Oswald de Andrade se daria pela reabilitação dos instintos primitivos recalçados pela sociedade patriarcal. Diz Benedito Nunes:

(...) a mola propulsora do regime patriarcal de que até mesmo aquele dinamismo (a luta de Classes) depende foi o recalçamento dos instintos primitivos, que sem a válvula de escape, agressiva e defensiva de que os

³⁰ Fala de Siqueira de Menezes na sequência “Cinema”, de *Luta II*.

munia a operação antropofágica no matriarcado primitivo, derivaram para a violência nas relações sociais. (NUNES *apud* OSWALD, 2000, p.47).

“A nossa independência ainda não foi proclamada” (OSWALD, 2011, p.74), intuiu o antropófago Oswald de Andrade referindo-se à história do Brasil. Entre Glauber e Oswald, uma mesma luta. Contra a colonização dominante é preciso outra estética. “Estética da Fome”: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação. (ROCHA, 2004, p.63). Em “Estética do Sonho”, Glauber vai além:

A razão dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime à bala. Para ela tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como *possessão do homem* (sic) que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta (...). Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão. (ROCHA, 2004, p.250).

Tupy or not Tupy

Os destinos da humanidade nesse fim de século não vão ser resolvidos nem na Europa, nem nos Estados Unidos, nem na China. Ou seja, o Brasil é a teoria da Utopia. *Quem duvidar que leia o que os modernistas escreveram*. O destino se joga para América Latina e especificamente no Brasil, centro vital do Novo Mundo. Do Terceiro Mundo.(...) Nós somos uma nação Tropical. Simples. Sem gravata. (grifo meu).

Glauber Rocha³¹

Antropofagia. Por “Antropofagia” não me refiro apenas a uma possível estética oswaldiana, (perseguida por Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla ou o próprio Zé Celso), mas também a seu teor filosófico, político e, principalmente, cosmogônico. Lembro aqui o trabalho do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro,

³¹ *Anabayzs* [2007] Joel Pizzini & Paloma Rocha.

que contemporaneamente retoma a Antropofagia de Oswald em novos termos com sua teoria do “perspectivismo indígena”. Que em suas palavras o vê como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não-índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. (CASTRO, 2008, p.129). A antropofagia oswaldiana, o Teatro Oficina e Euclides anunciam o poder da “arte dos contrários”. Diz Zé Celso:

Eu acho que são espaços como o dessa “rua de Canudos” (pista do Oficina, hoje, chamada de “rua Lina Bo Bardi”) que vão trazer as pausas necessárias pra que o mundo não continue nesse maniqueísmo... *porque a guerra vem do maniqueísmo* e precisa sempre de uma possibilidade terceira para desmontar, da capacidade política, do poder do teatro, do poder da poesia, do poder humano de fertilizar com a soma dos contrários. Como diz Oswald de Andrade, enquanto Machado de Assis já revela o pessimismo do enquadramento dentro do ocidente, Euclides da Cunha anuncia o povo brasileiro. E Oswald diz que um povo que consiga ter o poder tecnológico, mas não se desprende de sua barbárie, do seu pensamento selvagem, é aquele que pode fazer a história do mundo de outra maneira. Quer dizer, o povo que massacra totalmente o que ele considera primitivo, arcaico, irracional, ele é mais bárbaro e mais arcaico do que aquele povo que preserva seus valores. É por isso que eu gosto de fazer o Antônio Conselheiro. (CORRÊA, 2008, p. 225, grifo meu).

David George, estudioso do Teatro Oficina e da Antropofagia dirá ainda que:

A sociedade brasileira foi moldada violentamente para refletir formas que são estranhas a ontologia brasileira e que a reprimem. A principal instituição repressiva é o patriarcalismo e a sua miríade de modalidades autoritárias: "O pater familias e a criação da moral da Cegonha: ignorância real das coisas... sentimento de autoridade ante a prole.... (Manifesto, p. 17). A sociedade patriarcal caracteriza-se por uma anti imaginação e cegueira em relação a realidade do inconsciente coletivo, pelo autoritarismo e pela consciência de classe burguesa [...], pelo moralismo hipócrita e pela submissão do instinto sexual. (GEORGE, 1985, p. 26).

Ao abordar os temas de sexualidade e corporeidade em *Os Sertões*, oportuno lembrar de Wilhelm Reich, autor de “A função do orgasmo”, obra que o

Oficina estudou no final dos anos 1960 (NANDI, 1988). O trabalho do médico e psicanalista austríaco gira em torno da mente e do corpo como unidade, onde o prazer sexual, mais precisamente o orgasmo, tem o poder terapêutico de curar patologias psicossociais do homem envolvido em guerras e sucessões baseado na moral cristã e burguesa, cuja face extrema é o fascismo sádico. Para Reich, a estrutura psíquica do homem moderno é formada a partir de uma estrutura patriarcal e autoritária de seis mil anos (a família, a religião judaico-cristã e o Estado):

A era autoritária e patriarcal da história humana tentou manter sob controle os impulsos anti sociais por meio de proibições morais compulsivas. É dessa maneira que o homem civilizado, se na verdade pode ser chamado civilizado, desenvolveu uma estrutura psíquica que consiste em três estratos. Na superfície, uma máscara artificial do auto controle, de insincera polidez compulsiva [...]. Essa máscara, esconde o segundo estrato, o "inconsciente" freudiano, o qual o sadismo, a avareza, sensualidade, inveja, perversões de toda sorte, etc, são mantidos sob controle, não sendo entretanto privados da mais leve quantidade de energia [...] Por baixo disso, na profundidade, existem e agem a sociabilidade e a sexualidade naturais, a alegria espontânea no trabalho e a capacidade para o amor.
(REICH, 1979, p. 200).

Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, Glauber Rocha, Zé Celso Martinez Corrêa e Eduardo Viveiros de Castro. Todos foram rumo ao indígena. E ao negro, que em uma descrição Euclides o pinta como “um primor de estatuária modelado em lama (...), feito uma estátua, uma velha estátua de titã, soterrada havia quatro séculos e aflorando, denegrada e mutilada, naquela imensa ruína de Canudos.” (CUNHA, 2001, p.732). Essa mesma estátua de lama aparecerá na figura de Zumbi em *O Leão de Sete Cabeças*, filme de Glauber feito no Congo em 1971. No Teatro Oficina, o mito negro de Zumbi, assim como em Glauber, é invocado em um ritual de transe em sequência denominada “Tribunal Internacional”. Ir às raízes míticas negras e indígenas. Santo Graal de Euclides, Glauber, do Oficina e de Oswald de Andrade que assim escreveu sobre Zumbi dos Palmares:

Negros, a vossa alma está sempre com Zumbi dos Palmares. (...) Vindes do fundo lóbrego do Navio Negreiro. E hoje fazeis parte da população mesclada de outro navio de escravos.(...) E recusai, como o Zumbi, com o preço da própria vida, o clima infernal de qualquer escravidão. Que vossas forças,

negros, desemboquem no porvir”.

Discurso de 1937, proferido na Frente Negra Brasileira.
(FONSECA, 2007, p.265)

Mãe África

(...) eu tinha que ir sempre ao Dops assinar documentos e ver os meus torturadores ali; na época (1974), por exemplo, eu escrevi um S.O.S, esse texto não teve réplica, nada, realmente a única pessoa que replicou foi o Glauber. (CORRÊA, 2012, p.102)

Teatro Oficina e Glauber, além das similaridades estéticas e histórias até aqui apontadas, tiveram seus destinos cruzados com o continente africano e com a luta anticolonial do início dos anos 1970. Após o recrudescimento do regime militar no Brasil, ambos partem para o exílio e se filiam inteiramente com a luta de libertação do Terceiro Mundo. Às raízes negras ambos mergulharão em aventuras artísticas que redefiniram seus percursos e inquietações até então. Se Oswald de Andrade, com toda a sua filosofia e obra, já havia apontado para a necessidades de nos voltarmos para as raízes negras e índias a fim de alcançar a total emancipação do colonizador, no período pós-68 essa empreitada fora levada a punho tanto por Zé Celso como por Glauber.

O já citado *Leão de sete Cabeças* retoma o mito de Zumbi no território do Congo. Rito e cerimonial em que o político e o místico se encontram no transe corpo a corpo com a câmera de Glauber. “Morte ao colonialismo! Morte ao colonialismo!” é a palavra de ordem da população congoleza nas ruas. Ao lado de Noílton Nunes, Zé empreendeu um hercúleo trabalho em favor da luta de libertação do Moçambique, que resultou no filme *25* (1975). Este trabalho cinematográfico foi documentado e publicado³² e o que se vê são manifestos e relatos de uma efervecência estética e política que remete o leitor aos primeiros anos de euforia estética soviética. Em texto de Vander Prata para o *Jornal da Bahia*, quando da estreia de *25* no Teatro Castro Alves, em dezembro de 1978, o autor ressaltava que

³² Cf. CINEMAÇÃO. *Cine Olho Revista de Cinema. 5o. Tempo*. Te-Atto Oficina. 1980.

25 foi filmado nas matas onde uma revolução popular crescia, nas cidades de Moçambique onde as estátuas de praça pública de heróis imperialistas repousavam até a queda final de seu poder, a noite de 25 de junho, quando o povo, de coração e mentes dadas, botou-as abaixo, ao som de gritos de vitória e hinos populares.

E segue Zé Celso em entrevista no mesmo artigo:

E a Bahia tem muito a ver: Passei aqui em 71 e senti que algo ia acontecer. Estou mais convicto. Aqui está o berço de tudo isso, o negro, sua cultura que exprime como nenhuma outra os reais acontecimentos sociais à sua volta. A festa cultural acontece é aqui. Tal que é o nosso São João, no mesmo dia, uma festa feita pelo povo, uma criação coletiva. Veja que a primeira criação coletiva do povo de Moçambique foi uma festa, a da liberação final. (MATTOS, 2014, p.180).

Na dissertação “Bárbaros Tecnizados” (SILVA, 2006), em que os trabalhos cinematográficos do Oficina foram pesquisados um a um, a pesquisadora resume e sintetiza assim a importância do filme 25 para o desenvolvimento do aparato técnico audiovisual do grupo:

Entre os elementos do processo de 25 que inspirarão para a transformação do “Oficina” em Uzya Uzona está a inserção de novas tecnologias de reprodução de imagem. É com a realização dos filmes produzidos fora do Brasil e da atuação no INC em Moçambique que se dá a elaboração de um projeto que será retomado no Brasil a partir dos anos 1980 com relação à utilização politicamente orientada das tecnologias de imagem, dos “usos e desusos” do cinema, e da então grande novidade que era o *videotape*. (SILVA, 2006, p.89).

A Revolução é uma estética

Ressalto aqui outras pontes possíveis entre Glauber, o Teatro Oficina e o Construtivismo Russo para em seguida pensar a estética onírica e bárbara de Glauber e de *Luta II*. Sempre atento à montagem dos filmes escolhidos para reflexão. François Albera, fonte fundamental sobre o Construtivismo, ressalta que para esse movimento artístico “(...) em suma! o cinema deve reencontrar sua

essência perdida, é este o tema mais difundido no discurso construtivista sobre ele (o cinema)” (ALBERA, 2002, p.205, grifo meu). Para a libertação total do homem, não caberá uma estética realista, mas, sim, uma estética do sonho, da vertigem, da alegoria. O manifesto “Estética do Sonho”, de 1971, como dito, é a reflexão de Glauber que mais se aproxima dos procedimentos de *Luta II*:

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída [...] O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a libertação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa *sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens*. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora. *As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente*.
(GOMES, 1997, p.445, grifos meus).

Após a vitória da Palma de Melhor Direção em Cannes com *Dragão da Maldade*, em 1969, Glauber Rocha era, ao lado de Jean-Luc Godard, talvez o mais importante cineasta moderno do mundo aos olhos da crítica. Como resposta a uma crítica feita ao *Dragão* por um crítico americano, Glauber escreveu seu manifesto “Estética do Sonho”, em 1971. Sobre este manifesto emblemático, escreveu Ismail:

A arte, porque invenção, é mergulho no imprevisto, experiência instauradora, ruptura com o senso comum, com os limites e convenções. Expressa a condição histórica (e cósmica) em sua totalidade. Sem o controle da razão e da medida, instaura o que não é, assume o momento mágico, entra em sintonia com o que é sonho do oprimido, dá voz à suas pulsões inconscientes. (...) o artista deve incorporar tal imaginário (o místico), ponto vital da pobreza, para poder produzir signos da luta correlatos à emoção estimulante e reveladora. Tais signos extraídos da cultura popular trazem condensações e, nisto, são como ideogramas (aqui, a referência é Eisestein).
(XAVIER *apud* ROCHA, 2004, p.22 - 23).

Em texto de 1969, “Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma”, Glauber esmiuça a “referência a Eisenstein”:

O cinema do futuro é ideogramático.(...) O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia,

qualquer mitologia, é ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística a elas se referem continuamente. Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas este é um passo fundamental. O surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo. (ROCHA, 2004, p.153).

Será que podemos acreditar que o manifesto “Estética do Sonho” (1971) tem sua origem na Antropofagia Oswaldiana? Como atesta a citação que abre este capítulo, de 1969? Mais adiante, no mesmo artigo, Glauber escreve algo que poderia fazer parte quase literalmente do manifesto de 1971. Após diferenciar do Surrealismo de Breton e Dalí, Glauber dirá que

o surrealismo é coisa latina. (...) É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo do sonho, mas da realidade. Buñel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia... (ROCHA, 2004, p.153).

Em outro momento, ainda sobre Buñel, dirá Glauber que ele

Liberta pela imaginação o que é proibido pela razão; não pretende informar pela lógica: deperta, crítica, aniquila, pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano, erótico; o herói de seus filmes é um fanático latino organicamente faminto: o comportamento de um faminto é tão absurdo que seu registro real cria o neo-surrealismo.
(ROCHA *apud* AVELLAR, 1995, p. 59).

O surrealismo não é vanguarda estrangeira, importada nas viagens de Oswald a Paris. Assim como para Glauber, o surrealismo é e sempre foi nosso. Para a biógrafa de Oswald, competente em seu poder de síntese e apuração, a Antropofagia tem o propósito de

sinalizar que o desmerecimento do índio tem origem no jugo do colonizador europeu. Assim, forçado a sujeitar-se à moral cristã e cobrir com roupa sua nudez primitiva, deixa de reagir e se enreda no “conto” do europeu, herdando todas as mazelas do Brasil Colônia. Assevera que estamos aprisionados ao mundo de uma civilização técnica e perdemos os vínculos com a terra. (...) (FONSECA, 2007, p. 208).

Oswald postula a volta ao Matriarcado. Antítese do Patriarcado. Quer

reavivar Pindorama (o paraíso dos índios):

No Manifesto Antropófago, (...) Oswald acena com Freud e surrealismo, Shakespeare e Hans Staden. No entanto faz questão de eliminar o caráter estranho do que apregoa. No entender de Oswald, o surrealismo já existia entre nós com o primitivo: “já tínhamos a língua surrealista” E cita:

Catiti catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju.

(FONSECA, 2007, p. 209).

Surrealismo Concreto ³³

O manifesto “Estética do Sonho” não é só uma resposta a uma crítica racionalista contra o *Dragão da Maldade*, como este texto Glauber transcreve um pensamento que balizará praticamente todos os seus filmes posteriores (XAVIER, *in* ROCHA, 2004). Sobre a estética de *Cabeças Cortadas* (1971), por exemplo, escreveu que

não foi só a ruptura formal, mas também da ruptura do tempo (...). a superação das amarras do inconsciente é que faz você gerar o tempo livre do inconsciente. (...) porque é um filme espanhol, falado em espanhol, com elenco internacional, com legenda, de forma que o público vai ver também um ato de descolonização de um diretor brasileiro dirigindo fora do País. (ROCHA, 2004, p.372).

Ismail Xavier assim resume a incorporação do poder místico-popular para a construção de um sonho-utopia. Tal resumo serve tanto à Glauber como à toda transcrição de *Os Sertões* pelo Teatro Oficina e à *Luta II*:

Exatamente essa ideia da transfiguração. Daquilo que no imaginário popular pode ser tomado como a figura de um sonho de transformação social. Transformar toda a energia do imaginário popular em figuras capazes de serem deslocadas, ou mesmo incorporadas num sentido de um sonho. E o

³³ Referência do poeta chileno Pablo Neruda à estética latino-americana. Em citado artigo de 1969, Glauber continua: “Neruda fala de surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo do sonho, mas da realidade. (ROCHA, 2004, p.153).

sonho não apenas como uma gratificação compensatória. O Sonho como criação da Utopia. O sonho como a mediação possível para construir um futuro.³⁴

Cabeças cortadas

As tropas governistas encontram afinal o corpo de Antônio Conselheiro:

Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem que estava, afinal, extinto aquele terribilíssimo antagonista. Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois, em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita - e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma faca jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e de sânie³⁵, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores... Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência disesse a última palavra. Ali estavam, no relevo das circunvoluções³⁶ expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura... (CUNHA, 2001, p.780).

Ao final de *Deus e o Diabo*, o último corte cinematográfico antes da corrida de Manuel (Geraldo Del Rey) ao mar é um corte abrupto antes que Antônio das Mortes defira o seu golpe fatal em Corisco. O espectador não o vê, mas o sente na violência do corte. A cabeça de Corisco é cortada a facão. Nas lembranças de viagem do jovem Glauber por Monte Santo e Cocorobó, através de entrevistas com almas velhas do sertão, foram essas as reminiscências sobre Corisco, o Diabo Louro, seguidas das palavras de Major José Rufino³⁷:

Se Deus era o Bom Jesus Conselheiro, (...) Diabo mesmo, na consagração popular, foi e é o cabra Corisco, Cristino, Diabo Louro do bando de Lampião, morto em maio de 1939, às cinco horas da tarde, pelo Major José Rufino. É José Rufino, quarenta e cinco caída na coxa, pele curtida, quem fala: - Mais fortes são poderes de Deus! Vomitava as tripas, o bucho aberto de bala. Do pé de Dada saltou uma lasca de osso. E eu tinha gritado antes "Se entrega Corisco": e ele respondeu: "Não me entrego não". E eu ordenava e recebia fogo na resposta. Pois bem, escapou Dadá, fugiu para

³⁴ Anabayzs [2007] Joel Pizzini & Paloma Rocha.

³⁵ Sânie: Pus ou matéria purulenta geradas pelas úlceras e chagas não tratadas. (BERNUCCI, 2001, p.780).

³⁶ Circunvoluções: Saliências sinuosas.

³⁷ "Coronel" que inspirou a contrução de Antônio das Mortes.

sempre cabra Dourado e a menina que ia com ele, mas Cristino ficou lá no chão, ferido. Não morreu logo na hora: pegamos, metemos no caminhão, mas já de noite deu febre, derrame de sangue. Cortei o braço, a cabeça, botei numa lata de querosene e enviei pra capital. (GERBER, 1977, p.197).

Antes, em *Canudos*, vencida a III expedição liderada por Moreira César, os sertanejos não exitaram em empreender vingança bárbara, “divertimento sinistro” e inesquecível:

Concluídas as pesquisas nos arredores, e recolhidas as armas e munições de guerra, os jagunços reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces volvidas para o caminho. (CUNHA, 2001, p.492).

Tanto para Glauber como para o *Oficina*, está em questão um mesmo esforço libertário: o corte da cabeça de Penteu. Em *As Bacantes*, de Eurípides, Penteu é aquele que proíbe o culto a Dionísios. Penteu, alegoricamente, é o Coronel Moraes de *Deus e o Diabo*. É o Porfírio Diaz³⁸ (Paulo Autran) de *Terra em transe*. Sobre este último, escreveu Ismail:

Na alegoria, esse agente (que não se reduz ao diabólico cristão) é a figura da ação sempre igual, como a do “possuído” por uma ideia ou valor cuja tendência é se indentificar com uma posição hierárquica, depois com o nome correspondente a essa posição e, no limite, a compor com esse nome uma entidade única. (XAVIER, 200, p. 100).

Tal alegoria da tirania, do colonizador, aparece novamente no Coronel de *Dragão da Maldade* (Jofre Soares). É também Porfírio Diaz III, o imperialista alienado de *Cabeças Cortadas*. É o Marechal Bittencourt, figura alegórica central no desenlace do 2º. ato de *Luta II*. Alegoria do pai, do inimigo sacro a ser devorado em ritual rigoroso. Na última cena do filme, quando a cabeça do Marechal é decepada a lâmina de espada (pelo mesmo ator que atuara como Glauber: Mariano Mattos), tem-se a mais violenta e simbólica intervenção de montagem de todo filme. Eryk Rocha constrói na ilha de edição um hiato temporal de grande escala. O tempo é

³⁸ Porfírio Diaz (Paulo Autran) do filme que por sua vez é homônimo do ditador mexicano destituído na Revolução de 1910. Fato lembrado mais de uma vez por Eisestein em seu “mosaico inacabado” *Que Viva México!* (1931).

dilatado de maneira tal que favoreça o transe do espectador. Uma experiência estética e sensível que apenas a montagem cinematográfica poderia lograr. Esse “hiato” tem provável “origem” em Eisenstein. Assim escreve François Albera sobre certa “transgressão do tempo” presente nos primeiros filmes do cineasta soviético:

Em muitos casos, Eisenstein recorrerá àquilo que a norma cinematográfica chama de “falsos-raccords”, ou seja, uma repetição (de movimentos, de gestos) e, portanto, um hiato temporal. Em *O encouraçado Potemkin*, o gesto de um marinheiro que quebra um prato ao enxugar a louça (...) é decomposto e repetido. O gesto do braço jamais se completa: interrompido, ele recomeça e volta para trás, como se, na montagem Eisenstein tivesse propositalmente invertido, de modo instintivo, não apenas os quadros, retrazando o acontecimento em uma continuidade fragmentada, mas os próprios fotogramas, com o mesmo quadro. (ALBERA, 2002, p.254).

Evidente que há algo de cruelmente bárbaro e simbólico em todo esse efeito estético que se repete em menor grau na abertura de *Outubro*, quando o plano da estátua do Czar em derrocada repete-se várias vezes, criando um hiato temporal de alto valor simbólico. Exponenciado na cena final de *Luta II*, Marechal Bittencourt tem a sua cabeça cortada como que centenas de vezes... A descrição de Euclides deste homem em questão é precisa: “Era um homem frio, eivado de um ceticismo tranquilo e inofensivo. (...) Tinha o fetichismo das determinações escritas” (CUNHA, 2002, p.659). Homem sem grandes determinações. Pragmático. Nenhum heroísmo em particular, e segue Euclides:

Ninguém podia compreendê-lo arrebatado num lance de heroísmo. Ninguém podia imaginá-lo subtraindo-se tortuosamente a uma conjuntura perigosa. Sem ser uma organização militar completa e inteiriça, afeiçoara-se todavia ao automatismo típico dessas máquinas e nervos feitas para agirem mecanicamente à pressão inflexível das leis. (CUNHA, 2002, p.659-660).

Marechal Bittencourt é a alegoria da tirania. Penteu. Porfírio Diaz. Eduardo Cunha (atual e diabólico presidente da Câmara dos Deputados do Brasil). Eis a genealogia da opressão que dever ter a sua cabeça de vez decepada em bárbaro ritual cine-teatral. Sobre o filme *Cabeças Cortadas*, em entrevista de 1978, perguntam a Glauber se esse filme filmado na Espanha seria “uma retomada de *Terra em Transe*”:

O problema é o seguinte: todo autor, todo filme conta a mesma estória, toda estória conta a mesma estória que é a luta da humanidade pela liberdade, a grande luta do homem contra a opressão rumo à liberdade, como a história dos judeus, dos árabes, dos negros, dos povos europeus, das revoluções. Quer dizer, a grande história é sempre a mesma história, enquanto reinar a tirania não haverá felicidade. (ROCHA, 2004, p.371).

Aqui Agora

Em uma das últimas entrevistas de Oswald, no ano de sua morte, perguntam a ele “Que pensamento fundamental presidiu à elaboração dos seus livros?”:

Tendi e tendo cada vez mais para uma filosofia que chamo de filosofia da devoração. A vida é devoração pura e só há uma conduta a seguir: o estoicismo³⁹. É verdade que outro conceito da existência divide a humanidade. É o conceito messiânico e salvacionista. Os que se enfileiram debaixo dessa bandeira são os que acreditam que há qualquer coisa a salvar dentro deste mundo dentro ou fora dele. O primeiro pensamento é que presidiu a vida das sociedades primitivas tão superiores à sociedades civilizadas. Estas servem-se do messianismo para criar servidão do corpo e do espírito e as ilusões de toda espécie. (ANDRADE, 1990, p.227).

Se a atualidade das ideias de Oswald de Andrade continua a ser questionada, é espantoso, porém, como a busca pelo elo perdido indígena tem se tornado mais e mais evidente quando a cada ano nos vemos mais estarecidos pelos entraves do progresso civilizacional. Falta água no país que possui mais água no mundo. E as mulheres, ou a luta feminina, é, hoje, nas ruas, uma latência que remete à utopia de volta ao Matriarcado nas portas desse novo milênio.

39 O estoicismo (do grego Στωικισμός) é uma escola de filosofia helenística fundada em Atenas por Zenão de Cício no início do século III a.C. Os estoicos ensinavam que as emoções destrutivas resultam de erros de julgamento, e que um sábio, ou pessoa com "perfeição moral e intelectual", não sofreria dessas emoções.[1] O estoicismo afirma que todo o universo é corpóreo e governado por um Logos divino (noção que os estoicos tomam de Heráclito de Éfeso e desenvolvem). A alma está identificada com este princípio divino como parte de um todo ao qual pertence. Este logos(ou razão universal) ordena todas as coisas: tudo surge a partir dele e de acordo com ele, graças a ele o mundo é um kosmos (termo grego que significa "harmonia"). (Wikipédia).

CONCLUSÃO

Concluo que após Oswald de Andrade, está em Glauber Rocha a principal fonte de inspiração estética do Teatro Oficina. No trabalho cinematográfico do grupo é como se a obra de Glauber seguisse avante além de todas as interrupções trágicas inexoráveis da vida e da morte. *Luta II* é fruto de uma utopia glauberiana posta na prática. Esta é a síntese desta dissertação. Concluo também que os pontos convergentes entre as obras de Glauber e do Teatro Oficina, e suas similaridades aqui apontadas, se dão por ambos perseguirem os anseios das ditas vanguardas, principalmente do Construtivismo Russo. Ou seja, anseia-se por uma estética renovadora dos sentidos, anti-convencional, que reflexione o aqui agora político da História e que tal força renovadora estética rebata sobre o espectador de maneira transformadora.

Em *O Encouraçado Potemkin* há uma insatisfação dos marinheiros cuja origem foi a péssima alimentação a bordo. Até os primeiros quinze minutos de filme, poucas intervenções radicais na linguagem. Porém, quando um dos marinheiros lava um dos pratos da tripulação, vemos em *close* a inscrição de uma frase da Oração do Pai-Nosso: “O pão nosso de cada dia dai-nos hoje”. Violentemente, o marujo quebra o prato. Os fotogramas da sequência se repetem. São postos fora de continuidade. É a primeira fagulha de revolta do encouraçado! A impressão sensível que se tem é a de *conflito*. A mesma impressão de *choque* que se tem com as repetições de fotogramas e a descontinuidade de Corisco ao saltar para trás após o mandato de Antônio das Mortes: “Se entrega Corisco!”. O mesmo *conflito*, o mesmo *choque* que se sente em muitas sequências de *Luta II*. Assim diz o Fólio 2 do artigo “Dramaturgia da Forma”, de Eisenstein, de abril de 1929:

No campo da arte, o princípio dialético da dinâmica ganha corpo no

CONFLITO

Como o mais essencial princípio fundamental da existência de toda a obra de arte e de todo gênero artístico.

Pois a arte é sempre conflito:

1. Segundo sua missão social
2. Segundo sua essência
3. Segundo sua metodologia

(ALBERA, 2011, p. 80,81).

No emblemático último plano de *O Dragão da Maldade*, Antônio das Mortes é atravessado nas entranhas pela dureza da modernidade. No seu manco caminhar, após mais uma aventura entre o mito e a história, o arcaico e o moderno, impera a ambivalência e a melancolia. Ao fundo do quadro, à esquerda, um posto de gasolina Shell. Glauber, naquele ano de 1968, vislumbrou um futuro soturno para o duelo entre o primitivo e o tecnológico.

O Oficina, inspirado pelo *insight* de “bárbaros tecnizados” de Oswald, supera em parte a ambivalência entre as forças primitivas e o progresso, fazendo-se da técnica ferramenta absolutamente fundamental. O próprio DVD de *Os Sertões* é fruto desse projeto de vida e arte (germinado nos anos 1980), que abraça a mais alta técnica em favor de um rito de purgação dos tabus gerados pela mesma sociedade de espetáculo que hoje faz da tecnologia um de seus fetiches mais eficientes para a escravização do homem.

Mesmo sendo ainda um jovem “bacharel”, arrisco colocar a transcrição de *Os Sertões* para o teatro e para o cinema como um novo epicentro cultural na altura do que foi o biênio 1967-1968. O Teatro Oficina, na entrada do século XXI, por meio de uma máquina de desejo germinada em 1971 (“Gracias Señor”/Viagem do Oficina pelo Brasil) e vivenciada como reflexo do anos do Governo Lula e do Ministério Cultural do tropicalista Gilberto Gil, instalou, sim, um novo paradigma de criação no cenário cultural brasileiro. A história foi escrita. E segue sendo escrita com as novas montagens do grupo e, agora, a “segunda dentição” da Universidade Antropófaga, nascida das oficinas do Projeto Bexigão com crianças do entorno para a montagem de *Os Sertões*.

Luta II, assim como *Idade da Terra*, propõe uma Revolução Estética. A forma é o conteúdo. Mais importante que a “consciência” é a percepção. As ideologias do século XX só nos deixaram cinzas. Guerra sem dor. Luta sem armas. Magia. Antropofagia. Quem tiver ouvidos para ouvir, ouça.

POSFÁCIO

“O cinema é a igreja do século XX”

Glauber Rocha⁴⁰

Nunca mais fui o mesmo depois de ver *Os Sertões - Luta II - O Desmassacre* no Teat(r)o Oficina de São Paulo. “Foi destino certo”, como diz cego Júlio para Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo*, de Glauber. Nunca havia visto um espetáculo do Oficina. Haviam me dito que aquela era a última parte da adaptação da obra clássica de Euclides e que durava mais de seis horas (!).

Ao término do primeiro Ato. Três horas e meia depois, eu realmente achei que *todas* as seis horas de espetáculo haviam se passado. Senti isso não por tédio, mas por êxtase. Ali, na terra da Rua Jaceguai, eu havia passado por uma experiência de transe, de não-tempo: Um gostinho de ETERNIDADE⁴¹. Bateu no meu corpo um ritual antropofágico que no mesmo caldeirão misturava o profeta-bailarino Zaratustra, o rigor cósmico de Artaud, a alegria de Oswald e as alegorias de Glauber.

Glauber completaria 78 anos no último dia 14 de Março. No dia, um sábado, revi *Deus e o Diabo* na tela grande. Ele sempre me pega. Entro num leve transe. Do signo de Peixes, Glauber faz aniversário um dia depois de seu conterrâneo, o baiano Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, líder messiânico do arraial de Canudos. Revia o filme 51 anos depois de sua primeira exibição que aconteceu no dia 13 de Março de 1964, na mesma hora em que Jango discursava na Central do Brasil: o estopim do Golpe Militar que (ainda) não acabou.⁴²

Vendo o filme, tremo ao ouvir o vaqueiro Manuel, no alto de Monte Santo, confessar aos céus e ao vento bravo que corta como lâmina a pequena multidão de beatos que “Tô condenado, mas tenho coragem! Entrego meu caminho ao Senhor pra libertar o meu povo!”. Sobe a música de Villa-Lobos. Manuel se ajoelha aos pés do beato Sebastião, uma versão de Antônio Conselheiro. Um Conselheiro negro. Preto como o Firmino de Antônio Pitanga, em *Barravento*, ou como Zumbi em *O Leão de Sete Cabeças*, ou o Cristo Negro (novamente encarnado por Pitanga) de

⁴⁰ (ROCHA, 2004, p.266).

⁴¹ Grafia apropriada pelo Teatro Oficina e assim inscrito na fonte d'áua do Terreiro Eletrônico.

⁴² A Rede Globo e a Polícia Militar são os dois mais vigorosos rebentos do regime. Forças negras que seguem na esteira de Porfírio Diaz e Marechal Bittencourt. A Campanha de Canudos não terminou.

Idade da Terra...

Glauber era mais cristão que dionisíaco. Evidente. O que pode colaborar para alguns devaneios diante de sua morte trágica. “Vou morrer com 42 anos”, dizia. “O dobro de idade com que morreu Castro Alves”. Por duas vezes, na voz de Sérgio Ricardo, ouve-se em *Terra em Transe* os versos do poeta romântico: “A praça é do povo, como o céu é do Condor”. O povo. Euclides da Cunha, antes de Gilberto Freyre, antes de Darcy Ribeiro, anuncia o Povo Brasileiro. Qual a força místico-política deste povo? É a pergunta que fazem os filmes de Glauber e a transcrição de *Os Sertões* realizada pelo Teatro Oficina.

Paulo Martins, o poeta-intelectual de *Terra em Transe*, assim delira em sua mórbida decomposição: “Ando nas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do nada que gera o amor; a morte como fé, não como temor”.

Zé Celso e o Oficina, no entanto, são, definitivamente, mais dionisíacos que cristãos. A cada dia que Zé continua vivo, mais indestrutível continuam a ser suas escolhas para uma vida tragicômica de inspiração oswaldiana (e nietzscheana). Estive presente nas exibições das cinco partes de *Os Sertões* nos cinemas, em setembro de 2010. Lembro-me que antes de começar a sessão de *Luta II*, Zé Celso, antes de sentar-se, disse aos poucos presentes: “Hoje é um dia histórico!”.⁴³ Na esteira dos delírios de Richard Wagner, inseri-se *Luta II*. Filme magnífico. Cinema Total. Nele já não há apenas Nietzsche, Artaud, Oswald e Glauber, que dançavam juntos no teatro desenhado por Lina Bardi. Aqui, uma fronteira foi atravessada. Em *Luta II*, o filme, as especificidades do cinema são postas à prova. Em seus procedimentos de filmagem e, notadamente, de montagem, dão o ar da graça inspirações vindas de Eisenstein, Buñel e Kubrick.

Em novembro de 2007, o Teatro Oficina completava um círculo iniciado em 1971, na viagem de “Utopia” pelo Brasil. Se lá o Oficina desejava um filme a partir de *Os Sertões*, aqui, 36 anos depois, *Os Sertões*, (suas cinco partes, que juntas somam mais de 26 horas) era levado à cidade de Canudos, no interior da Bahia. Ava Rocha, filha de Glauber, irmã de Eryk, assistente de direção de *Luta II*, fez dessa

⁴³ Um dos presentes era a crítica de cinema Maria do Rosário Caetano.

empreitada um filme chamado *Ardor Irresistível*, de 50 minutos. Alternando imagens das apresentações com experiências mais sensoriais com os atores do grupo na Caatinga, Ava deixa para o final a imagem síntese deste labirinto: em mística introspecção, sobem Monte Santo, Antônio Zaratustra Conselheiro (Zé Celso), Glauber Rocha (Mariano Mattos) e outros personagens da peça-filme. No cume da montanha sagrada, na última imagem do filme, vê-se, em câmera lenta, na luz estourada do Sertão: Dionísios! (Lucas Weglinsk).

Todo final é um começo. Não é que o barbante não tem fim. Não tem barbante algum. Tradição e Devoração. Purgação. Comunhão. *Integração Cósmica*. “O cinema nos espelha e nos purga”, diz Bruno Dumont⁴⁴. E assim complementar a Glauber Rocha (viva!) de nossa nacionalidade:

*Eu sei fazer grandes filmes em pouco tempo. Agora, eu tenho muita intimidade com a câmera, decupagem. Eu enceno com rapidez a cena. As imagens aparecem como num sonho. Elas pulam na minha frente quando eu estou filmando. Monto de uma forma bem moderna e tal. E eu posso fazer qualquer coisa. Agora, eu me recuso a fazer filme de publicidade porque eu acho que o cinema é uma religião, então e eu não aplico aquilo em outra coisa.*⁴⁵

⁴⁴ O Estado de São Paulo, 1º. de Maio de 2015, in “Dumont e o filme como máquina de lavar”, Luiz Carlos Merten.

⁴⁵ Anabayzs [2007] Joel Pizzini & Paloma Rocha.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo. Cosac Naify, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *Quem é froxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 19, p. 173-188, 1999.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4o. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas / Oswald de Andrade: pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura* – São Paulo. Globo, 1990.

ANTONACCI, Patrícia Dagmar MC Quade. *Os Sertões de Euclides da unha e a Engenharia Espetacular do Teat(r)o Oficina de José Celso Martinez Corrêa*. Dissertação apresentada ao curso Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudo Literários. Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre. UFMG, Belo Horizonte, 2009.

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins, 2000.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BARDI, L.B.; ELITO E. & MARTINEZ CORRÊA, J.C. *Teatro Oficina*. 1980-1984. São Paulo: Instituto Lina Bo, 1999.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNADET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNADET, Jean Claude & José Teixeira COELHO (orgs.). *Terra em Transe, os herdeiros – Espaços e poderes*. São Paulo: ComArte. 1982.

BERNUCCI, Leopoldo M. *A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos, e Epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BUÑEL, Luis. *O Fantasma da liberdade*. Fundação Clóvis Salgado. Minas Gerais,

2012.

BRECHT, B. *Vida de Galileu*. In: Teatro Completo. Vol.6 (tradução de Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematográfico*. Tradução: Evaldo Mocarzel - São Paulo; Iluminuras, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *A jornada do herói: Joseph Campbell vida e obra / organização e apresentação de Phil Cousineau*; São Paulo: Ágora, 2003.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Renato Sztutman. (org.) Rio de Janeiro: Janeiro: Beco de Azougue, 2008.

CIMENT, Michel. *Conversas com Kubrick*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Encontros*. Karina Lopes e Sergio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2008.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Do Pré-tropicalismo aos Sertões - Conversas Com Zé Celso/Miguel de ALMEIDA*. São Paulo: Imprensa Oficial. 2012.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo. Ed. 34,1998.

CORRÊA, José Celso Martinez. NOITON, Álvaro Nascimento. *CINEMAÇÃO. Cine Olho Revista de Cinema. 5o. Tempo*. Te-Ato Oficina. 1980.

COUTINHO, Eduardo. *Eduardo Coutinho*. Milton Ohata (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COSTA, I.C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo. Paz e Terra. 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões, campanha de Canudos*; Edição, prefácio,

cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

DEBORD, GUY. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 1997.

DELEUZE, Gilles. *O Ato da Criação*. Conferência.

DIEGUES, Carlos. *Vida de Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*; apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avellar; trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2002.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água – pensando o cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FARINACCIO, Pascoal. *Oswald Glauber: arte, povo, revolução*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

FAVARETTO, C. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. São Paulo, Globo, 2007.

FREYRE, Gliberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Record, 1989.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro. Imago Editora Ltda. 1974.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Crônica de uma tragédia: autos do processo de Dilermando de Assis, que matou Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora Terceiro Nome; Lóqui Editora: Albatroz Editora, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São

Paulo, Companhia das Letras, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da Hora*. São Paulo. Ática. 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *O Império do Belo Monte. Vida e morte de Canudos*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

GEORG, D. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. São Paulo: Vozes – Secretaria de Cultura de São Paulo, 1982.

GERBER, Raquel. (org.) Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. GOMES, J. Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1953 – 1969*. São Paulo, 2007.

HARTNOLL, Phyllis. *Theatre: a concise history*. London: Thames & Hudson, 1991.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2005.

KOPENAWA, David, ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã*

yanomami. 1º. Ed. São Paulo: Companhia das letras.

LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, R. N. *A devoração de Brecht no Teatro Oficina*. 1988. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

LIMA, R. N. *Teatro Oficina*. 1980. Tese (mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

MARTINS, Mariano Mattos (org.). *OFICINA 50 + Labirinto da Criação*. 1o. ed. São Paulo, 2013.

MEICHES, Mauro. *Uma pulsão espetacular*. São Paulo: Editora Escuta: FAPESP, 1997.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo: Annablume:Fapesp: Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005.

MUNIZ, Edmundo. *A guerra social de Canudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: Onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis, Rio de janeiro, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza.

1o.ed. São Paulo: Companhia das Letras,. 2012 .

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLIVEIRA, Rodrigo de. (org.) *Diário de Sintra. Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Confraria do Vento. Rio de Janeiro, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. A. *Teatro Oficina (1958- 1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a oficina-uzyna de corpos*. Annablume. 2005.

RACÌERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo; editora 34, 2005.

REICH, Wilhelm. *A Função Social do Orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge (orgs). *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações, 2011.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and*

possession. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

SILVA, Isabel Oliveira Pereira da. *Bárbaros Tecnizados; cinema no teatro oficina*. Dissertação de mestrado. PEIXOTO, Fernanda Areas (orientadora). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 2007.

SILVEIRA, Nise da. *Jung - Vida e Obra*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Álvaro Ed. 1975.

STAM, Robert. *Introdução a Teoria Cinematográfica*. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota / O Tio Vânia*. Tradução: Gabor Aranyi. São Paulo. Editora Veredas, 2007

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VENTURA, Roberto. *Euclides da Cunha - Esboço Biográfico Retrato Interrompido da Vida*. Cia. das letras. 2003.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *Encontros*. Adilson Mendes (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

XAVIER, Ismail. *O cinema político de Glauber Rocha, entre o sagrado e o profano*.

Comunicação proferida no III Congresso Internacional de Jornalismo Cultural. São Paulo; Sesc. 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

25 [1977] José Celso Martinez Corrêa & Celso Luccas

As armas e o povo [1975] Glauber Rocha

A greve [1923] Serguei Eisenstein

Anabayzs [2007] Joel Pizzini & Paloma Rocha

A idade da terra [1980] Glauber Rocha

Alexandre Nevsky [1940] Serguei Eisenstein

A linha geral [1929] Serguei Eisenstein

Ardor Irresistível [2011] Ava Rocha

Barravento [1961] Glauber Rocha

Cabeças Cortadas [1970] Glauber Rocha

Câncer [1972] Glauber Rocha

Claro [1975] Glauber Rocha

Deus e o diabo na terra do sol [1964] Glauber Rocha

Di [1977] Glauber Rocha

Diário de Sintra [2007] Paula Gaitán

Evoé, retrato de um atropófago [2011] Tadeu Jungle & Elaine César

Glauber, labirinto do Brasil [2003] Silvio Tandler

Glauber, retrato da terra [2004] Joel Pizzini

História do Brasil [1974] Glauber Rocha & Marcos Medeiros

O dragão da maldade contra o santo guerreiro [1969] Glauber Rocha

O encouraçado Potekim [1925] Serguei Eisenstein

O homem com a câmera [1929] Dziga Vertov

O leão de sete cabeças [1970]

O parto [1975] José Celso Martinez Corrêa & Celso Luccas

O rei da vela [1971-1974-1980-1982] José Celso Martinez Corrêa & Noíton Nunes

Os mestres loucos {Les maître fous} [1955] Jean Rouch

Os Sertões - A Terra [2010] Tommy Pietra

Os Sertões - O Homem I [2010] Fernando Coimbra

Os Sertões - O Homem II [2010] Marcelo Drummond & Gabriel Fernandes

Os Sertões - A Luta I [2010] Elaine César

Os Sertões - A Luta II [2010] Eryk Rocha

Outubro [1928] Serguei Eisenstein

Que Viva México! [1931] Serguei Eisenstein

Rocha que voa [2002] Eryk Rocha

Terra em transe [1967] Glauber Rocha