

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**Glauber Rocha: crueldade e delírio, a terceira margem da película -  
diálogos com Antonin Artaud**

**Linha de Pesquisa**

**Cultura e Saberes em Artes (CSA)**

**Defesa de Doutorado**

**Adeilton Lima da Silva**

**Orientador**

**Gustavo de Castro**

**Brasília – DF**

**2018**

**Adeilton Lima da Silva**

**Glauber Rocha: crueldade e delírio,  
a terceira margem da película –  
diálogos com Antonin Artaud**

**Projeto de Pesquisa apresentado ao Curso  
de Pós-graduação em Artes da UnB para  
obtenção do grau de doutoramento.**

**Brasília - DF**

**2018**

Para Dona Zenaide, sempre! Anjo de luz! Minha eterna gratidão!

Para Antonin Artaud e Glauber Rocha, mestres queridos!

Agradecimentos especiais:

Gustavo de Castro, Marcelo Bereh, Abaetê Queiroz, Igor G. Campos (tradução), Maurício Búrigo (revisão e tradução), Edmir Oliveira, Ivonete Oliveira, Magna Oliveira, Márcio Menezes, Jorge Luiz, Giral e equipe de produção do espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*, Fernando Villar, João Antonio, Lara Arce, Michelle Braga, Thiago Cardoso, Valdemar Santos, Marga Selma e o grupo Corpo Vivo, Dona Lúcia Rocha (*in memoriam*).

**DEFESA DE TESE**

**SILVA, Adailton Lima da. Glauber Rocha: crueldade e delírio, a terceira margem da película - diálogos com Antonin Artaud**

**UnB. Ins, 2018. 181 fls. Digitalizadas. TESE DE DOUTORADO EM ARTES**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Gustavo de Castro

(Presidente – FAC/UnB)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luísa Günther

(Membro – IdA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice Fátima Martins

Faculdade de Artes Visuais – UFG

(Membro - UFG)

Prof. Dr. João Vianney CCavalcanti Nuto

(Membro – TEL/IL/UnB)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dácia Ibiapina

(Suplente – FAC/UnB)

## Resumo

A presente pesquisa de doutorado tem por objetivo ampliar e aprofundar as relações que identificamos entre as propostas estéticas, linguísticas e poéticas do teatrólogo francês Antonin Artaud e a cinematografia do cineasta brasileiro, líder do movimento conhecido como *Cinema Novo*, Glauber Rocha. Nosso interesse, a partir do livro do filósofo francês Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass*, e do conceito de *délire*, no qual um dos objetos de análise refere-se a Artaud, é abordar a obra de ambos os artistas sob novos enfoques tanto no trabalho cênico quanto em seu arcabouço teórico e filmográfico. Essa investigação, inédita, traz novas possibilidades de análises e estudos sobre a obra de Glauber Rocha, identificando-o como um artista filiado à poética da crueldade e do *délire*.

**Palavras-chave:** Artaud, crueldade, Glauber, cinema, *délire*, poesia, teatro.

## Abstract

The present doctorate research aims at extending and deepening the relations which we identify between the aesthetic, linguistic and poetical proposals of French theatrologist Antonin Artaud and the cinematography of Brazilian film maker, leader of the movement known as *Cinema Novo (New Cinema)*, Glauber Rocha. Our interest – from the book by French philosopher Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass*, and the concept of *délire*, within which one of the objects of analysis refers to Artaud – lies in approaching the oeuvre of the two artists with new focuses both on the scenic work and their theoretical and filmic skeleton. This unprecedented investigation brings new possibilities of analyses and studies on the oeuvre of Glauber Rocha, identifying him as an artist affiliated with the poetics of cruelty and *délire*.

**Keywords:** Artaud, cruelty, Glauber, cinema, *délire*, poetry, theater

## FIGURAS

Figura 1 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Ensaio Foto: Débora Amorim .....	22
Figura 2 Antonin Artaud / Figura 3 Glauber Rocha.....	23
Figura 4 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim.....	54
Figura 5 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim.....	81
Figura 6 Para Acabar com o Julgamento de Deus (1992 – 2018).....	83
Figura 7 A Conferência - 2010.....	87
Figura 8 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio - 2016 - Cena – Sebastião Foto: Débora Amorim.....	103
Figura 9 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio - Cena - Corisco e Lampião Foto: Débora Amorim.....	105
Figura 10 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio - Cena - Corisco e Lampião Foto: Débora Amorim.....	115
Figura 11 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim.....	119
Figura 12 Vento do Leste – 1970 .....	131
Figura 13 Deus e o Diabo na Terra do Sol – 1963.....	132
Figura 14 Corisco e Glauber .....	134
Figura 15 Dom Quixote - de Orson Welles (1955) .....	149
Figura 16 Di Cavalcanti .....	150
Figura 17 Di-Glauber Figura 18 Glauber – Di (Fotograma retirado de Glauber, Labirinto... (Silvio Tendler) .....	159
Figura 19 Artaud desenho - Autorretrato .....	159
Figura 20 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim.....	167
Figura 21 Barra Vento (1961) / Figura 22 Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963).....	173
Figura 23 Terra em Transe .....	173
Figura 24 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) .....	180

## SUMÁRIO

FIGURAS.....	12
SUMÁRIO.....	13
INTRODUÇÃO .....	7
1. CAPÍTULO - DIANTE DO ESPELHO - DELÍRIO/DÈLIRE – O ROSTO DE TRÊS FACES .....	24
2. CAPÍTULO – ESPELHOS E REFLEXOS DA CRUELDADE: ARTAUD, DERRIDA, DELEUZE E SONTAG .....	55
3. CAPÍTULO - COMPOSIÇÃO PARA A CENA EM DOIS MOVIMENTOS: .....	82
3.1. AS MÃOS DE AQUILES - HOMERO, GLAUBER ROCHA E A COMICIDADE ÉPICA – A MORTE DE HEITOR - EXERCÍCIO CÊNICO (ESPELHO CÔNCAVO) .....	96
3.2. O ESPETÁCULO – GLAUBER ROCHA, O PROFETA DO DELÍRIO ESPELHO (ESPELHO CONVEXO).....	101
3.3. <i>DÈLIRE</i> , CRUELDADE, INCORPORAÇÃO E LINGUAGEM.....	106
4. CAPÍTULO – ANÁLISES FÍLMICAS – OS ESPELHOS CINEMATOGRÁFICOS .....	120
4.1. O DELÍRIO E A CRUELDADE NA TELA GLAUBERIANA - OS CAMINHOS DO GROTESCO, O ESPELHO DO BARROCO E AS MÁSCARAS DO EXPRESSIONISMO - ESTÉTICAS SINESTÉSICAS NA TELA.....	120
4.2. DI GLAUBER – A ESPETACULARIZAÇÃO DO GROTESCO OU O GROTESCO PERFORMÁTICO .....	131
CONCLUSÃO - ESTILHAÇOS .....	168
BIBLIOGRAFIA .....	174
<u>OBRAS EM PDF / INTERNET /ARTIGOS / ENSAIOS</u> .....	176
TESES E DISSERTAÇÕES .....	177
FILMES / VÍDEOS .....	177
OBRAS DE REFERÊNCIA .....	178

## INTRODUÇÃO

A presente tese de doutoramento, *Glauber Rocha: crueldade e delírio, a terceira margem da película - diálogos com Antonin Artaud*, representa o fechamento de um longo ciclo iniciado nos idos de 1992 quando começamos nossos estudos sobre a obra do teatrólogo francês Antonin Artaud. Fechamento, no entanto, que implica na abertura de novos ciclos entre a coxia e o palco, entre o ator e a plateia, entre a teoria e a prática.

Inicialmente, nossas pesquisas se voltaram para uma tentativa de compreensão do complexo universo linguístico e estético do teórico francês, principalmente no que correspondia às suas propostas de um teatro físico, orgânico e ritual. Assim, nasceu a montagem do texto *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, de 1948, originalmente programado para ser uma transmissão radiofônica na França, mas que foi censurada na véspera de sua execução, dada a contundência das críticas de Artaud à sociedade ocidental belicista, materialista e exterminadora de povos e culturas. Os primeiros estudos foram coordenados pelo diretor Heron Santiago.

Muitos anos depois, em 2005, nossa pesquisa ampliou-se migrando para o espaço acadêmico, o que resultou na dissertação de mestrado *A Estética Teatral no Cinema de Glauber Rocha: Antonin Artaud e Bertolt Brecht*<sup>1</sup>. Naquela investigação, procuramos identificar os elementos teatrais na linguagem cinematográfica de Glauber Rocha, em específico, as ideias de Artaud sobre o teatro da crueldade e as de Bertolt Brecht e seu teatro dialético. Buscávamos também as referências, influências e diálogos de Glauber Rocha com a sua época, assim também, evidentemente, como suas heranças. No percurso, a proposta foi a de identificar os pontos de contato entre as referidas estéticas através do conceito de antropofagia, proposto por Oswald de Andrade e a geração da Semana de Arte Moderna de 1922 e suas projeções tanto no *Cinema Novo* quanto no *Tropicalismo*.

Consideramos como início de uma revolução cultural no Brasil o 1922. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia de haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. Morreu com pouquíssimos textos publicados. José Celso Martinez, que dirige o grupo Teatro Oficina, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu o texto do Rei da

---

<sup>1</sup> Dissertação de Mestrado: *A Estética Teatral no Cinema de Glauber Rocha*. LIMA, Adeilton.  
<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3181> - Acesso: 13/02/2016

Vela, e montou o espetáculo. Foi uma verdadeira revolução: a antropofagia (ou o Tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos os setores. O Tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira. (...) O Tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia): aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os *nostri succhi* e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente. (ROCHA, 2004, p.150, 151)

O importante ali, na origem de nossas pesquisas, era perceber como essas novas estéticas foram recebidas em nosso contexto histórico, social e cultural no final dos anos 50 e início da década de 60 e o quanto foram decisivas para a elaboração da linguagem cinematográfica glauberiana e cinemanovista. Em seguida, pudemos também observar as influências do *Cinema Novo* no surgimento de outros movimentos artísticos relevantes, como o *Tropicalismo*. Se por um lado, nossos estudos se detiveram no percurso de elaboração da estética glauberiana e no seu diálogo com o teatro, por outro, tal diálogo se deu nos campos da transdisciplinaridade e da intermedialidade, ou seja, as relações estruturais e estéticas entre literatura, teatro e cinema (tocaremos neste ponto mais adiante).

E o que pretendemos agora? Quais os próximos passos? Já foi tudo esgotado neste terreno? Dando continuidade à pesquisa sobre as aproximações estéticas entre as propostas teatrais de Artaud e o cinema de Glauber Rocha, entendemos como fundamental aprofundar o diálogo de Glauber com Artaud intermediado pelo conceito de delírio ou *délire*, a partir da obra do literato e filósofo francês Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking Glass*, ainda sem tradução para o português. Esta obra é central e basilar neste trabalho. Assim, dois caminhos se abrem à nossa frente, a depuração da poética de Glauber Rocha em sua estreita relação estética com Artaud e a compreensão teórica e prática do nosso próprio trabalho cênico, de direção e interpretação, no aspecto de uma filiação artística, filosófica, espiritual e intelectual, desde a montagem de *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1992), de Artaud, até a experiência de levar à cena os textos e poemas do diretor baiano em *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* (2016), com a direção de Abaeté Queiroz. Este último espetáculo nasceu no contexto desta pesquisa, iniciada em 2014, sendo, portanto, também, material de experimentação e análise, no terceiro capítulo. Nossa metodologia compreende tanto a reflexão teórica quanto a aplicação prática, a articulação com outros autores, a exemplo de Jacques Lacan, Jacques Derrida, Susan Sontag, Gilles Deleuze, Jean-Michel Rey e Mikail Bakhtin, Pier Paolo Pasolini, entre outros, e os nossos próprios processos de investigação.

A proposta é entendermos o *délire* como um conceito que migra da psiquiatria para a estética e para a poética, uma tensão, uma força, uma pulsão, uma energia que permeia e estrutura a criação artística. O *délire*, diferentemente do delírio e do delirium, como veremos, seria um dos suportes da estética da crueldade, sua linguagem, em nossa compreensão, e aplicável à obra de Glauber Rocha, tanto pelo diálogo com Artaud quanto pelas particularidades de sua escrita cinematográfica. Este, portanto, é o ponto central de nossa tese, assim como acreditamos, inovador. Portanto, após uma investigação em Artaud de tal conceito, subsidiados por Lecercle, nos debruçaremos sobre a obra de Glauber Rocha para a verificação no palco e na tela do referido diálogo. A obra fílmica escolhida como recorte para a aplicação de nossas análises é o documentário em curta-metragem *Di-Glauber ou Ninguém Assistirá ao Formidável Enterro de Tua Última Quimera, Somente a Ingratidão, esta Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável! Di Cavalcanti di Glauber* (1977), mas sem perdermos de vista aspectos referenciais e dialógicos com outras de suas obras como *Barravento* (1961) *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) ou mesmo trabalhos do qual participou, como *Vento do Leste* (1970), de Jean-Luc Godard e a sua fase final na TV Tupi com o programa *Abertura* (1979), considerando, também, as fronteiras entre homem e obra, vida e arte, tal qual Artaud.

De 1979 a 1981, Glauber apresentou na TV Tupi um quadro dentro de um importante programa chamado *Abertura*. Aqui o performer, crítico, poeta, literato e até o “artista louco” se sobressaem. Analisaremos, portanto, num dos tópicos deste trabalho, um trecho de um desses programas, assim como as outras obras já mencionadas, sob o enfoque da crueldade e do *délire*, considerando o diálogo de Glauber com a obra artaudiana. Com um livro na mão, cuja capa indica tratar-se de ensaios de estudiosos sobre sua obra, Glauber vocifera, dribla a câmera, faz zigue-zagues com as mãos, enquanto analisa com profundidade o contexto político e cultural daquele período, envolvendo questões diretamente relacionadas ao cinema. Lembrando Corisco a enfrentar Antonio das Mortes, de *Deus e o Diabo*, ou mesmo as reflexões existenciais do poeta Paulo Martins, de *Terra em Transe*, Glauber tem total consciência de seu papel e de sua missão no meio cultural, porém optando por caminhar na corda bamba da poesia. Ademais, ele não faz um discurso panfletário parado diante de uma câmera, Glauber vira personagem de si mesmo, tudo enlaça uma representação às avessas. Sua performatividade na TV não é em nada diferente de sua postura diante do caixão de Di Cavalcanti, por exemplo, como veremos mais à frente na análise desse polêmico filme de 1977. Glauber, no cinema ou na TV, de forma múltipla, está o tempo todo preocupado em

transcender a morte, a morte de nossa cultura, de nossos valores políticos e sociais. Fala de alienação, de psicanálise, entrevista políticos, enfim, cria um caldeirão de inquietações e inova a linguagem televisiva para a qual leva elementos técnicos já trabalhados no *Cinema Novo* como a câmera na mão, profundidade de campo, alternando longas sequências e poucos cortes, assim como a teatralização (LIMA, op.cit, 2007).

Alguns desses elementos, levamos à cena no espetáculo teatral *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*, em 2016, cujo processo será registrado no terceiro capítulo desta tese. Vemos, portanto, um artista em plena forma, usando e abusando dos recursos daquela linguagem/mídia para traçar sua visão de Brasil e de arte cinematográfica. Como Artaud, Glauber faz do seu corpo e da sua vida, sua própria experiência estética (*délire*).

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte: *A live art*. *A live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (COHEN, 2004, p.38)

Em relação a Antonin Artaud, a proposta, como já referido, é aprofundarmos mais ainda o sentido ou os aspectos da crueldade na elaboração da obra de arte (*délire*), e como os dispositivos advindos de sua aplicação no teatro atuam como estruturação discursiva e estética no cinema, em específico, na obra de Glauber Rocha. Ou seja, o que pretendemos a partir da discussão de conceitos inerentes a tais estéticas e da análise das obras indicadas é demonstrar que Glauber Rocha desenvolveu no cinema os pressupostos que Artaud elaborou para o teatro, num diálogo visceral e profundo, intermediado por um inquieto espírito de época e pela explosão de movimentos políticos e estéticos importantes para o mundo atual ocorridos nas décadas de sessenta e setenta, principalmente. A base, o foco, está na análise do conceito de *délire*, como um dos sustentáculos para a conceituação de crueldade, em Artaud.

O conceito de crueldade é denso, amplo e complexo, grandes estudiosos já se debruçaram sobre ele, mas ousamos investigá-lo um pouco mais; o que propomos aqui é uma pequena contribuição como quem procura lançar luzes sobre o lado escuro da lua e possibilidades de novas regiões para o pouso, quiçá ao modo lúdico de Georges Méliès. Eis, portanto, o ponto referencial de nossa argumentação ao longo deste trabalho, ou seja, a crueldade à qual fazemos referência tem por base e características o delírio (*délire*), sob o enfoque dado pelo fundamental estudo de Jean-Jaques Lecercle, cuja análise se debruça, entre outros autores, sobre a obra artaudiana (Lecercle analisa as obras de outros autores esquizofrênicos, além de Artaud, Raymond Roussel, Jean Pierre Brisset e Louis Wolfson).

Cabe notar que a estética do grotesco, assim como o barroco, o expressionismo e a comicidade, que também abordaremos, representam outros elos na relação entre esses universos artísticos e estéticos ao passo que com os mesmos também dialogam. Portanto, teremos as bases conceituais de *délire* em Artaud, via Lecercle, e o foco analítico, assim como sua aplicação, em recortes da obra glauberiana e em nosso próprio trabalho a partir da obra de Glauber Rocha, como já mencionamos.

No prefácio ao *Teatro e seu Duplo*, livro que reúne os principais textos de fundamentação de suas ideias sobre o teatro da crueldade, quando fala do Teatro e A Cultura, Artaud traz à reflexão os conceitos, para ele, de arte e de cultura no mundo ocidental. E aponta como um dos principais problemas da sociedade moderna a separação entre esses valores, o que acabou por gerar colonizadores e colonizados, tanto no plano político quanto estético. Defende o argumento de que arte e cultura são inseparáveis, inerentes às nossas necessidades diárias, como saciar a fome. E é exatamente discutindo a fome, num sentido extremo, enfocando os problemas latino-americanos, que Glauber defende a importância do *Cinema Novo* e de uma estética própria, não colonizada, como pressuposto revolucionário. No manifesto *A Estética da Fome*, ele anuncia:

Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado. Somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (ROCHA, 1965, p.66)

E violência, aqui, não se reduz a derramamento de sangue, e sim à necessidade orgânica, política e estética de lutar pela liberdade, ou seja, a fome e a crueldade transformadas em material artístico, com uma estética própria, como armas para enfrentar bem mais que moinhos de vento é o que nos interessa. Uma estética do delírio, portanto, da crueldade. A crueldade que liberta sem concessões. Liberta do cinema e/ou da arte comercial e das imposições estéticas do capitalismo.

Sobre Bertolt Brecht entendemos que a fortuna crítica existente já é bastante ampla, principalmente os estudos de Ismail Xavier, Fernando Peixoto e Gerd Bornheim, entre outros importantes autores, porém, quando se fizer necessário, recorreremos a uma ou outra dessas referências sempre importantes como apoio e direcionamento nas articulações conceituais. Em capítulo específico deste estudo, descreveremos, como já anunciado, o processo de composição da peça *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*, onde voltamos, agora no teatro, a *Deus e o Diabo* e à sua narrativa épica, filme referencial da primeira fase glauberiana, e

também a *Terra em Transe*. Brecht será sempre importante referência até porque à sua maneira, reforça o sentido de crueldade que pretendemos aqui discutir, pensando-se no aspecto de desconstrução das estruturas e estéticas clássicas com um olhar sobre aspectos políticos e sociais profundamente crítico.

Por que o subtítulo *A Terceira Margem da Película*? Apesar da referência direta e óbvia à obra de Guimarães Rosa, águas heraclitianas que batizaram o referencial intelectual e literário de Glauber e seu cinema/sertão/mar, ao mesmo tempo místico e político, é também uma alusão à imagética de um universo perene de riquezas ainda a explorar, assim como uma remissão à condição marginal e à marginalização cultural da obra de Glauber, além de estabelecer as relações entre cinema novo e cinema marginal, movimentos siameses, cuja separação é como o das águas de um rio que alimenta seus afluentes e por eles são alimentadas na confluência líquida dos caminhos sob a luz da aurora, uma metáfora que se abre em afluentes imagéticos. Somando-se ainda como forma de pensarmos a investigação do próprio dispositivo cinematográfico, linguagem, estrutura, técnica, como “outras margens”. Elementos que articulam a narrativa com um olhar que ‘decupa’ e desvenda a crueldade e o delírio sobre e sob o mundo, aqui no contexto proposto, aquela a que também podemos chamar de estética da violência ou da crueldade no contato entre dispositivo e conteúdo e, principalmente, a forma de narrar ou da estruturação dessa narrativa.

No percurso agora proposto consideramos importante também tecermos contato, referência valorosa, com os estudos atuais relacionados à pós-dramaticidade elaborados por Hans-Thies Lehmann, procurando mostrar aspectos da obra glauberiana que já antecipavam ou que correspondem a esse conceito hoje tão em moda. Acreditamos que essa interlocução possa ser interessante e enriquecer nossas reflexões. Tal abordagem será feita em alguns pontos que se seguem nesta pesquisa e também no cap. 2 em diálogos referenciais. Vejamos.

O pesquisador alemão propõe uma abordagem de análise do fenômeno teatral a partir de algumas experiências “pós-sessenta”, não exatamente defendendo uma oposição ou mesmo negando o modelo dramático aristotélico, mas direcionando o olhar para outros processos narrativos que ‘surgiram’ na década de setenta, evidenciando diálogos interdisciplinares,

transdisciplinares<sup>2</sup> e intermediáticos em sintonia com o avanço tecnológico e as experimentações estéticas nos vários segmentos artísticos.

Por exemplo, a fragmentação da narrativa, a heterogeneidade de estilo e os elementos hipernaturalistas, grotescos e neoexpressionistas, que são típicos do teatro pós-dramático, encontram-se também em montagens que não obstante pertencem ao modelo do teatro dramático. No fim das contas, é a constelação dos elementos que decide se um fator estilístico deve ser lido no contexto de uma estética dramática ou pós-dramática. (...) Para o teatro do período que interessa aqui – grosso modo, dos anos 1970 aos anos 1990 – foi amplamente utilizada a denominação teatro pós-moderno. Isso se desdobra em diversas “classificações”, tais como teatro da desconstrução, teatro plurimidiático, teatro restaurador tradicional/convencional, teatro dos gestos e movimentos. A dificuldade de apreender um campo tão vasto de modo “epocal” é comprovada por numerosas investigações que procuraram caracterizar o “teatro moderno”, desde 1970, mediante uma longa e impressionante lista de traços marcantes: ambigüidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação. O teatro pós-moderno seria um teatro sem discurso, em que predominariam a meditação, a gestualidade, o ritmo, o tom. (LEHMANN, 2007, p. 30, 31)

Seria possível relacionarmos o cinema de Glauber Rocha aos elementos estéticos listados acima? Acreditamos que sim, porém, tudo em função da construção de um discurso contundente num aparente antidiscurso, descontínuo e visceral. Já nas primeiras experiências, identificamos uma espécie de tensão narrativa na linguagem glauberiana, numa forma de alternância entre a narrativa clássica, como *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), e o extremo experimentalismo, desde o *Pátio* (1959), *Terra em Transe* (1967) até *Idade da Terra* (1980). Nada se nega, ou nada é negado, tudo se reformula.

No entanto, o próprio Lehmann também nos alerta, antes, através de uma orientação muito cuidadosa que as rupturas “impostas” pelos movimentos de vanguarda na virada do Séc. XX, às quais se filiam as ditas revolucionárias vanguardas dos anos sessenta, e onde encontramos o surgimento da obra glauberiana, não de todo eliminaram o teatro dramático mesmo considerando as inovações revolucionárias:

“As novas formas teatrais surgidas serviam à representação, agora modernizada, de universos textuais, procurando justamente salvar o texto e sua verdade da desfiguração gerada por práticas teatrais que haviam se tornado convencionais”. (LEHMANN, op.cit, p. 26, 27).

---

2 Categorias textuais, conforme Gerard Genette, in Palimpsestos. (Acesso: 12/04/2015) (<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestos.pdf>)

Poderíamos fazer valer esse mesmo argumento para a cinematografia de Glauber Rocha? Certo é que, como já exposto, ele dialoga com os principais movimentos e diretores de sua época, para além das já conhecidas referências, de Antonioni e Godard a Orson Welles ou Fellini, porém sem perder os contatos pretéritos do primeiro cinema e das revoluções do início do Séc. XX, passando por Eisenstein, Griffith, John Ford e John Huston e as clássicas produções hollywoodianas, e também as matrizes internas como Mario Peixoto, Humberto Mauro e Rogério Sganzerla.

Mas de que forma podemos identificar em sua obra as relações às quais nos referimos antes entre conceitos tão recentes como a intermedialidade e o teatro pós-dramático numa cinematografia que praticamente se desenvolveu em paralelo aos mesmos? Talvez pudéssemos recorrer ao clássico espírito de época, mas faz-se necessário que detalhemos aqui as fronteiras e cruzamentos desse diálogo de forma a sedimentar nossas observações acerca da obra de Glauber Rocha.

Os estudos sobre intermedialidade cada vez mais se ampliam em nossos dias, passando esta disciplina a figurar como referência na comunicação entre linguagens (intertextos), e para além disso, entre mídias (intermídias), pensando-se em suporte, estrutura e linguagem (teatro, literatura, cinema, TV etc).

Assim como a teoria da mídia, os estudos de intermedialidade se abrem para o amplo espectro das questões que envolvem mídia e realidade, mídia e História, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo. Dentro delas, a literatura e o cinema interessam como mídias que ocuparam um lugar de dominância na sociedade (tal como ocorre hoje com as mídias digitais). Tanto para os estudos de literatura quanto para os de cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de intermedialidade. (MÜLLER, 2012, p.171)

A narrativa glauberiana não só estava anos-luz à frente de sua época, como antecipa e muito, ao passo que dialoga, o contato do cinema com a performance, o happening, o *video clip*, o teatro e a literatura etc. A câmera na mão vai muito além de uma simples experimentação, é contato com toda uma tradição, mas também um olho-câmera<sup>3</sup> à frente dela que narra de forma visceral o seu tempo no aqui e no agora (*délire*).

---

3 Referência ao conceito de cine-olho ou cine-verdade apresentado pelo cineasta russo Dziga Vertov (1896) cuja proposta era registrar as pessoas em situações de não-representação. Tal conceito foi aplicado no filme *Um Homem com uma Câmera*, de 1929.

Glauber está no olho desse furacão dos anos sessenta e setenta. Do happening à performance, do expressionismo e surrealismo das vanguardas no início do século mas sem negar o cinema clássico (vide os textos e o percurso cinematográfico ao qual se refere em *O Século do Cinema*<sup>4</sup>). No contato com as ideias de Brecht e Artaud, e também com o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa, e o diálogo com as principais escolas cinematográficas daquele período, como o *Neorealismo* (Itália) e a *Nouvelle Vague* (França), tudo é regurgitado antropofagicamente em seu cinema. Sob esse aspecto, podemos pontuar a influência dialógica que Brecht, por exemplo, exerce sobre Glauber. Vejamos aqui um apanhado do período, em síntese, feito pelo próprio Glauber.

*Ganga Zumba, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Vidas Secas, Os Fuzis*, descabaram as telas com negros e camponeses libertados da tempestade janguista. Varremos a máscara colonial de Roliude da nouvelle vague. Com lições de *Limite*, que não tínhamos visto, mas tínhamos “recebido”, com as lições do cinema soviético anos 20 e do primo neo/realismo, com a montagem épica de Bertolt Brecht, com o modernismo de 22 e com o Trintismo, sem quarentacintismo, com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o SDJB, Última Hora, Editora Civilização Brasyleyra, Universidade da Bahia e de Brazyl, Movimento de Cultura Popular de Pernambuco e o Brazil janguista cuja memória guardou o Cinema Novo pra ver/ouvir que não éramos os filhos doces do colonialismo, que nossa estética da fome era mais violenta que a pobreza tecnológica dos impérios mitificantes. (ROCHA, op. Cit, p. 457)

Se Brecht redireciona o olhar sobre o dispositivo fotográfico às avessas e extrai as contradições e os conflitos políticos e sociais do mundo, Glauber alcança inclusive as camadas existenciais mais profundas. Seu cinema se desnuda no jogo dialético entre arte e vida, política e realidade. A tela glauberiana é o avesso de um mundo absurdo e incompreensível, porém, um monstro a ser enfrentado. O personagem Dom Quixote, da adaptação para o cinema do clássico de Cervantes, de Orson Welles<sup>5</sup>, transposto para o mundo moderno, ao adentrar um cinema, vê-se paradoxalmente diante de algo mágico, assustador e poderoso, a tela de cinema e as imagens nela projetadas, passando a duelar com as imagens, acabando por destruir a tela tanto na condição de vencedor quanto de vencido sem compreender o espanto e desespero das pessoas a fugir do cinema... Na dialética do *Cinema Novo*, no entanto, o distanciamento que a conscientização da realidade nos impõe, por outro lado, nos leva a experiências também arrebatadoras. Quando abandonamos a catarse ilusionista acordamos o olhar crítico e enxergamos muito à frente para além das engrenagens

---

4 O século do cinema. ROCHA, Glauber. CosacNaify, São Paulo, 2006. Itinerário filmográfico de Glauber Rocha.

5 Dom Quixote, de Orson Welles : <https://www.youtube.com/watch?v=ixfgqxijjC4> – (Acesso: 04/05/2016)  
Abordaremos um pouco mais no cap. 4.

dos moinhos e rodopiamos tal qual Carlitos diante da esmagadora máquina do mundo... Aquela mesma aludida também por Drummond.

Já em Artaud, a desconstrução da estética clássica e da mimese redefine o espaço e privilegia o corpo; ao invés da catarse, o transe, ao invés do ilusionismo, o ritual, a magia e a metafísica. Outros avessos que se somam à autópsia que se faz da sociedade bélica do Séc. XX num corpo sem órgãos suturado por um Frankenstein. Na ponte feita pelo Teatro Oficina e o caldeirão cultural dos anos sessenta no Brasil, Glauber Rocha incorpora o xamã artaudiano a conduzir o rito antropofágico na devoração da vida projetada no palco ou na tela.

Mas como se dão as relações estéticas entre Artaud e Brecht e consequentemente identificáveis em Glauber Rocha? Excludentes, concorrentes, opostas ou convergentes?

Cada estética, ainda que coetâneas, tem seu tempo e espaço, princípios e/ou ideologias, mesmo quando negados, que as identificam e estruturam, cabendo à análise crítica reconhecer os contextos e estabelecer os limites de contato ou de separação entre as mesmas. E também entender o alcance e as possíveis influências causadas sobre outros movimentos e artistas de períodos posteriores conservando como que numa espécie de magma toda a energia essencial e originária de sua criação. Naquele contexto dos anos sessenta, de ebulição cultural e política, maio de 68, na França, contracultura nos Estados Unidos, *Cinema Novo* e *Tropicalismo* no Brasil, ambas as estéticas são cruciais para o surgimento de movimentos artísticos cuja força e personalidade enfrentaram a alienação do pensamento e a opressão política, contribuindo em muito para o nosso amadurecimento cultural.

Que respostas daria a obra de Brecht às correntes que hoje, olham de viés, evocando o nome de Antonin Artaud? Tais tendências são atraídas pela magia encantatória do teatro artaudiano, que abole a demasiada importância que o teatro ocidental dá ao texto e faz desaparecer a concepção de uma “mensagem” a transmitir; aí a palavra deixa de se pensar como origem para se inscrever como elemento de um jogo que a ultrapassa e a transforma, e onde deve ser considerada na sua materialidade e na sua atividade, estreitamente ligada ao corpo que a produz, e contra qualquer supremacia de “sentido”, conforme observa Guy Scarpetta. Tais tendências, muitas vezes se deixam levar pela ideia que o teatro de Artaud é uma festa anárquica e psicológica, quando, pelo contrário, exige rigor, desintegração organizada da ordem “cultural” existente. Brecht ainda mantém a forma organizada de uma fábula para mostrar as determinantes sociais das relações inter-humanas, pois para ele o homem concreto só pode ser compreendido à base dos processos dentro e através dos quais ele existe. Artaud, mais radical, rompe violentamente com toda a ideologia da representação ou expressão. (GOMES, 1986, p. 53).<sup>6</sup>

---

6 GOMES, Renato Cordeiro. A vivência de Brecht: O Prazer de Pensar. In: [http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga02\\_03/matraga2e3a08.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga02_03/matraga2e3a08.pdf) (Acesso: 20/07/2016)

Passados trinta anos de sua publicação, o trecho do artigo de Renato Cordeiro Gomes/UERJ/PUC/Letras, acima, chama-nos a atenção para a atualidade de uma visão da crítica ou de certas “tendências” que ainda dimensionam tensões imaginárias às vezes aplicadas de forma gratuita sobre a obra de grandes autores. A leitura superficial que as coloca em posições antagônicas sem uma análise mais cuidadosa torna árduo o entendimento da recepção das mesmas na atualidade e suas influências na produção contemporânea. Tal observação a partir da citação acima visa apenas a nos situar com propriedade diante da identificação de grande parte da obra de Glauber Rocha com essas férteis influências.

Ampliando o olhar, todavia, com significativa ressalva, mas com agudeza em sua argumentação, a pesquisadora portuguesa Maria Helena Gonçalves traça até com um certo radicalismo em seu discurso uma visão divergente sobre as recepções às obras de Artaud e Brecht, pensemos da mesma maneira sobre a recepção da obra de Glauber Rocha, para além do comodismo que se sujeita meramente a seguir o fluxo das águas, como os padrões citados antes por Renato Gomes. Em sua análise comparativa entre Artaud e Brecht, Maria Helena ressalta:

Ambos partilham do mesmo conflito teórico, mas num caso, o de Artaud, o conflito polariza-se em torno da libertação das pulsões irracionais, e no outro, o de Brecht, em torno da defesa da razão crítica. Postas as coisas nestes termos, afigura-se-nos possível sustentar que Artaud e Brecht são também os rostos das duas principais formas do utopismo da participação, o primeiro, o de uma participação rebelde e delirante na defesa dos instintos vitais (exemplo de um teatro atravessado pela explosão da libido, um teatro feito de corpo, paixão e desejo de presente absoluto), o outro, o de uma participação moderada pela razão política na defesa da crítica da sociedade e da problemática condição humana (um teatro virado para o intelecto, a ética, o sentido e a racionalidade como praxis libertadora). Mas, por causa disto, tanto um como o outro paladinos de uma arte ainda anterior à arte de proposta, expressão de Romero Brest aplicada às artes visuais, ao *hic et nunc* (aqui e agora) dos “happenings”, “performances” e “body art”, e que Merquior comenta em “Estética intransitiva”. E, acrescentaríamos ainda, paladinos de uma arte muito anterior à idade dos media e dos múltiplos códigos constitutivos de certas formas de teatro contemporâneas que trabalham com a realidade virtual e todo o aparato eletrónico e dispositivos interativos disponíveis. Comparado o seu teatro com as práticas de cena atuais, é forçoso reconhecer que Artaud e Brecht ainda estão presos ao produto artístico, limitados à arte de “obra e imagem”. (GONÇALVES, 2012, p. 13)<sup>7</sup>

Cabe registrar essa retração receptiva acerca da obra dos teatrólogos aqui mencionados como marcas que nos servirão na construção de nosso próprio caminho considerando o que profundamente nos interessa desses processos em relação ao objeto e ao objetivo da presente

---

7 GONÇALVES, Maria Madalena. ARTAUD E BRECHT: A ATRAÇÃO DOS OPOSTOS <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf> (04/05/2016)

tese, em sua influência e aplicação na obra de Glauber Rocha. É natural que o pesquisador envolva-se tanto com a aura, princípios e conceitos de seu próprio material de trabalho que acabe se expondo ao risco apenas da adoração de seu próprio objeto, ao passo que os olhares divergentes também podem ser bem-vindos diante das, às vezes, questionáveis e desnecessárias posições conciliatórias. O debate se enriquece e o próprio *corpus* se fortalece, por mais, obviamente, que nem sempre se possa concordar com determinadas opiniões. Mas vale o desafio e a ampliação do debate. Estaríamos, pois, diante da obra de Glauber Rocha a praticar e a ressuscitar esse ‘utopismo’ por simples nostalgia ou essas estéticas ainda podem nos interessar e comunicar da mesma forma que o carbono pode determinar a idade de um fóssil como chave e respostas para a vida e arte contemporâneas? Teria havido o desenvolvimento das estéticas que a pesquisadora cita, não fossem as bases elaboradas por seus antecessores? E quanto a Glauber Rocha como receptor e experimentador das mesmas?

Da tela para a realidade, da arte para a vida: Glauber Rocha. Visão aguda sobre o Brasil e uma abertura ao experimentalismo possibilitado também por outras mídias, como a TV. *Glauber Rocha: Crueldade e Delírio* (...) caracteriza-se, portanto, por essa abordagem da obra cinematográfica de Glauber, ainda buscando as evidências e sintonias de diálogo com Antonin Artaud, aqui particularmente em *Di-Glauber* (1977), pelo espetáculo teatral *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* (2016) e também a fase televisiva no Programa *Abertura*, TV TUPI (1979). Porém, enfocando a análise nas camadas ‘palimpsésticas’ perenes em sua obra. O cinema da crueldade na arte do *délire*.

Para Dumoulié (1996)<sup>8</sup>, a crueldade artaudiana é equivalente à “vontade de poder” em Nietzsche, os dois termos expressando uma lógica da vida. Segundo o autor, a crueldade como metáfora da vida representa a impossibilidade constante para homem de estar de acordo consigo mesmo e com mundo, e essa impossibilidade de acordo revelar-se-ia pelo excesso. A angústia do ser lançado ao mundo, seu desamparo estrutural, esconderiam, na verdade, um —excesso cruel como dimensão constitutiva do homem, mesmo quando opera no registro de um nada de vontade. Tal condição seria responsável por manter uma abertura para um mais além, o qual seria alcançado por meio de uma ascese (rigor) e uma ética da crueldade que animariam nossa vontade de acesso ao real. (TORRES, 2016, p. 31)<sup>9</sup>

A performance glauberiana coloca Glauber Rocha como protagonista na fronteira entre vida e obra, arte e realidade, tal qual Antonin Artaud e o teatro. Entendemos que conceitos como Transe, Ritual e Duplo no universo artaudiano são a base para um cinema da

---

8 DUMOULIÉ, Camille. APUD TORRES. Antonin artaud, Editions du Seuil, 1996.

9 TORRES, Fagner França. Para um cinema da crueldade em antonin artaud. Tese de doutorado, UFRN, 2016. Acesso: 12/04/2018

crueldade e do delírio (*délire*) em Glauber Rocha. Agora, como mencionado antes, analisaremos também o *délire* sob os estudos propostos por Lecercle, assim como o grotesco, o barroco, o expressionismo e a comicidade como elementos de diálogo e estruturação dessa mesma estética. Metodologicamente continuaremos neste percurso a trabalhar com o mesmo modelo de análise fílmico-narrativa já proposta na dissertação de mestrado *A Estética Teatral no Cinema de Glauber Rocha*, UnB, 2007, cuja referência principal é a de Ismail Xavier, em *Sertão Mar*, buscando sempre uma relação entre o dispositivo cinematográfico, a estruturação narrativa e seu conteúdo, valendo esse mesmo modelo também para a análise da peça teatral.<sup>10</sup>

Por fim, um “novo” conceito se apresenta no nosso percurso acenando com possibilidades de grande aprofundamento no diálogo entre Artaud e Glauber e o sentido da estética da violência ou mais especificamente da crueldade. O filósofo e literato francês, Jean-Jaques Lecercle, elabora uma ampla reflexão no livro *Philosophy Through the Looking-Glass*, ainda sem tradução para o português, sobre o conceito do que ele chama de *délire*, que não se traduz simplesmente por um distúrbio patológico psiquiátrico, ou um delirium, cuja imagem mais próxima seria o delírio ao qual talvez estejamos mais familiarizados social e culturalmente, mas por um fenômeno ou uma experiência possível também no campo da arte e oriundo da mesma forma de uma concepção filosófica, talvez uma ponte entre o distúrbio mental e a poesia, a construção estética.

*Délire* que não é apenas delírio: tanto um conceito, amplamente utilizado na filosofia francesa contemporânea (temos de nos perguntar como um termo psiquiátrico pode tornar-se um conceito filosófico), como uma tradição, um corpus de textos delirantes (produzidos não apenas por doentes mentais, mas também poetas, romancistas ou linguistas) e de análises do *délire* (na linguística, na psicanálise, na filosofia).” (LECERCLE, 1985, p. 3)<sup>11</sup>

Trabalharemos com esse conceito mais detidamente na sequência, considerando a própria análise de Lecercle sobre os processos criativos de Antonin Artaud. Ou seja, o mesmo processo de uma espécie de delírio em pacientes psiquiátricos também pode ser identificado na elaboração artística e estética. E no caso de Artaud, podemos pensar que os dois fenômenos caminham de mãos dadas. O que propomos inovar nesse campo de estudos é a

---

10 Sertão Mar. XAVIER, Ismail. CosacNaify, São Paulo, 2007.

11 In Lecercle: *Délire* which is not merely delirium: both a concept, widely used in contemporary French philosophy (we shall have to ask ourselves how a psychiatric term can become a philosophical concept), and a tradition, a corpus of delirious texts (not produced only by mental patients, but also by poets, novelists or linguists) and of analyses of *délire* (in linguistics, in psychoanalysis, in philosophy).

análise e aplicação deste conceito na tela glauberiana, aprofundando seu diálogo estético, linguístico e poético com Artaud.

Uma outra premissa importante também fundamenta e direciona nossos estudos. Em sua referencial obra, *História da Loucura*, Michel Foucault nos mostra que mesmo sob o abafamento e domínio de uma consciência crítica da loucura, a consciência trágica, portanto poética, não deixou de estar em vigília, de vir à tona e, paradoxalmente, oferecer o fogo de Prometeu.

Foi ela que as últimas palavras de Nietzsche e as últimas visões de Van Gogh despertaram. É sem dúvida ela que Freud, no ponto mais extremo de sua trajetória, começou a pressentir: são seus grandes dilaceramentos que ele quis simbolizar através da luta mitológica entre a libido e o instinto de morte. É ela, enfim, essa consciência, que veio a exprimir-se na obra de Artaud, nesta obra que deveria propor ao pensamento do século XX, se ele prestasse atenção, a mais urgente das questões, e a menos suscetível de deixar o questionador escapar à vertigem, nesta obra que não deixou de proclamar que nossa cultura havia perdido seu berço trágico desde o dia em que expulsou para fora de si a grande loucura solar do mundo, os dilaceramentos em que se realiza incessantemente a "vida e morte de Satã, o Fogo". (FOUCAULT, 1978, p. 35)

É com esse princípio e propósito que nos lançamos aos labirintos desafiadores da investigação iluminados pelo fogo dessa poética. O percurso não é clínico, mas linguístico, estético, artístico.

No capítulo 1, nos debruçaremos sobre o que consideramos no contexto deste trabalho, um dos tentáculos da crueldade: O delírio (*délire*); Como não há tradução ainda da obra para o português, extrairemos os pontos principais e trabalharemos nessa articulação com o texto original, em algumas passagens, incorporado ao discurso indireto da descrição, como decupagem dos principais aspectos da abordagem de Lecercle acerca do *délire* e o que interessa para nossa aplicação ao diálogo Artaud/Glauber, porém, sempre que necessário em contato com outras fontes e referências, como Jean-Michel Rey.

No capítulo 2, a proposta é nos aproximarmos da estética da crueldade, considerando estudos já realizados por grande estudiosos, como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Susan Sontag.

No capítulo 3, mesclando descrição de processos e análise, apresentaremos o itinerário de composição para a cena do espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* (2016), antecedido pelo exercício cênico *As Mãos de Aquiles* (2014), ambos produzidos e

apresentados em Brasília, em 2016, paralelamente a esta pesquisa acadêmica (também seu resultado e experimento). Uma proposta de diálogo prático com este estudo teórico.

No capítulo 4, a análise se aplicará ao curta *Di-Glauber* (1977), com referências ao filme *Vento do Leste* (1970), de Godard e ao programa *Abertura* (1979), da TV Tupi, no qual Glauber apresentava um quadro. Também referências a *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967). Neste ponto, trazemos a interlocução das contribuições de Pier Paolo Pasolini e o seu conceito de cinema de poesia, passando em seguida a focar nossa análise também sob a perspectiva de alguns conceitos do campo da etnocenologia.

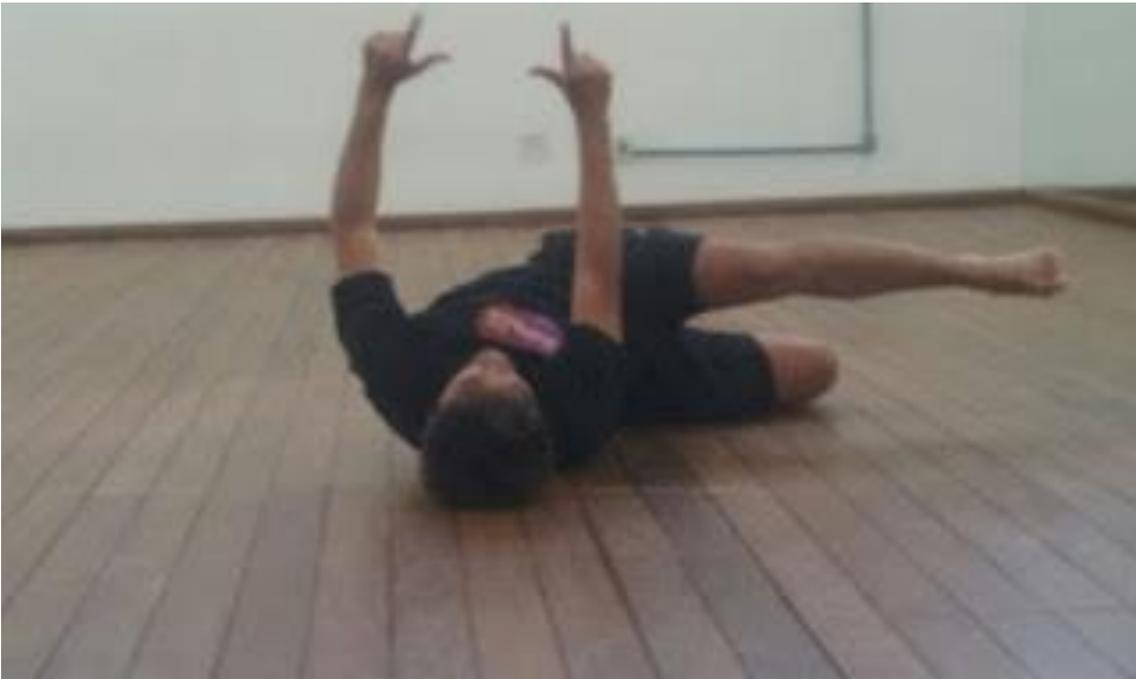


Figura 1 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Ensaio Foto: Débora Amorim

## Antonin Artaud e Glauber Rocha



Figura 2 Antonin Artaud



Acervo Tempo Glauber

Figura 3 Glauber Rocha

## 1. CAPÍTULO - DIANTE DO ESPELHO - DELÍRIO/DÉLIRE – O ROSTO DE TRÊS FACES

*Eu é um outro*

*Arthur Rimbaud*

O conceito norteador de nossas reflexões e análises sobre a estética da crueldade no diálogo entre as ideias teatrais de Antonin Artaud e o cinema de Glauber Rocha é o delírio ou mais precisamente *délire*, conforme a proposta do linguista e literato francês Jean-Jacques Lecercle. Especificaremos as diferenças conceituais entre esses termos mais adiante. Cabe notar, porém, que tal conceito exige-nos a atenção para possíveis armadilhas centradas em visões meramente superficiais e de senso comum que geralmente relacionam algo de origem patológico-psiquiátrico, de forma genérica, a comportamentos fora de padrões sociais conservadores. Todavia, é no universo da arte e da poesia que caminharemos, é nesse campo que centraremos nossas observações. A referência principal, ou mais precisamente, nosso ponto de partida, para o estudo do delírio (*délire*) é a obra: *Philosophy Through the Looking-Glass*, de Jean-Jacques Lecercle, que faz um mergulho sobre o referido conceito. Trabalharemos neste capítulo os principais pontos de sua abordagem. Nosso objetivo é demonstrar que alguns processos de criação artística são elaborados sob as premissas do *délire*, energia criativa resultante do embate entre a visão apolínea e a visão dionisíaca da vida e da arte, gerando uma tensão, ou seja, a força motriz de estruturação da estética que aqui temos interesse em estudar. Mais precisamente é necessário que pontuemos, o *délire* é uma força consequente do jogo de tensões entre o apolíneo e o dionisíaco e que resulta numa poética. Entendemos que tal desafio pode nos trazer uma compreensão mais precisa do complexo conceito proposto por Artaud, no campo teórico e prático de sua teatralidade, e ainda hoje envolto em incompreensões: a noção de crueldade. O que há de inédito, a partir do diálogo com Artaud é a aplicação desses conceitos na poética glauberiana.

Outra observação importante é que o *délire*, em francês, por mais que se traduza em delírio no português, avança campos conceituais na análise, porém, sem impedir ou perder o diálogo e/ou as origens etimológicas. O *délire* é um termo relacionado ao conceito estético discutido por Lecercle, e é conveniente, à guisa de introdução, dadas as proximidades fonéticas e semânticas, apresentar os dois termos juntos, e ao lado também de *delirium*. A

própria natureza etimológica e também o andamento das reflexões se encarregarão por determinar o espaço conceitual de cada um deles (*delírio/délire/delirium*). A considerar, ademais, que a crueldade no teatro proposto por Artaud dialoga com esses conceitos, como dito antes, sendo o *délire* uma de suas sólidas bases, assim como o transe, e que veremos ocorrer também na tela glauberiana, quando da aplicação crítico-analítica. O dispositivo cinematográfico incorpora os elementos do *délire* e do transe no jogo de tensões entre o apolíneo e o dionisíaco. Posteriormente, noutro capítulo (4), discutiremos com mais detalhes essa afirmação. O que importa, por enquanto, de forma introdutória é investigarmos as origens e fazermos uma decupagem delineando o conceito. *Delírio*, *délire*, e também o *delirium*, assim como o transe, habitam, portanto, o mesmo universo semântico e conceitual. Pontualmente, essas referências conceituais dialogam entre si e estruturam como tentáculos, aliados ao ritual, o conceito de crueldade proposto por Artaud.

Em sua obra, Lecercle analisa o processo de criação artística de alguns autores esquizofrênicos, Raymond Russel, Jean Pierre Brisset, Louis Wolfson e o próprio Artaud, este, especificamente, a partir da tradução que fez do capítulo 6 de *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll, no período em que esteve no asilo de Rodez (1943/1945), sob o foco do *délire*, compreendendo aí elementos complexos na base da criação artística. É importante notar que a análise de Lecercle, no caso específico, centra-se mais sobre o poeta do que no encenador teatral, mas sem um olhar excludente. Ao longo do percurso, poeta e encenador caminham ora juntos, ora separados, mas sem necessariamente soltarem as mãos. É quase uma gangorra imagética, num diálogo que se retroalimenta poética e esteticamente. É praticamente impossível separar o poeta do encenador em Artaud, apesar da excelente estratégia de análise de Lecercle.

É, pois, nesse período de internação em Rodez que Artaud mergulha com profundidade e problematiza o universo da linguagem para além da simples comunicação. Esse processo é ao mesmo tempo um rico caminho de experimentação estética e também uma vivência de “cura”, pois através das cartas trocadas com os médicos de Rodez, Artaud consegue garantir as chaves de sua própria lucidez, apesar de todo o sofrimento que teve que enfrentar.

Nos passos seguintes, ao migrarmos para a tela glauberiana, o interessante é também analisarmos a ocorrência desse fenômeno, o *délire*, em sua narrativa cinematográfica e também como o dispositivo próprio ao cinema, assimila, traduz e aplica tal conceito, portanto,

como o *délire* se estrutura enquanto manifestação estética e se projeta na tela de cinema, organizando o que chamamos aqui de cinema da crueldade<sup>12</sup> ou estética do delírio, a partir de Lecercle, e sua peculiar forma de narrar. A câmera na mão, por exemplo, é um elemento técnico delirante (*délire*) na linguagem do *Cinema Novo* como instrumento não só narrativo, mas também discursivo e estético metamorfoseando-se em *délire* à medida que a narrativa se sobrepõe a quaisquer padrões clássicos em rodopios labirínticos ou longos planos-sequência. Tanto o delírio quanto o *délire* estéticos absorvidos pelo dispositivo cinematográfico, pela tecnologia e mídia da época (1960) na construção da narrativa. A partir das definições etimológicas que se seguem, essa assertiva ficará mais clara.

Antes de adentrarmos a conceituação de Lecercle sobre o delírio/*délire*, faz-se oportuno investigarmos um pouco a origem dessas palavras, estabelecendo os limites da área semântica segura com os quais iremos trabalhar, deixando claro o entendimento sobre a diferença de sua aplicação no campo psiquiátrico em relação ao campo artístico e estético, como proporrá Lecercle e que na sequência discutiremos. É hora, pois, de separarmos delírio, *delirium* e *délire*.

Delírio, segundo o dicionário etimológico de Antenor Nascentes<sup>13</sup>, deriva do verbo delirar, do latim *delirare* (sair do sulco traçado pela charrua, termo associado a um instrumento da lavoura, uma espécie de arado; e também à navegação, um navio para carregar tropas, segundo a definição encontrada no dicionário online *Priberam* da língua portuguesa<sup>14</sup>). Ora, nos dois casos, temos algo de certa forma não previsto, não traçado inicialmente dentro do que poderíamos considerar matemático, retilíneo ou apolíneo. Sair do sulco traçado pela charrua, portanto, não seria encontrar o oblíquo, o inusitado e o dionisíaco, como a pulsação ou incorporação que se manifestam em cerimônias rituais, por exemplo? O próprio navio em seu curso dito normal pode sair do sulco diante de alguma intempérie durante a navegação.

---

12 Título de uma reunião de ensaios, em livro, do crítico francês André Bazin (1918-1958), feita pelo diretor François Truffaut. Crueldade nesse contexto significa um cinema com características autorais de diretores que influenciaram positivamente a cinematografia da segunda metade do século XX, tais como Erich Von Stroheim, Carl Dreyer, Luis Buñuel, Preston Sturges, Alfred Hitchcock e Akira Kurosawa. Para uma leitura do conceito artaudiano de crueldade, há estudos interessantes sendo desenvolvidos atualmente na academia. Ver: Para um Cinema da Crueldade em Antonin Artaud, tese de doutorado de Fagner Torres de França, da UFRN, de 2016.

13 NASCENTES, antenor. dicionario etimologico da lingua portuguesa tomo i. prof. dr. darcy carvalho. são paulo. brasil, 2015.  
<https://archive.org/stream/AntenorNascentesDicionarioEtimologicoDaLinguaPortuguesaTomol/DicionarioEtimologicoDaLinguaPortuguesa#page/n13/mode/2up> . Acesso: 12/06/2015)

14 <https://www.priberam.pt/dlpo/charrua>. 14/06/2015)

É esse “sair do sulco” que nos interessa analisar na criação artística (*délire*). Quando a criação artística rompe com o racional, não exatamente rumo ao caos ou ao patológico, mas possibilitando outros processos de experimentação e elaboração artísticas.

O desmedido revela-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. (...) O elemento dionisíaco e o apolíneo, em criações sempre novas e sucessivas, reforçam-se mutuamente. (NIETZSCHE, 1992, p. 41,42)

Veremos ao final desta análise que a formulação nietzschiana poderá ser verificada na relação da desmedida artaudiana com o delírio/*délire* (*hybris*) ou o delírio como um dos componentes dessa mesma desmedida. Cabe notarmos ainda, no processo de investigação etimológica e etiológica que há diferenças consideráveis entre delírio e *delirium*. Segundo Gustavo Luis Caribé Cerqueira, Psicólogo, docente da Faculdade Maurício de Nassau<sup>15</sup>, apesar da proximidade fonética, as duas palavras se bifurcam em sua semântica (assim também se dará com o *délire*). Conforme o professor, o *delirium* foi uma das primeiras doenças mentais descrita há mais 2.500 anos, e seria o comprometimento da consciência. Tal comprometimento, portanto, seria o aspecto principal, o que não o associaria (o comprometimento) exclusivamente aos transtornos psiquiátricos, mas também a outras condições orgânicas crônicas, tais como demências, infecções orgânicas, intoxicação por drogas etc. Já o delírio seria uma alteração relacionada à formação de juízos que tem origem patológica. O desenvolvimento de um conjunto de condições patológicas preexistentes e que não se corrigem por meios racionais. O delírio se constitui por ideias delirantes como juízos patologicamente falsos, cujas características são: “(1) uma convicção extraordinária; (2) não são susceptíveis à influência e; (3) possuem um conteúdo impossível (APUD. Cheniaux, 2011). É através dos juízos que discernimos o que é real do que é fruto da nossa imaginação.” (Idem, op.cit.).

Se por um lado o *delirium* pode ser uma ocorrência momentânea ou mesmo longa, mas decorrente de mudanças orgânicas provocadas por fatores externos, com alteração da consciência (intoxicação ou abstinência de álcool, por exemplo), o delírio por sua vez decorre de patologias psiquiátricas que alteram a percepção da realidade exterior (esquizofrenia, demência etc). Mas se entendermos essa mesma força, essa mesma energia quando canalizada

---

15 CERQUEIRA, Gustavo L.C.. <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0931.pdf>  
(Acesso: 23/09/2016)

e utilizada no universo da criação artística, aproximamo-nos do *délire*. Aos poucos o conceito vai se delineando.

Mencionamos anteriormente as tensões entre manifestações apolíneas e dionisíacas na vida e na arte. É certo que o sentido do delírio (*délire*) que investigamos provém exatamente desse espaço de tensões, resultando no termo cunhado por Jean-Jacques Lecercle: *Délire*, enquanto alquimia dessa energia poética e criativa para o campo da estética e da arte.

O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origem e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio. (NIETZSCHE, op.cit, p. 27)

O delírio, migrando para o *délire*, portanto, no universo da arte e da criação estética, manifesta-se na tensão entre luz e trevas, entre o “olho solar” apolíneo e a embriaguez dionisíaca (o anticristo para Nietzsche). Nesse epicentro onde o *principium individuationis* transmuta-se em celebração coletiva.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com o filho perdido, o homem. (...) Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. (NIETZSCHE, op.cit. p. 31-35).

O *délire* encontra no corpo um suporte ideal de manifestação, pois pressupõe uma experiência também física e sinestésica cuja poética arrebatadora transforma em cordão umbilical o mesmo laço aprisionador de uma força. Durante um tempo, Artaud praticou cantos e giros como forma de exercitar o seu material físico e manter a lucidez, o que lhe deu suporte e força diante dos sofrimentos. No jogo de tensões entre luz e sombras nasce a poética do *délire*, do transe e da crueldade cuja linguagem manifesta-se com a implosão do signo linguístico, agora também incorporando as manifestações físicas como elementos de narração. Há uma outra linguagem em gestação. Sob tal perspectiva, o transe adquire também relevância como sustentáculo na compreensão do *délire* e seu elo com a crueldade no sentido artaudiano dos termos, como mencionamos antes. O transe de um xamã, de um poeta ou de um ator na condução do rito. *Délire*. É importante, contudo, que fique claro, o transe pode

ocorrer com ou sem o *délire*, assim como o *délire* também não depende do transe. Mas é possível a ocorrência de tal encontro. Lembremos da famosa palestra sobre o ‘teatro e a peste’ apresentada por Artaud na Sorbonne e descrita por Anäis Nin:

Mas então, de uma maneira quase imperceptível, Artaud abandonou o fio que seguíamos e se pôs a representar alguém morrendo de peste. Ninguém reparou quando isso havia começado. Para ilustrar a conferência, representava uma agonia. (WILLER, 1986, p. 165).

Cabe fazermos uma observação importante a respeito do conceito de transe em Artaud visando à ideia futura já referida sobre a definição de *délire* na análise de Jacques Lecercle. É necessário entendermos que nem sempre há convergência entre o Artaud poeta/escritor e o Artaud encenador/teórico do teatro, como a imagem da gangorra mencionada antes. Se como escritor e poeta a “palavra/linguagem” é um jorro que pode possuí-lo a ponto dele (poeta) ser totalmente tomado por ela (*délire*), na cena, porém, tudo deve ser minuciosamente controlado. Não que não se possa fazer um mergulho profundo, mas sem que se perca o domínio do ato e da cena. Uma espécie de oscilação entre os conceitos nietzschianos do apolíneo e dionisíaco.

É porque o dionisíaco implica delírio desregrado, improvisação e anarquia, e Artaud insiste em promover um teatro onde nada será deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. O próprio termo *transe* lhe parece perigoso na medida em que sugere uma magia ocasional a qual precisamente Artaud não aceita mais. O Essencial a seus olhos, será daí em diante o ritual de uma ação, perpetuamente controlada. O transe não é negado, mas ele não se apodera do ator, agora dotado de um estatuto rigoroso e de um método científico. Ele fará nascer o transe, mas não se imergirá nele: Saber de antemão os pontos do corpo que é preciso tocar, é induzir o espectador em transe mágicos. (...) Entrar em transe através de métodos calculados. (VIRMAUX, 1990, P. 47).

Há que se caminhar com cuidado nesse espaço para diluirmos aparentes contradições ou mesmo para dialogar com elas quando se fizer necessário, mas lapidando o diamante para que o prisma, assim como os conceitos, multiplique o alcance de sua luz e a variedade de suas cores.

A palavra situa-se no âmago de todos os confrontos que dilaceram Artaud. Não existe domínio onde não apareça: Ela alimenta as obsessões, fundamenta as contradições (...). Ela é verdadeiramente o núcleo de um drama: Alternadamente e ao mesmo tempo Artaud a maneja e a rejeita, a denuncia e a reivindica. (VIRMAUX, op. cit. p. 76/77).

Alguns conceitos em Artaud, tais como crueldade, transe, sonho etc, e obviamente nós não nos furtaríamos em incluir delírio e *délire* também, parecem flutuar e/ou intercambiar-se. Cabe a nós, portanto, a delicadeza e a atenção na percepção da abordagem de cada um deles e seus respectivos contextos e na relação entre palavra, signo, corpo e linguagem. Como nos

referimos no início dessa análise o arcabouço conceitual tem como matriz o conceito principal de teatro da crueldade, de Artaud.

Feito este breve preâmbulo, acreditamos que o terreiro (uso de forma proposital esse termo como alusão a uma percepção também do sagrado) esteja devidamente preparado e fundamentado para estabelecermos as reflexões acerca do *délire* que aqui são propostas, visando a afunilar o escopo teórico, atentando, claro, para as limitações e possíveis contradições nas respectivas abordagens iniciadas acima. Optamos primeiramente, como já vimos, pela etimologia e etiologia da palavra assim como sua arqueologia teórica dialogando com a filosofia nietzschiana.

Mas o que vem a ser o delírio ou *délire*, na concepção de Lecercle, e o que constitui e fundamenta esse conceito como fenômeno de criação artística? Adentremos os pressupostos apresentados por Jean-Jacques Lecercle. Delírio (*délire*) aqui aparece como um termo/conceito que migra do campo psiquiátrico patológico para o filosófico, linguístico e artístico, como força propulsora da criação, como mencionado na introdução:

*Délire*, então, é a experiência do corpo dentro da linguagem, da destruição e dolorosa reconstrução do sujeito falante, não através do ilusório domínio da linguagem e da consciência, mas através da possessão pela linguagem. O sujeito entende que ele não fala a linguagem, ele é falado por ela. (LECERCLE, op. Cit, pag. 40)<sup>16</sup>.

Essa é a própria experiência da possessão. Assim como o delirante psiquiátrico e suas respectivas complicações orgânicas (ou mesmo sociais, afetado o delirante também pelo Estado e suas patologias políticas) é também possível, nas mesmas proporções, e ao mesmo tempo, a explosão do delirante poético, cuja matéria-prima é a arte e a poesia no corpo e na psique (*délire*). Algo simbolicamente tão forte como o impacto resultante da imagem de um cogumelo atômico, com a mesma força e energia, porém, canalizadas para a criação poética. Uma força criadora fenomenal a que podemos chamar de uma arte do *délire*, a tensão dionisíaca e apolínea, no sentido nietzschiano dos termos, em suma, a implosão da linguagem.

A análise de Lecercle tem como foco a tradução que Artaud fez do capítulo de *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll, mais precisamente do poema *Jabberwocky*<sup>17</sup>. O curioso

---

16 In Lecercle: *Délire*, then, is the experience of the body within language, of the destruction and painful reconstruction of the speaking subject, not through the illusory mastery of language and consciousness, but through possession by language. The subject understands that he does not speak language, he is spoken by it.

17 Esse poema foi traduzido para o português como Jaguadarte por Augusto de Campos:  
“Era briluz.

é que, conforme Lecercle, Artaud parte da tradução para uma espécie de recriação ou transcrição do texto de Carroll, à medida que a própria linguagem no jorro criativo passa a dominar a escrita de Artaud, a ponto de ele criticar Carroll por este não ter se permitido a um aprofundamento dessa mesma experiência. A linguagem fala através do sujeito ou o sujeito é possuído pela linguagem: *Délire*. A tradução “sai dos trilhos”, novos fragmentos de texto aparecem como se o texto gerasse a si mesmo de acordo com as suas próprias leis, abandonando a escrita e sua relação com a tradução. Na articulação com as reflexões de Lecercle, recorreremos também ao importante estudo do professor, filósofo e literato francês, Jean-Michel Rey, intitulado *O Nascimento da Poesia de Antonin Artaud*, lançado no Brasil, em 2002, trabalho fundamental na compreensão da poética artaudiana.

Artaud adota imediatamente uma atitude singular. Apresenta-se como se estivesse à procura de palavras susceptíveis de constituir um enorme desvio, termos capazes de modificar a sintaxe do francês, introduzindo aí um movimento heterogêneo. Ele pressente que uma tal excentricidade lhe propicia retomar a posse de seu nome, colocar um termo ao apagamento de sua assinatura<sup>18</sup>.

Paradoxo de um trabalho dessa ordem, uma maneira de retornar a si mesmo pelo viés do outro, pela prova do estrangeiro.

A tradução aparece aqui como um vis-à-vis de textos, graças ao qual Artaud descobre a estranheza de sua língua e a exhibe. Tal fato provoca um lento deslocamento, que faz levantar para o tradutor, sem que ele perceba inicialmente, imagens inéditas, heteróclitas, desencadeando efeitos de sentido inesperados; a um ponto tal que no fim das contas, o original não sairia ileso dessa operação. Nesse caso, na retaguarda do sujeito, esse texto que se dirige à sua capacidade de escuta, obrigando-o a ir além, leva-o a renovar seu dialeto, a refletir sobre seu estatuto de sujeito falante: essa matéria verbal que, por acaso, confronta-o com uma proximidade temática, convida-o a seguir seu impulso. (REY, 2002, p.52)

Esse é, portanto, o tipo de “perturbação” que Artaud impõe ao texto de Carroll: O ataque crítico inicial assume a forma de um acréscimo semântico (novas palavras, novas orações, novos temas) e disseminação fonética. Carroll não tem mais voz em seu texto: E nem Artaud. O texto fala por si e se desenvolve de acordo com suas próprias leis de associação semântica e aliteração. Quando deixada à sua própria sorte ou fluxo, a linguagem prolifera.

Em carta escrita no manicômio de Rodez em 22 de setembro de 1945 e endereçada ao amigo Henri Parisot, Artaud fala da experiência da tradução/transcrição e explicita suas críticas a Carroll.

---

As lesmolisas touvas roldavam e reviam nos gramilvos.  
Estavam mimsicais as pintalouvas,  
E os momirratos davam grilvos.”

18 No período anterior a Rodez, durante longo intervalo, Artaud negava-se a assinar seus escritos. A tradução do texto de Carroll é um divisor de águas desse momento.

Nunca gostei desse poema que sempre me pareceu de um infantilismo afetado; amo os poemas jorrados e não as linguagens rebuscadas. (...) Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se no ânus, mas sem envolver a alma ou o coração. O ânus é sempre terror e eu não aceito que alguém perca um pedaço de excremento sem dilacerar-se por também estar perdendo a alma; e não existe alma em Jabberwocky. Tudo que não for um tétano da alma, ou não provier de um tétano da alma, como os poemas de Baudelaire e Edgar Alan Poe, não é verdadeiro e não pode ser aceito como poesia. Jabberwocky é obra de um castrado, de um personagem híbrido que triturou sua consciência para que de lá saísse um texto, enquanto Baudelaire fazia saírem escarificações de afasia e paraplegia, e Edgar Poe, mucosas ácidas como o ácido prússico, o ácido do alcoolismo. (...) Pode-se inventar uma linguagem própria, fazer com que a linguagem fale com um sentido extragramatical, mas é preciso que haja um sentido válido em si, que provenha do horror – o horror, este velho servo da dor, sexo como uma coleira subterrânea de aço produzindo seus versos a partir de sua doença: O ser. (ARTAUD, apud, WILLER, op. cit, p.116-117).

Paradoxalmente, é através desse exercício de tradução levado às últimas consequências que Artaud acede à sua própria palavra, aceitando ser ultrapassado por ela: “nesse exercício de passagem de uma língua à outra, uma experiência acontece, indubitavelmente: as palavras lhe falam, dividem-no, ditam-lhe um certo trajeto, obrigam-no a uma espécie de retorno a si mesmo.” (REY, op.cit. p.53). A própria tradução do texto de Carroll ou a sua transcrição, acaba se tornando um exercício estético do *délire*.

A tradução revela-se como um caminho aberto em direção a um retorno à escrita. Por uma espécie de necessidade interna, ela busca ultrapassar a obra que está restabelecendo; torna-se o princípio de um transbordamento, de um arrebatamento que escava a distância entre as duas línguas, que as põe à prova. Separação total, que assinala um porvir; ao mesmo tempo que, na mesma *errância*, surgem esses fragmentos absolutamente intraduzíveis que são as glossolalias, essas criações verbais que indicam, por outro lado, os limites de toda tradução. (REY, op.cit. p. 80)

Ademais, observe-se, ao mesmo tempo em que Artaud renega o que ele considera um comodismo em relação à linguagem, ele também tem consciência dos desafios a encarar assim como a percepção da experiência em que a linguagem apodera-se do sujeito (*Délire*):

Eis algumas frases que escrevi na manhã do dia em que “Through the Looking-Glass” foi-me entregue: /Sou um ignorante. Acreditava estar seguro do sentido das palavras, acreditava-me até um certo ponto ser seu mestre. Mas agora que eu experimentei um pouco, ele me escapa. /Por quê? / As palavras valiam pelo que eu as fazia dizer, isto é, pelo que lhes colocava dentro. /Mas eu nunca pude saber exatamente até que ponto eu tinha razão. (ARTAUD Apud REY, op.cit. p.54)

É interessante notarmos também, como na citação anterior, que ele reverencia muito a propósito dois autores, Baudelaire e Edgar Alan Poe, que se filiam às experiências de uma linguagem e estética que pulsam para além dos limites gramaticais, filiação ao que já entendemos aqui como uma poética do *délire*, portanto, também da crueldade. A inclusão de Poe poderia ser questionada, considerando sua produção teórica acerca da composição, porém, a filiação suscitada por Artaud encontra-se numa espécie de espírito textual, em algo

que reside em camadas mais profundas que meramente nos aspectos formais. Guardemos, contudo, as palavras finais da referida citação, pois são quase uma síntese e testemunho dos processos psíquicos vivenciados por Artaud: “O horror, este velho servo da dor, sexo como uma coleira subterrânea de aço produzindo seus versos a partir de sua doença: O ser”. Ao longo de nossa análise a proposta é nos aproximarmos cada vez mais dessa epiderme poética e existencial, inclusive no diálogo com Glauber Rocha.

É exatamente nessa fase de internação em Rodez (1943) que Artaud mergulhará fundo na elaboração dos princípios de uma linguagem da crueldade, uma linguagem cujo dialeto se estrutura pelas glossolalias e o seu canal de comunicação, o corpo orgânico e visceral.

“Eu sou filho de minhas obras”; fórmula apropriada (provavelmente) de Baudelaire. Compreenda-se: “eu só tenho possibilidade de nascer do que agora escrevo, no tempo em que se reforma a partir das mortes sucessivas que me foram impostas” (Artaud). Os textos prolíferos de Rodez falam sobre isso, antes de tudo. Sua visada é de fazer existir uma força em busca de um corpo, de lhe inventar um espaço. Sonham com uma língua feita de entonações e ritmos inéditos: a poesia que só se realizará se se tornar efetivamente o movimento de engendramento daquele que a produziu, a expressão de uma gesta ou da conquista de uma identidade. (...). Essa época de Rodez parece voltada a um trabalho decisivo: a construção de um espaço interior – algo como um teatro íntimo da consciência – em que todas as palavras tenham toda a latitude para que possam revirar sobre si mesmas, retomar-se, colocar à prova seus recursos, para que tenham tempo de desenvolver seus efeitos e consequências. (REY, op.cit. p.42/47)

Ainda conforme a análise de Lecercle, pontuando convergências e divergências contextuais de produção e estruturação textual, o uso da linguagem para a comunicação, de forma convencional, implica numa certa restrição, uma capacidade de discernir e diferenciar, ou seja, um não-dizer as coisas, uma habilidade de parar quando o sentido (racional) ou a mensagem for transmitida (Jakobson)<sup>19</sup>. Porém a linguagem sem rédeas, solta, não é um veículo de expressão ou de comunicação, ela não transmite sentido, certamente não o sentido de alguém, ou colocado por alguém. Assim, as palavras ‘inventadas’ por Artaud não soam como palavras da língua francesa, mas obedecem a uma regra interna de disseminação fonética.

Com as glossolalias, o leitor é chamado a descobrir o que não é estritamente legível: A escansão interna que só ela é susceptível de fazê-lo, fisicamente, escutar a matéria estranha que se forma a partir das sílabas, o ritmo que acentua e corta. (Sonho de um leitor que lerá em voz alta, que o transformaria num ouvinte: redistribuição do



poder do olho e da orelha; a anatomia se modificando, enquanto se refaz; o sujeito falante solicitado de todas as partes pelo verbo poético, como transfigurado pelo que ele é capaz de inventar, tocado pela força de expressão das sílabas). Reduzida à única dimensão do escrito, a obra corre o risco de ser apenas cinzas, simples restos de uma consumação sem memória do fogo anterior. (REY, op.cit. p.76)

A linguagem se prolifera de acordo com regras que surgem de si mesma e o “autor” tem uma experiência de possessão: as palavras se auto impõem e se organizam consoante a perspectiva do que Lecercle classifica como *délire*. Porém ainda com um certo comedimento. Vejamos a primeira estrofe de *Jabberwocky*, de Carroll, em inglês:

Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

E na versão francesa de Artaud, Lecercle aponta como um massacre gramatical ou uma antigramática. Mais precisamente uma transcrição (glossolálica) a partir do original de Carroll:

Il était Roparant, et les Vliqueux tarands  
Allaient en gibroyant et en brimbulkdriquant  
Jusque-là où la roughe est à rouarghe à ramgmbde et rangmbde  
à rouarghambde:  
Tous les falomitards étaient les chats-huants  
Et les Ghoré Uk'hatis dans le Grabugeument

É preciso abandonar a linguagem e suas leis, diria Artaud, para retorcê-la, desnudá-la e recriá-la.

A tentativa de Artaud por traduzir o título do poema *Jabberwocky*, acaba se tornando um poema em si:

Neant Omo Notar Nemo  
Jurigastri – Solargultri  
Gabar Uli – Barangoumti  
Oltar Ufi – Sarangmumpti  
Sofar Ami – Zantar Upti  
Momar Uni – Sept far Esti  
Gonpar Arak – Alak Eli

A passagem de palavras possivelmente forjadas (junção de palavras) para palavras forjadas de forma praticamente impossível (invenção) é importante, ou seja, as palavras do texto de Carroll são possíveis de se pensar a sua existência no contexto da língua inglesa (neologismos/*portmanteau/palavras-valise*), enquanto que as criadas por Artaud não

correspondem nem ao francês ou a qualquer outra língua, porém, não sem uma lógica interna como já foi dito (glossolalias).

A linguagem se desenvolve independentemente da língua em que ocorra, ela se desenvolve segundo suas próprias leis. E ela dá vazão a frases ou palavras “encantatórias” e ruídos animais. Estaríamos aqui no universo gramatical do inconsciente proposto por Jacques Lacan?

Na mesma carta ao amigo mencionada antes, Artaud toca nesse ponto:

Faz anos tive a ideia de uma consumação interna da linguagem pela exumação de não sei que torpes e crapulosas necessidades. Em 1934, escrevi um livro inteiro com essa finalidade, numa língua que não era o francês, mas que todos poderiam ler, qualquer que fosse a nacionalidade (...). Aqui estão alguns experimentos de linguagem aos quais a linguagem desse livro deve assemelhar-se. Mas só podem ser lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar. Mas isso só é válido se tiver jorrado de uma vez só:

ratara ratara ratara  
 atara tatara rana  
 otara otara konara  
 kokona kokona koma

(...)

(ARTAUD, apud, WILLER, op.cit. p.116-117).

Ora, Artaud, de certa maneira, mergulha em processos xamânicos das línguas encantatórias (cantos, cantigas e mantras), por exemplo, assim como de meditações ativas oriundas do Oriente como hinduísmo e sufismo. Lembremo-nos também do interesse e absorção de Artaud pelo teatro Balinês e pelos rituais tribais dos povos ameríndios, como a experiência vivida por ele junto aos índios Tarahumaras, no México.

No entanto, na obra de Carroll, o *portmanteau* (palavra-valise, composta de outras duas palavras: ex: Beatles: beat/beetle) é ainda uma tentativa de domínio racional da linguagem, tudo dentro de uma previsibilidade. Reduz a capacidade de ambiguidade ao colocar numa mesma palavra outras duas palavras que carregam apenas um sentido. Sob esse prisma o *portmanteau* está de acordo com a mesma lógica de linguagem que se encontra nos dicionários ou nas gramáticas, isto é, cada palavra possui um sentido único.

Lecerle enfatiza, as “encantações de Artaud” (glossolalias) perturbam a ordem gramatical normativa, elas mostram que as leis fonéticas da linguagem vão além das regras ou leis fonotácteis, ou seja, combinações possíveis dentro da construção frasal de uma língua. Mas Artaud ultrapassa tais limites na elaboração das palavras, e se aproxima de uma linguagem que se pode chamar “linguagem do corpo”. Que a sequência de sons que emergem

do corpo, e são a causa de prazer ou dor, vão além das convenções que especificam possíveis palavras. Elas também mostram que a atribuição de um sentido ou de apenas um sentido para uma palavra não corresponde ao mecanismo instintivo da língua. Deixada sozinha ou à deriva, a linguagem grita.

Além disso, essa necessidade para o teatro de se reanimar nas fontes de uma poesia eternamente apaixonante e sensível para as partes mais afastadas e distraídas do público, assim se realizando pela volta aos velhos Mitos primitivos, pediremos à encenação, e não ao texto, o cuidado de materializar e sobretudo de atualizar esses velhos confins, quer dizer que esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, em expressões e em gestos antes de se escoarem nas palavras. (ARTAUD apud REY, op.cit. pag.62)

As palavras, para Artaud, têm um aspecto exterior aparentemente sem sentido, entretanto, elas adquirem outros sentidos quando produzidas ou manifestadas por uma linguagem corporal, assim como as glossolalias. Segundo Lecercle, neste momento, a linguagem não é mais um instrumento de comunicação, o veículo privilegiado da prática social – ela se torna a portadora das paixões violentas do corpo humano: não mais a palavra, mas agora o grito, grito este manifesto no corpo e também na alma.

Ainda conforme Lecercle, o que Artaud percebeu é que existem duas linguagens: A linguagem da superfície, da comunicação social, onde a ordem (fonotáctil-sintática) reina; e a linguagem das profundezas do corpo, onde a palavra articulada se torna um grito, onde os afetos e as paixões do corpo podem/conseguem ser expressos. Neste sentido, haveria “dois mestres”, o sujeito falante que domina a linguagem de superfície que ele utiliza; e a linguagem em si, enquanto atividade oral, enquanto uma produção do corpo, que possui o indivíduo que produz seus gritos, e a quem a sociedade expulsa ao chamá-lo de louco.

O momento de Rodez é a época de um movimento: tempo no interior do qual as palavras tendem a uma dimensão ilimitada, indefinida, abrindo assim um espaço em que a poesia possa dela mesma nascer, isto é, marcar sua diferença com aquilo que se compreende ordinariamente com o mesmo substantivo, aumentar a distância que a separa das principais figuras do religioso. (REY, op.cit. p.47)

Segundo Lecercle, em Artaud não existe luta, no sentido de resistência, a linguagem já está instalada em uma posição de domínio absoluto (a linguagem domina o sujeito). A contradição entre ordem e desordem está resolvida, assim como as diferenças e/ou relações entre sagrado e religioso: “A desordem reina, ou melhor, uma outra ordem, uma nova linguagem, uma língua que ninguém entende (racionalmente), nem mesmo aquele que a pronuncia, a linguagem do sofrimento, o grito da carne”. (Parênteses nossos). (LECERCLE,

op. cit, p.36)<sup>20</sup>. Não existe início, apenas a linguagem pela qual o sujeito é levado junto. Mas o sujeito está sempre lutando para ser o mestre (estar no comando, ser a referência) sempre tentando utilizar como um instrumento aquilo que o carrega como uma correnteza, ou seja, a linguagem. Lecercle diz que o sujeito está sempre tentando se apropriar do mundo através da palavra, nomeando coisas e dando-lhes ordem ou ordenamento através da sintaxe e da narração. Esta tentativa de dominação, no entanto, “está fadada a fracassar e se repetir para sempre por causa da contradição inerente na relação entre linguagem e realidade, palavras e coisas. No coração da linguagem há uma deficiência, uma “exiguidade”: Há menos palavras do que coisas esperando ser nomeadas.” (LECERCLE, op. cit. 37).<sup>21</sup>

No contexto da internação, Artaud apoderou-se de certas palavras susceptíveis de serem compreendidas, para pôr em ato a dinâmica da poesia, essa expressão destinada a sair dos textos, esse surgimento que deve ir além de toda forma de escrita, em direção à dimensão inédita da palavra: As glossolalias – termo proveniente de um contexto evangélico, - essas condensações de palavras possíveis sob uma superfície. É o porvir da palavra poética que é necessário, ao mesmo tempo, preparar e preservar; o sentido de uma energia que é necessário incessantemente repetir, lembrar. (...) São vocábulos, repetindo-se, tornam-se desproporcionais: a língua poética que se extirpa do oculto (e de tudo que se assemelha), que se separa de seu mito religioso e fazendo-se assim Encantação. (REY, op.cit. p.48/49)

A ciência da linguística e a concepção instrumentalista da linguagem, conforme Lecercle, a tratam, a linguagem, como uma abstração, um sistema pertencente a uma comunidade de falantes, de uma ordem diferente de algo que vem da existência física de um falante individual. Aquilo que o dispositivo ou as perturbações de Artaud nos forçam a reconhecer é que a linguagem tem uma existência material no corpo e nas paixões do falante, daí, também, a ligação em Artaud entre palavras e excrementos (fora das convenções sociais).

Assim, Lecercle aproxima-se em sua análise da concepção de *délire* aplicada a Artaud. *Délire*, então, é “a experiência do corpo dentro da linguagem”, como já vimos, uma espécie de hecatombe sofrida pelo sujeito falante e sua dolorosa recomposição, não através do ilusório domínio da linguagem e da consciência, do ponto de vista articulado e racional, mas através da possessão pela linguagem, um mergulho profundo na escuridão. (LECERCLE, op.cit. 40) (ou seja, a linguagem do inconsciente lacanian). Precisamente o sujeito entende que ele não fala a linguagem, ele é falado por ela. Essa é a própria experiência da possessão. A

---

20 In Lecercle: (...) disorder reigns, or rather another order, a new language, a tongue that nobody understands, not even he who utters the words, the language of suffering, the screaming of the flesh”

21 In Lecercle: “This attempt is bound to fail and to be forever repeated, because of the contradiction inherent in the relation between language and reality, words and things. At the heart of language there is a deficiency, an ‘exiguity’: there are fewer words than there are things waiting to be named.

desconstrução do sujeito para a construção da linguagem e a desconstrução da linguagem na re-construção do sujeito.

A poesia tem como primeira visada colocar em evidência o insabido – o Inconsciente – que a impede de aceder a seu lugar, que faz de sua realização um contratempo. A tradução é uma etapa para a definição de uma poética; mais ainda, quando se desdobra em comentário que ultrapassa o que se propõe. (REY, op.cit. p.63)

O termo sujeito, segundo Lecercle, aqui é enganoso ou leva ao engano, ele implica um centro de consciência, um domínio sobre os processos mentais, inclusive os da linguagem. Mas os textos de Artaud negam que isso seja uma forma válida de descrever o que acontece quando as palavras são produzidas. Portanto, existem duas organizações, duas linguagens, talvez duas formas de *délire*. O nonsense de Lewis Carroll e o *délire* artaudiano. O nonsense, mesmo com todos os seus jogos, ainda obedece à linguagem convencional. Já o *délire* artaudiano vai além dela (mais próximo da concepção de sujeito, de Lacan, como veremos na sequência)<sup>22</sup>. Artaud é um ponto extremo nesse corpus estético: se a linguagem de Carroll está do lado “normal” do *délire*, a poesia de Artaud está além do *délire*, num ponto onde a contradição foi resolvida pela destruição da organização da linguagem. Aquela energia criativa que resulta da tensão entre Apolo e Dionísio. Talvez resida aí os motivos das críticas, não sem admiração, de Artaud a Carroll. O *délire* é a linguagem do corpo sem órgãos artaudiano em constante possessão.

Essa contradição seria a tensão entre a superfície e a profundidade da experiência do corpo, um magma a ser expelido pelo corpo continuamente. As palavras não podem mais ser segmentadas em unidades relevantes de um nível mais baixo (morfemas, fonemas etc). Lecercle afirma que as palavras-valise de Artaud não são passíveis de análise. Elas não são mais meios para designação, mas sim para a ação. Em Artaud, a linguagem do inconsciente é canalizada pelo corpo.

O que Deleuze, segundo Lecercle, chamaria de “ordem primária”<sup>23</sup> do corpo impregna todo o texto, seus sons violentos tendo substituído a linguagem considerada normal. E o que vem a ser isso?

---

22 O inconsciente estruturado como linguagem (formação do sujeito), segundo Lacan.

23 “Nada de mais frágil do que a superfície. A organização secundária não estará ameaçada por um monstro muito mais poderoso do que o Jabberwocky - por um não-senso informe e sem fundo, bem diferente daqueles que vimos precedentemente com duas figuras ainda inerentes ao sentido? A ameaça é primeiramente imperceptível; mas bastam alguns passos para nos apercebermos de uma falha aumentada e

Partindo para a análise de Deleuze o *délire* de Artaud foi contrastado com o nonsense (estilo literário do qual Lewis Carroll foi precursor no sec. XIX, era vitoriana), assim como a ordem primária do corpo e suas paixões são contrastadas com a ordem secundária da linguagem normal.<sup>24</sup>

Ao ler a primeira estrofe do Jabberwocky, tal como é apresentada por Artaud, tem-se a impressão de que os dois primeiros versos correspondem ainda aos critérios de Carroll e se conformam a regras de tradução bastante análogas as dos outros tradutores franceses, Parisot ou Brunius. Mas desde a última palavra do segundo verso, desde o terceiro verso, um deslizamento se produz e mesmo um desabamento central e criador, que faz com que estejamos em um outro mundo e em uma outra linguagem. Com espanto, reconhecemos sem esforço: é a linguagem da esquizofrenia. Mesmo as palavras-valise parecem ter uma outra função, tomadas em sincopes e sobrecarregadas de guturais. Medimos, num mesmo gesto, a distância que separa a linguagem de Carroll, emitida na superfície e a linguagem de Artaud, talhada na profundidade dos corpos – a diferença de seus problemas. (DELEUZE, 2011, p. 86).

Neste ponto, Lecercle traz um importante conceito semiótico herdado de Platão (Timeu) e estudado também por Derrida, que se refere à organização pré-verbal de ímpetos ou impulsos instintivos.<sup>25</sup> Khora: Originalmente ele significa receptáculo, matriz, onde os elementos estão misturados em caos antes que Deus os organize em cosmos. Khora está para a ordem primária, o corpo e suas paixões, o semiótico, as profundezas, a loucura, o grito, assim como a linguagem está para a ordem secundária: o centro de consciência, o controle, o sujeito, o simbólico. (Cf. Kristeva)<sup>26</sup>. O sujeito é gerado na transição do semiótico para o simbólico (centro organizacional da psique, o sujeito racional, ativo, na condução desse processo).

---

que toda organização de superfície já desapareceu, jogada em uma ordem primária terrível. O não-senso não dá mais o sentido: ele devorou tudo.” In: DELEUZE, G. *Lógica do Sentido. Do Esquizofrênico e da Menina*. São Paulo: Perspectiva: 1974.

24 Eis por que parece muito insuficiente dizer que a linguagem esquizofrênica se define por um deslizamento incessante e enlouquecido, da série significante sobre a série significada. Na realidade, não há mais séries absolutamente, as duas séries desapareceram. O não-senso deixou de dar sentido à superfície; ele absorve, engole todo sentido, tanto ao lado do significante quanto do significado. Artaud diz que o Ser, que é não-senso, tem dentes. Na organização de superfície que chamávamos de secundária, os corpos físicos e as palavras sonoras são separados e articulados ao mesmo tempo por uma fronteira incorporal, a do sentido que representa de um lado o expresso puro das palavras, de outro, o atributo lógico dos corpos. Tanto que o sentido pode muito bem resultar das ações e das paixões do corpo: e um resultado que difere em natureza, nem ação nem paixão por si mesmo e que garante a linguagem sonora de toda confusão com o corpo físico. Ao contrário, nesta ordem primária da esquizofrenia, não há mais dualidade a não ser entre as ações e as paixões do corpo; e a linguagem são os dois ao mesmo tempo, inteiramente reabsorvida, na profundidade escancarada. In: Idem.

25 DERRIDA, Jacques. *Khôra*: Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995.

26 Le Sujet en Procès, in *Polylogue*; La Productivité dite texte, in *Sèmeiotikè*. A referência é do próprio Lecercle. In *Philosophy Through the Looking-Glass*, p.42).

O que é esse sujeito?

Aqui, Lecercle busca a referência conceitual na pensadora estruturalista Julia Kristeva que contrapõe a noção de sujeito enquanto centro de consciência racional, unitário, que sempre esteve no ponto de dominação dos conteúdos instintivos, emocionais e simbólicos da psique à ideia de que o sujeito se forma a partir de uma tensão entre as energias psíquica e somática: O centro de consciência que ordena a psique é formado a partir da matéria caótica, brutal das paixões e pulsações do corpo. Para que o sujeito atinja o domínio sobre si mesmo é necessário que as paixões do corpo, os instintos primários sejam reprimidos com sucesso (Kristeva)<sup>27</sup>

O *délire* encarna a contradição entre o domínio do sujeito e o ressurgimento do caos. A rejeição perturbadora original (ruptura). Ele, o sujeito, sempre hesita entre retornar ao Khora pré-verbal ou proteger a linguagem ao insistir em sua organização sintática, portanto, a tensão entre racionalidade e instintos.

A própria Kristeva traz luz à aparente tensão, ainda que sob o aspecto analítico.

Ora, quando Freud fala de linguagem, não entende apenas o sistema do discurso no qual o sujeito se faz e se desfaz. Para a psicopatologia psicanalítica, o próprio corpo fala. Recorde-se que Freud fundou a psicanálise a partir dos sintomas histéricos que ele soube ver como “corpos falantes”. O sintoma corporal é sobredeterminado por uma rede simbólica complexa, por uma linguagem cujas leis sintáticas é preciso descobrir para se resolver o sintoma. “Se ele nos ensinou a seguir no texto das associações livres a ramificação ascendente dessa linhagem simbólica, para aí assinalarmos nos pontos em que as formas se entrecruzam os nós de sua estrutura, torna-se então evidente que o sintoma se resolve inteiramente numa análise da linguagem, porque ele é linguagem de que temos de libertar a fala” (Lacan). (KRISTEVA, 1974, p.378)

Artaud, dessa forma, simboliza essa atitude de ressurgimento do caos e das paixões do corpo, em confronto à segunda atitude que é a de proteger a linguagem ao insistir em sua organização sintática, portanto, em constante desconstrução do sujeito. A linguagem em sua dualidade: “a oposição entre aquilo que nós podemos chamar de “dicionário”, isto é, a linguagem enquanto abstração, sistema, instrumento de comunicação e o “grito”, ou seja,

---

27 Le Sujet em Procès, in Polylogue (Paris: Seuil 1977) / La Productivité dite Text, in Semiotikè (Paris: Seuil: 1969). Ambos os estudos serviram de referência para Lecercle.

linguagem enquanto matéria, indivíduo, uma expressão das paixões e impulsos instintivos do corpo humano” (LECERCLE, op.cit, 44).<sup>28</sup>

Como já pudemos perceber há dois elementos fundamentais sem os quais seria impossível investigar o universo artaudiano e que Jacques Lecercle utiliza como referência em sua análise: Linguagem e corpo.

Artaud quer dessa forma, introduzir o que está por vir. Mas, ao mesmo tempo, fala – e é o que dá ao texto um relevo surpreendente, um maior alcance – sobre a ameaça que pesa sobre ele, aponta o luto a ser feito, para que um tal anúncio se realize: a obrigação de desaparecer pela separação, para que o Ser tenha acesso a seu discurso. Deixar em suma, desvelar o Ser, tornando-se ele mesmo o lugar dessa exposição, como um corpo habitado por estranhos vocábulos, um indivíduo que se deve dobrar à crueldade do que é, submeter-se a uma força que fala sem desvios. (REY, op.cit. p.18)

Um dos principais aspectos do conceito de linguagem com o qual Lecercle trabalha é o que tenta analisar a relação entre linguagem e suas origens físicas. E isso vai além de uma abordagem anatômica dos órgãos da fala ou linguagem acústica e fonética. A abordagem de Lecercle trata da produção de sons pelos órgãos da fala como uma expressão deslocada dos impulsos instintivos e também do aparecimento de sintomas no corpo provindos de operações inconscientes de natureza fundamentalmente linguística. Em outras palavras, esse conceito de linguagem lembra-nos que um dos maiores avanços na compreensão do ‘link’ entre corpo e psique foi atingido através daquilo que um dos primeiros pacientes de Freud chamou de “A cura pela fala”.

A principal tese dessa tradição é a da centralidade da linguagem no processo no qual o sujeito é formado, um processo que transforma um pequeno ‘animal’ numa criança humana. “O sujeito é então visto como constituído pela linguagem e se apropria do mundo através da linguagem. Se nós substituirmos “constituir” por “dominar” nós temos a experiência de possessão que é a característica principal do *délire*”<sup>29</sup> (LECERCLE, op.cit, p. 48). Quando a linguagem passa a dominar o sujeito.

Para Lecercle, essa tradição é o que alguns filósofos-linguistas anglo-saxões chamam de “nonsense”. E esta é uma das razões porque tal tradição encontra nos pronunciamentos do

---

28 In Lecercle: (...) the opposition between what we might call the ‘dictionary’, i.e. language as abstract, systematic, an instrument of communication, and the ‘scream’, i.e. language as material, individual, an expression of the passions and instinctual drives of the human body.

29 In Lecercle: The subject is thus seen as constituted by language and it appropriates the world through language. If we replace ‘constitute’ by ‘dominate’, we have the experience of possession which is the main characteristic of *délire*.

delírio um objeto de estudo relevante. Esta posição implica uma rejeição parcial das tradições que tratam a linguagem como um instrumento de expressão ou comunicação. Essa rejeição é talvez melhor interpretada freudianamente como uma tentativa de subversão de uma tradição que é reconhecida como válida. Nós estamos lidando com uma forma de transgressão relacionada deliberadamente com as zonas escuras negligenciadas por uma tradição mais antiga.

Neste contexto, o interesse dessa tradição é que ela abriu novos campos de estudo para os linguistas, todos centrados em torno da (real ou virtual) falta de domínio do sujeito falante: deslizos da língua, piadas e mais geralmente o significado implícito do que está sendo dito, ficção enquanto a aptidão de dizer aquilo que não é, e, está claro, o *délire*. Ao invés de concentrar-se no funcionamento 'normal' da linguagem e comunicação, a tradição deslocou-se para o que o Austin chamou de 'barbarismos'. (LECERCLE, op. cit. p. 49).<sup>30</sup>

Leceracle afirma que é por isso que o *délire* é um tema importante para essa tradição (do *nonsense*). Primeiro porque ele ilustra sua tese central que é a da dominação da linguagem sobre o sujeito. Segundo, porque ela fornece uma boa abordagem para um outro conceito essencial, o de "fronteira". O problema das fronteiras nos coloca diante das zonas escuras da linguagem, daquilo que não pode ser dito, daquilo que não está expresso nas formulações racionais da língua. A ideia de fronteira nos leva a definir a linguagem negativamente, pois a linguagem sempre tentará dizer o que não pode ser dito e o sujeito estará tentado ir além da fronteira. Para definir os limites da linguagem deve-se tentar ultrapassá-los. Portanto, é exatamente o que ocorre no *délire*.

A tese da centralidade da linguagem é o ponto onde a psicanálise encontra a linguística. Seus dois aspectos estão relacionados às importantes concepções psicanalíticas do sujeito e do inconsciente. O papel constitutivo (ou dominante) da linguagem na formação do sujeito se refere à "topologia" do sujeito dentro da teoria psicanalítica, especialmente as concepções lacanianas de um sujeito des-centrado, (ou seja, o sujeito constituído pelo Outro). E a ideia de que os fenômenos instintivos ou inconscientes operam segundo uma lógica que é fundamentalmente a mesma da linguagem (a dita "lógica do significante") também brota da concepção laciana, notadamente de sua definição de "simbólico". A referência óbvia aqui é a sua famosa máxima a respeito do inconsciente enquanto "estruturado como uma linguagem" e a sua análise do *dream-work* (notadamente condensação e

---

30 In Leceracle: In this context, the interest of the tradition is that it has opened up new fields of study for linguists, all centered round the (real or virtual) lack of mastery of the speaking subject: slips of the tongue, jokes and more generally the implicit import of what is being said, fiction as the capacity to say that which is not, and of course *délire*. Rather than focusing on the 'normal' workings of language and communication, the tradition has shifted to what Austin called 'infelicities'.

deslocamento) em termos de retórica (metáfora e metonímia). (LECERLE, op.cit, p. 51)<sup>31</sup>

Neste ponto, cremos ser interessante abordarmos, atentamente, alguns pressupostos de Lacan, sem a pretensão de dissecá-los, óbvio, mas ilustrar as relações e consequências de suas teorias no campo da linguagem, principalmente no aspecto que nos interessa aqui analisar e aplicar: se o inconsciente se estrutura como linguagem, a linguagem determina o sentido, engendrando as estruturas da mente. O fundamental aqui no estudo do *délire*, aplicado ao desenvolvimento da linguagem e poética artaudianas, é o promissor encontro que Lacan promove entre a psicanálise e a linguística, e que pode nos fornecer referenciais importantes de análise e investigação.

Em Lacan, a linguagem, muito além da comunicação, é fundamentalmente direcionada no sujeito para a produção de sentidos. O homem está totalmente inserido na linguagem que é muito mais do que um simples canal de comunicação. A linguística saussuriana, portanto, é a referência teórica e diálogo nesse caminho de compreensão do sujeito e da produção de sentidos. É na retomada dos conceitos fundamentais da linguística elaborados por Ferdinand Saussure que Lacan demonstrará a estruturação do inconsciente como linguagem e consequentemente as implicações psicanalíticas na constituição do sujeito.

Portanto, o homem nasce em um universo que fala, em um universo de linguagem. O fato de ser nomeado o introduz no sistema linguístico e este sistema o transforma em mais um significante da cadeia. O sujeito é, segundo Lacan, um significante, para outros sujeitos ou outros significantes. A única forma de designar um sujeito, em particular, é através dos significantes da linguagem; dizer "Pedro" ou enunciar "aquele homem de óculos" requer nossa submissão ao sistema significante da linguagem. Portanto, nada mais somos do que significantes, em um sistema de significantes. E o somos pelo próprio efeito do sistema. (BLEICHMAR & Bleichmar, 1992)<sup>32</sup>

Como se sabe, Lacan inverte a fórmula saussuriana de definição do signo, constituída pela articulação do significado com o significante. Lembremos:

---

31 In Lecerle: "The thesis of the centrality of language is the point where psychoanalysis meets linguistics. Its two aspects are related to important psychoanalytic conceptions of the subject and the unconscious. The constitutive (or dominating) role of language in the formation of the subject refers to the 'topology' of the subject in psychoanalytic theory, especially to Lacan's conceptions of a de-centred subject. And the idea that unconscious or instinctual phenomena work according to a logic which is fundamentally the same as that of language (the so-called 'logic of the signifier') also stems from Lacan's conception, notably from his definition of what he calls the 'symbolic'. The obvious reference here is his famous maxim about the unconscious as 'structured like a language' and his analysis of the dream-work (notably condensation and displacement) in terms of rhetoric (metaphor and metonymy)."

32 <http://lacan.orgfree.com/textosvariados/lacanteoriadosujeito.htm>

Bleichmar & Bleichmar, A Psicanálise Depois de Freud: Teoria e Clínica. Editora: Artes Médicas, Ano: 1992. (Acesso: 03/08/2016)

$$\text{Signo} = \frac{\text{Significado}}{\text{Significante}} \Rightarrow \text{Conceito (ideia)}$$

$$\text{Signo} = \frac{\text{Significado}}{\text{Significante}} \Rightarrow \text{Imagem acústica (som/letras)}$$

Em Lacan, o interesse é pelo significante:

$$\text{Signo} = \frac{\text{Significante}}{\text{Significado}}$$

Se para Saussure o que prepondera é o significado, para Lacan o foco está no significante, sem perder, claro, a noção da arbitrariedade do signo. Tal inversão, portanto, remete a outra proposta de estruturação do inconsciente onde as coisas/objetos/seres etc, não estão total ou necessariamente nominadas, como mencionado antes, mas também existentes como imagens e símbolos. Em Lacan, para além do conceito, uma imagem pode remeter a camadas do inconsciente que podem abrir significativas respostas na experiência ou desenvolvimento de um determinado sujeito. Lacan, ao invés da articulação significado/significante, propõe a articulação significante/significado, como já vimos, ficando, assim, o significado em “segundo plano”: Esvaziada do significado, uma palavra remete apenas a um som, aliás, como nas glossolalias artaudianas: “ratara ratara ratara”, por exemplo. No entanto, mesmo despidas, as palavras, de significados na estrutura do consciente e de sua gramática, há que se investigar na inversão proposta por Lacan o significado que pode nos remeter tal significante nas regiões labirínticas do inconsciente. Fundamentalmente, em Lacan, a linguagem se organiza para além da estrutura comunicativa do significado, não ficando o significante como uma espécie de acessório ou mero referencial imagético, mas também uma estrutura produtora de sentidos em camadas cada vez mais profundas da psique. Assim, todos nós, sujeitos, engendramos uma cadeia de significantes, ou seja, um sujeito é um significante para outro sujeito ou para outros significantes, daí a proposta lacaniana de que “o sujeito é falado pelo outro”. O sujeito se constitui pela linguagem e a linguagem constitui o sujeito. O processo é também dialético.

Ao dizer que o inconsciente é estruturado como linguagem, Lacan não afirmou que o inconsciente é estruturado exatamente da mesma forma como o inglês, digamos, ou qualquer outra língua antiga ou moderna, mas que a linguagem, da forma como opera ao nível do inconsciente, obedece a um tipo de gramática, ou seja, a um conjunto de regras que comandam a transformação e o deslizamento que existe dentro dela. O inconsciente, por exemplo, tem uma tendência a quebrar as palavras em suas mínimas unidades – fonemas e letras – e recombiná-las como pareça adequado: expressando as ideias de job (emprego), snob (esnobe), schnoz (nariz) e schmuck (tolo) todas ao mesmo tempo, por exemplo. (...) O inconsciente nada mais é do que uma cadeia de significantes, tais como palavras, fonemas e letras, que se “desdobra” de acordo com regras muito precisas sobre as quais o eu ou self não possui qualquer tipo de controle. Mais do que ser o lugar privilegiado da subjetividade, o inconsciente, como concebido por Lacan é em si Outro, estranho e inassimilável. (FINK, 1995, p. 26)

Lembre-mo-nos que Lecercle afirma que no *délire* a linguagem passa a se apoderar do sujeito num fluxo irrefreável (assim como irrefreável e com uma gramática própria é o inconsciente para Lacan). Não estaria Lacan, portanto, abrindo-nos uma porta, entre tantas, do labirinto do inconsciente para compreendermos melhor o *délire*, ou quiçá, a sua gramática, uma vez que esta sem dúvida também se desenvolve como o Outro lacaniano, estruturada dentro das mesmas regras da linguagem do inconsciente? Se, para Lacan, o sujeito se constitui pelo Outro, não haveria aí uma pista a nos indicar ou clarear melhor o processo artaudiano da escrita e da experimentação da linguagem (e também de cura) através das cartas trocadas com os médicos no período de internação em Rodez e também pelo caso da tradução ou ‘transcrição’ do texto de Lewis Carroll? Não seria essa a mesma energia que migra de um processo patológico (delírio) para a criação artística (*délire*)? Não queremos aqui impor uma indumentária inadequada ao modelo analisado, mas ter esses princípios como possíveis referenciais para a análise da crueldade e do *délire* em Artaud, assim como, além disso, posteriormente, observar as possíveis identificações desses fenômenos e conceitos na obra cinematográfica de Glauber Rocha, principalmente no dispositivo narrativo cinematográfico. Uma espécie de inconsciente do dispositivo, da mídia cinema. E sob tais reflexões não poderíamos nos arriscar em dizer que Artaud, tal e qual um herói trágico, teria vivido uma espécie de *hybris* da linguagem, daí os desdobramentos e sofrimentos que ele teve que encarar na tentativa de se comunicar e se fazer entender?

Voltemos às reflexões de Lecercle para encerrarmos esse ponto da análise e nos lançarmos à *hybris* como etapa final deste capítulo. Analisando a linguagem da loucura, principalmente a esquizofrenia, ele afirma que as peculiaridades ou especificidades das enunciações dos pacientes mentais vêm atraindo a atenção e interesses de pesquisas já há algum tempo e há inúmeros estudos, por exemplo, sobre a linguagem da esquizofrenia<sup>33</sup>.

Mas esses estudos iluminadores foram, na maioria dos casos, o trabalho de psiquiatras com pouco ou nenhum treinamento em linguística. O que mudou na França nos anos sessenta foi que um novo interesse sobre esse tema veio de duas direções: alguns linguistas decidiram que era relevante para o estudo da linguagem explorar suas margens, (...) e alguns psicanalistas encontraram no desenvolvimento interno de sua teoria novas razões para pesquisar psicoses e dar atenção renovada e mais informada às operações da linguagem. (LECERCLE, op.cit, p.55)<sup>34</sup>

---

33 O trabalho da Dr<sup>a</sup> Nise da Silveira, entre 1946 a 1974, no Brasil, com pacientes esquizofrênicos é um marco referencial nos avanços terapêuticos da antipsiquiatria. Ver SILVEIRA, Nise. *Imagens do Inconsciente*. Alhambra, 1981. Obs: O contexto de Lecercle é a França.

34 In Lecercle: But the enlightening studies were in most cases the work of psychiatrists with little or no training in linguistics. What changed in France in the 1960s was that new interest was taken in the subject from

Para Lecercle, no entanto, essa nova abordagem (aqueles novos estudos) talvez não tenha dado um salto fundamental no estudo da linguagem da esquizofrenia, mas ela significativamente mudou sua ênfase: “até mesmo as enunciações mais delirantes dos esquizofrênicos deixaram de ser vistas como mero palavrório incoerente, mas como textos que podiam ser explicados de acordo com regras de estrutura linguística, mesmo que eles as quebrem repetidamente” (LECERCLE, op.cit, 55)<sup>35</sup> no processo de fala. O que se quer dizer é que saímos do delírio e chegamos ao *délire*. Isto é, as enunciações que ao mesmo tempo destroem a linguagem reconhecem o domínio das regras que transgridem. A propósito, Artaud costumava dizer que as glossolalias nasciam quando ele não encontrava, no signo linguístico, algo que correspondesse ao que ele estava sentindo ou tentando transmitir. E aqui, tal significante se transforma em significado, porém, somente acessível através de outros sentidos, sinestesticamente, ficando, portanto, a linguagem articulada, em um segundo plano.

E de que forma podemos identificar e compreender a distinção entre delírio e *délire*? Lecercle se apoiará nos estudos da linguista e psicanalista Luce Irigaray sobre as relações da esquizofrenia com o signo ou mais precisamente sobre a linguagem da esquizofrenia. Irigaray é uma intelectual importante também para o pensamento feminista atual, chegando mesmo a romper com a escola freudiana. Aqui, em específico, o que nos interessa é seu olhar através da linguística e da psicanálise sobre a esquizofrenia, aliás, articulação com a qual trabalha e interessa a Lecercle. A seguir, através do estudioso francês, apresentaremos um resumo dos principais pontos abordados por Irigaray e que alicerçam as nossas reflexões.

Antes é necessário relembrarmos as distinções entre fundamentos da linguística tais como 1) *langue* (língua, sistema coletivo de valores diferenciais) e *parole* (fala, uso criativo do falante individual), 2) competência (capacidade de articulação do falante) e performance (a própria articulação), em Chomsky e 3) significado (conceito) e significante (imagem acústica), buscando compreender tanto as possibilidades de usos ditos “sãos” quanto os considerados “patológicos”, por parte dos indivíduos, de tais categorias linguísticas.

A primeira destas distinções é ignorada pelo esquizofrênico que não domina nem o sistema de valores diferenciais (*langue*) nem o seu uso criativo pelo falante

---

two directions: a few linguists decided that it was relevant for the study of language to explore its margins, (...) and certain psychoanalysts found in the internal development of their theory new reasons to do research on psychosis and to pay renewed and more informed attention to the workings of language”.

35 In Lecercle: “(...) even the most delirious utterances of patients were now seen not as mere gibberish, but as texts which could be accounted for according to the rules of linguistic structure, even if they broke them repeatedly”.

individual (*parole*): Ele não é o portador de um tesouro de palavras, de um dicionário que todos os outros falantes da linguagem carregam em suas mentes; o seu glossário não é nem “próprio” nem “comum a todos”, pois está definido pelas suas relações específicas com “a linguagem da mãe”, conforme Irigaray<sup>36</sup>. Sua linguagem é privada, um “idiolect”, não hábil (imprópria) para a comunicação. Seu código não é o padrão de relações da *langue*, mas ao invés disso é uma teia, uma frágil e intrincada estrutura, cujo centro foi rasgado. Porque a *langue* é absorvida no código privado da linguagem de sua mãe (uma contradição, mas uma com a qual o esquizofrênico tem que viver), nenhuma *parole* é possível, nenhum uso criativo de um sistema compartilhado: O sentido não é criado por um arranjos específicos das palavras na mensagem. Ele é dado no corpus de enunciações da mãe, em seu código privado, que domina e limita as próprias enunciações do paciente. O sentido pode ser mal interpretado, distorcido, destruído, mas não evitado ou compartilhado ou alterado criativamente. Sua “gramática” lhe dá frases pré-programadas que ele deve reproduzir, repetir, mesmo fora do contexto, naquilo que aparenta ser delírio. (LECERCLE, op.cit. p. 55, 56)<sup>37</sup>

Seguindo o mesmo paralelismo, no que se refere à competência do esquizofrênico, no entanto, ela não é criativa, mas é determinada pela competência de sua mãe, ou mais precisamente a língua de sua mãe. Ou seja, ela é o único referencial linguístico de competência para ele, o esquizofrênico.

Na linguagem dela (mãe) a criatividade da competência pode produzir uma virtual infinidade de frases; Na linguagem dele (esquizofrênico), as frases reais produzidas pela competência dela se tornam demasiados programas além dos quais ele não consegue ir. Sua competência é limitada, desprovida de criatividade. Mas ele possui uma forma de competência, embora deslocada. Ele não é apenas “falado” pelas enunciações de sua mãe, mas ele também tenta falar em seu próprio direito: sua competência se torna metalinguística, ele se torna um linguista tentando encontrar regras para além das frases que lhe são impostas, jogando com a linguagem em uma tentativa de descobrir o segredo de suas operações, desconstruindo a sintaxe, as regras que não são dele, mas de sua mãe. (...) O esquizofrênico, portanto, não fala, mas “desfala” a língua de sua mãe (língua-mãe)<sup>38</sup>. (LECERCLE, op.cit. p. 56)<sup>39</sup>  
Obs: *Os parênteses são nossos.*

---

36 Há uma proposital alternância dos termos Língua da mãe e língua materna. Pode-se considerar a ambiguidade.

37 In Lecercle: The first of these distinctions is ignored by the schizophrenic, who masters neither the collective system of differential values (*langue*) nor its creative use by the individual speaker (*parole*): he is not the bearer of the treasury of words, of the dictionary that all other speakers of the language carry in their minds; his glossary is neither ‘his own’ nor ‘common to all’, for it is defined by specific relations to ‘the language of the mother’ (Irigaray, p. 32) His is a private language, an idiolect, unfit for communicating with. His code is not the pattern of relations of a *langue*, but rather a web, an intricate and fragile structure, the centre of which has been torn away. Because *langue* is absorbed into the private code of his mother’s language (a contradiction, but one with which the schizophrenic has to live), no *parole* is possible, no creative use of a shared system: the meaning is not created by the specific arrangements of words in the message. It is given in the mother’s corpus of utterances, in her private code, which dominates and limits the patient’s own utterances. The meaning can be misread, distorted, destroyed, but not avoided or shared or creatively altered. His ‘grammar’ provides him with pre-programmed sentences, which he must reproduce, repeat, even out of context, in what appears to be delirium.

38 Lecercle observa que Irigaray faz uso de forma ambígua e metonímica o termo língua-mãe para se referir à mãe do esquizofrênico e/ou à língua materna.

39 In Lecercle: In *her* language, the creativity of competence can produce a virtual infinity of sentences; in *his* language, the actual sentences produced by her competence become so many programmes beyond which

Por fim, no percurso da análise do estudo de Irigaray proposto por Lecercle, chegamos à terceira distinção linguística, significado e significante, cuja união forma a unidade de sentido que corresponde ao signo, de forma a compreendermos melhor a insensatez, a falta de lógica, ou a loucura, do discurso do esquizofrênico.

O esquizofrênico se coloca em uma relação peculiar ao signo: para ele (esquizofrênico) a única fonte de “sentido” está nos significantes, sem sentido, do discurso de sua mãe. O significante para ele (esquizofrênico) não *representa* um significado designado ao significante pelo sujeito falante enquanto um membro de uma comunidade de falantes nativos: Ele (o significante) *repete* imperfeitamente, após o evento, uma significação que escapa ao próprio esquizofrênico. (LECERCLE, op.cit., p. 57)<sup>40</sup>. Obs: *Os parênteses são nossos*.

O que podemos verificar é que nos três casos o signo é paradoxalmente um limitador da linguagem para o esquizofrênico, que por sua vez encontra no significante a abertura de outras fronteiras de significação. No *délire* isso também é possível, mas canalizado para o trabalho artístico, provocando a implosão dos outros sentidos para além da linguagem articulada. Conforme Lecercle, ocorre ou forma-se uma estrutura com uma ausência central, ou falta de sentido, que todavia é sobreposta ou compensada pelo excesso de significantes que através da repetição, transformação ou derivação, buscam reconstruir perpetuamente a ausência de sentido. “Esta linguagem, em sua excentricidade, é ex-cêntrica no sentido etimológico” (LECERCLE, op.cit, p.57).<sup>41</sup> Ou seja, o excesso de significantes x ausência de significados corresponde e nos indica duas questões fundamentais, a falência do signo e o poder do significante. O que para Lecercle nos leva a uma importante e inquietante conclusão: Tal linguagem, no entanto, não seria exclusiva ao esquizofrênico; ela pode ser o lado ‘negro’, ou melhor, obscuro, de toda linguagem, ignorada e negada pelo falante, mas não obstante presente em virtualmente toda a enunciação. Não se pode escapar da língua-mãe. Assim como é importante conhecermos o outro lado da lua. E a arte pode nos favorecer nesse caminho. Principalmente a poesia. O cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, a propósito, como veremos nas análises fílmicas, no quarto capítulo, compreende o cinema como uma linguagem de

---

he cannot go. His is a limited competence, devoid of creativity. But he has a form of competence, though a displaced one. He is not only ‘spoken’ by his mother’s utterances, but also attempts to speak in his own right: his competence becomes metalinguistic, he turns into a linguist, trying to find rules beyond the sentences which are imposed on him, playing on language in an attempt to discover the secret of its working, deconstructing the syntax, the rules of which are not his, only his mother’s. (...) The schizophrenic, therefore, does not speak, he un-speaks the language of his mother (...).

40 In Lecercle: The schizophrenic stands in a peculiar relation to the sign: for him, the only source of ‘meaning’ is in meaningless signifiers of his mother’s discourse. The signifier for him does not *represent* a signified assigned to it by the speaking subject as a member of a community of native speakers: it *repeats*, imperfectly, after the event, a signification which escapes the schizophrenic himself.

41 In Lecercle: This language, in its eccentricity, is ex-centric in the etymological sense.

significantes, o que serve de base para a formulação de seu conceito de cinema de poesia. O cinema de poesia, como veremos, se insere ou corresponde ao universo da poética do *délire*.

O que é crucial assimilarmos desse processo é a questão da fronteira. Precisamos pensar no paradoxo de uma coexistência “em tensão” de diversos sentidos de linguagem, ou mais precisamente, de diversos sentidos sob o termo linguagem. Se por um lado nós temos aquilo que o linguista descreve, analisa e estrutura conceitualmente; por outro, para além da fronteira, independentemente das relações entre língua e fala, temos o delírio e o *nonsense*, ou ainda mais além, o *délire*, tudo o que transgride as regras de estruturação linguística, digamos, previsível. Conforme Lecercle, para Saussure a linguística era apenas uma parte, embora essencial, do campo mais abrangente da semiologia.

‘Linguagem’ é de fato às vezes usada em um terceiro sentido, mais geral, onde ela representa todo o processo *semiótico*: fenômenos não-verbais ou pré-verbais são também parte desse processo que é o processo de emergência do sujeito em sua subordinação à lei semiótica. A tese da centralidade da linguagem pode assim ser resumida da seguinte forma: o sujeito não é nada fora da ordem da linguagem pela qual foi formado, onde “linguagem” é a combinação instável de elementos naturais e estruturais, de processos maternos e semióticos. (LECERCLE, op.cit. p. 58)<sup>42</sup>

Desta forma, finalizando os principais pontos do estudo de Irigaray, Lecercle traz uma questão fundamental, qual seria o real papel desempenhado pela linguagem ou pelo processo semiótico de maneira geral na constituição do sujeito? A referência chega, ou retorna a Lacan e o estágio/fase do espelho. Isso se dá em torno dos seis meses. É um primeiro momento de descoberta e estruturação do sujeito. Lembremos que para Lacan, o sujeito é constituído pelo outro, falado pelo outro, numa cadeia de significantes. No estágio do espelho, é o primeiro momento de auto-percepção quando ao se deparar diante da própria imagem no espelho, a criança é estimulada por algum adulto a perceber a “individualidade” de sua própria imagem. Nas bases do pensamento lacaniano está, como vimos, a premissa saussuriana de que a linguagem é ao mesmo tempo um fator individual e social, um sistema estabelecido e em evolução, é uma associação de sons e ideias. “Entre significado e significante existe um equilíbrio impossível de romper: um não existe sem o outro. O significante não existe sem o significado, é apenas um objeto. O significado, por sua vez, sem o auxílio do significante, é

---

42 In Lecercle: ‘Language’ is in fact sometimes used in a third, more general sense, where it stands for the whole *semiotic* process: non-verbal or pre-verbal phenomena are also part of this process, which is the process of emergence of the subject in its subordination to the semiotic law. The thesis of the centrality of language can be summed up thus: the subject is nothing outside the order of language by which it has been formed, where ‘language’ is the unstable combination of natural and structural elements, of maternal and semiotic processes.

impensável, indizível, é o inexistente”. (Bleichmar & Bleichmar, op.cit.)<sup>43</sup>. Considerando, evidentemente, a arbitrariedade do signo, como já vimos.

Para Lecercle, a estratégia linguística do esquizofrênico, por exemplo, pode ser entendida como um fracasso do estado subjetivo pleno devido à separação impossível de sua mãe e conseqüente excesso de dominação de uma lei simbólica que ele não consegue dominar ou compreender, mas que está incessantemente tentando decifrar. O que para nós, significaria que, de certa forma, é como se o esquizofrênico experienciasse um segundo estágio-espelho no meio social. Uma espécie de bifurcação entre o real, o delírio, o *délire* e a poesia. Assim, as distorções de um processo semiótico pelo qual cada sujeito falante passa: o processo de construção do sujeito pela integração recíproca da linguagem e do corpo. É o impacto do discurso dos outros neste corpo que o torna meu corpo: a relação puramente imaginária que eu tenho com ele é mediada pela lei simbólica, a lei da linguagem, e no processo aparece o eu, o ser que este corpo é afinal de contas.

Artaud subverte a linguagem do esquizofrênico. Nele, o delírio se transforma em *délire* como energia criativa de composição artística. Nele, tal linguagem se reconfigura em uma cadeia de significantes também traduzidos pela força orgânica e visceral.

Tudo o que Artaud produziu foi na tentativa de se manter lúcido. Seria exagero dizermos que as cartas que Artaud trocou com médicos e amigos, principalmente na fase final de internação, em Rodez, possibilitou paradoxalmente, a reconstrução de seu próprio “eu” através do outro? E que o estágio-espelho, numa espécie de infância da loucura, lhe recompõe os cacos da existência mesmo na fase adulta porque provador de profunda ludicidade e poesia?

A fresta através da qual ele pôde respirar e ver a luz foi exatamente o *délire*, alquimizado e transmutado pela linguagem em criação artística e que aqui apresentamos como aspecto de uma estética que migra da psiquiatria para o universo da arte, da poesia, conforme as reflexões propostas por Jean-Jacques Lecercle que vimos traduzindo e transcrevendo. Assim, tais reflexões aliadas à teoria psicanalítica de Jacques Lacan e à linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, bem como referências a outros estudiosos, possibilitam-nos olhar um pouco mais próximo essa esfinge cuja linguagem se forma por verdadeiros hieróglifos

---

43 Lacan. Teoria do Sujeito. Entre o outro e o grande Outro. In: "A Psicanálise depois de Freud"  
AUTOR: Bleichmar & Bleichmar. <http://lacan.orgfree.com/textosvariados/lacanteoriadosujeito.htm>

(KRISTEVA, 1974) de encantamento, visceralidade e poesia. Pois não é Artaud um legítimo representante dessa estética, de que alguns processos de criação artística são elaborados sob as premissas do *délire*, essa energia criativa resultante do embate entre a visão apolínea e a visão dionisíaca da vida e da arte, gerando uma tensão, ou seja, a força motriz de estruturação da estética da crueldade? O *délire* compõe a gramática linguística do inconsciente de Artaud. Tudo flui de um rio chamado corpo para uma foz oceânica chamada crueldade.

Por último, ainda nos cabe analisar um outro aspecto do universo artaudiano que é a possibilidade de ocorrência do conceito de *hybris*, uma categoria da tragédia clássica, considerando as tênues fronteiras entre arte e vida nas quais viveu Artaud, personagem trágico e romântico ao extremo. Como proposto anteriormente, não teria Artaud experienciado uma espécie de *hybris* da linguagem? Sua desmedida não residiria exatamente aí na incomunicabilidade de uma estética compreendida como patologia pelos médicos dos manicômios e por uma sociedade mergulhada numa guerra castradora e massacrante, enquanto ele buscava através da arte, e não da loucura, meios para manter a própria lucidez? Artaud está em constante confronto contra os ditames, conceitos e leis do Estado, da medicina, da própria ciência, da linguagem e da arte.

O que Artaud propõe com frequência em seus escritos é uma espécie de *religare* do homem moderno com os antigos mitos, uma espécie de magia com as características da ritualização e da sacralização ritualística no *intermezzo* entre vida e arte. Não no nível de religiosidades, mas como dimensão do sagrado.

Conforme Patrice Pavis (1996), em seu dicionário de teatro, a *hybris* é uma palavra grega para orgulho ou arrogância funesta que pode levar o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda, e este sentimento é a marca do herói trágico sempre disposto a assumir seu destino<sup>44</sup>. No entanto, o que se pode entender como orgulho ou arrogância está além de sentimentos tão humanos (e não necessariamente conscientes). O herói trágico, dividido entre o mundo dos deuses e dos homens, é movido cegamente por uma paixão não medindo as consequências de suas buscas, ações e desejos. A *hybris* ou desmedida é, sobretudo, uma transgressão contra algo constituído, seja pelos deuses, sociedade ou Estado. Tal transgressão gera consequências avassaladoras para o herói que pode ser “punido” tanto pelos deuses quanto pelos homens. O

---

44 Dicionário de Teatro. PAVIS, Patrice. Ed. Perspectiva, 2003. SP.

herói trágico, nesse contexto, seria dotado de poderes extraordinários e excessivos para um homem.

Por conta da dissociação entre seu lado divino e seu lado humano, o herói vai se tornar uma figura complexa e problemática. O herói pode, por exemplo, temporariamente ser dominado por excessos de raiva ou ser possuído por paixões violentas, chegando até a perder totalmente a lucidez. Muitos heróis são francamente violentos, outros são malditos, ou descontrolados, ou desajustados. Este é o processo por excelência da *hybris*: o herói possui um poder que o aproxima demais dos deuses, e acredita ter o direito de realizar plenamente toda a demanda de sua força divina. Porém, nas mãos humanas do herói, esta força se torna muitas vezes incontrolável, e as consequências podem ser desastrosas e até criminosas. Todos os heróis, que são normalmente generosos, benevolentes e bem intencionados, vão se deixar eventualmente dominar por excessos afetivos e por paixões irracionais. (FERNANDES, S/D).<sup>45</sup>

A grande paixão de Artaud é a poesia, a linguagem exercitada em todo seu potencial significante e simbólico e que como vimos se transmuta do delírio ao *délire*. E é essa experiência que paradoxalmente lhe dá sobrevida e o mantém lúcido, porém cada vez mais incompreendido. A desmedida de Artaud está na ausência de interlocução, sempre tido mais como um doente psiquiátrico e menos como poeta em sua caminhada solitária. Nem mesmo Jacques Lacan que em uma de suas internações o visitara conseguiu elaborar um diagnóstico preciso: "Está fissurado, viverá até oitenta anos, não escreverá mais uma linha, está fissurado"<sup>46</sup>, teria dito o ainda jovem psicanalista.

A *hybris* se manifesta como um motor ambíguo, que pode levar o herói tanto a um destino trágico de sofrimento e morte, como também - e por vezes ao mesmo tempo - à vitória e ao autoconhecimento. Neste sentido, a *hybris* consiste numa falha humana que se manifesta ora como descomedimento destrutivo, ora como audácia e coragem criativas. Alguns heróis, quando possuídos pela *hybris*, são capazes de romper velhos tabus e preconceitos, renovando assim uma tradição cultural esclerosada. (FERNANDES, op.cit).

A própria teoria psicanalítica de Lacan, contudo, nos permite esse breve acerto de contas, pois como um "fio de Ariadne" nos possibilita entrar cada vez mais fundo no labirinto artaudiano ao invés de sairmos, não para elucidá-lo em toda a sua complexidade, mas para compreendê-lo um pouco melhor e percebermos as suas influências e transmutações nas linguagens e mídias dos nossos dias, como na obra de Glauber Rocha, por exemplo, tanto nos aspectos narrativos quanto estruturais e, sobretudo, poéticos. A importância e a força dessa obra ainda hoje, no aqui e no agora.

---

45 <http://www.ijpr.org.br/artigos-monografias.php> (CRIAÇÃO, HÝBRIS E TRANSGRESSÃO NA MITOLOGIA HERÓICA). Acesso, 2/05/2016

46 [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32831999000200028#tx06](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32831999000200028#tx06) (Ana Teixeira). Acesso: 12/05/2016.

Nas palavras do próprio Artaud: “O teatro é um aborto do invisível para uma concretização da realidade.”<sup>47</sup>.

A *hybris* de Artaud atravessa no tempo o espelho de Alice.

Estilhaços...

---

47 In: Jean-Michel Rey, op.cit. p.87



Figura 4 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim

## 2. CAPÍTULO – ESPELHOS E REFLEXOS DA CRUELDADE: ARTAUD, DERRIDA, DELEUZE E SONTAG

*Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas?*

*Deleuze*

O constructo teórico da discussão acerca do que nos propomos discutir e analisar neste estudo sobre aspectos da obra de Glauber Rocha no diálogo com Antonin Artaud, tendo como referencial a conceituação de crueldade, de Artaud, e de delírio/*délire* proposta por Jacques Lecercle, como vimos no capítulo anterior, encontra aqui de forma mais ampla a proposição de crueldade artaudiana, também fundamentada por importantes e indispensáveis estudos dos pensadores Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Susan Sontag, além das proposições do próprio Artaud.

Tais materiais servirão também como base para a nossa estruturação conceitual, pois se desdobrará como teia a abarcar conceitos inerentes e do mesmo campo semântico e semiológico tais como o corpo sem órgãos, o cômico e o grotesco, que abrem significativas portas para o estudo da crueldade sob o aspecto do delírio/*délire*. No entanto, neste capítulo, nos manteremos focados na crueldade e seus estilhaços, como o corpo sem órgãos. O cômico e o grotesco serão analisados mais adiante. É também uma oportunidade de análise de algumas das principais recepções e leituras da obra de Antonin Artaud como uma poética e/ou como uma teoria da linguagem.

Como sabemos, o conceito de crueldade em Artaud é denso e complexo. No entanto, através do enfoque do *délire* proposto por Jean Jacques Lecercle, já mencionado, pudemos nos aproximar com substância do conceito artaudiano de crueldade e seus tentáculos, e que posteriormente pretendemos aplicar na tela glauberiana analisando sintonias estéticas, discursivas e poéticas. Justo será que tentemos uma abordagem cuidadosa de tal conceito de forma que possamos estabelecer as relações entre palco e tela, corpo e ritual na ponte entre o trabalho teórico e sua aplicação prática na análise da peça teatral *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* (cap.3) e do filme *Di-Glauber* (cap.4). No entanto, é necessário que esse mesmo conceito de crueldade passe por um recorte de forma a compreendermos o universo ao qual estamos aplicando, que é a obra de Glauber Rocha (Artaud => Glauber). Seguindo o modelo proposto nesses dois primeiros capítulos, abordamos primeiramente o universo artaudiano, seja

através de sua própria fala ou de estudiosos de sua obra, a articulação entre pensamento, conceito e recepção, e posteriormente estabelecendo diálogo com Glauber nos desdobramentos de nossos estudos, ou Glauber dialogando com Artaud de alguma forma “influenciado” pelo poeta da crueldade. Os fundamentos, dentro desse recorte, com os quais buscaremos esse contato são principalmente o delírio/*délire* e o grotesco, passando também pelo barroco e o expressionismo, porém, sem perdermos de vista aspectos do cômico, do épico e do ritual, chaves que entendemos como cruciais para adentrarmos o templo do cinema da crueldade e do delírio glauberianos. Não é de nosso interesse elaborar um tratado sobre a crueldade, o que demandaria esforços que extrapolariam nosso objeto e campo de estudos e com os riscos próprios que envolvem um conceito tão complexo e amplo e muito debatido em várias áreas do conhecimento como a antropologia, estética, literatura, teatro, filosofia e psicanálise, entre outras. O diálogo com tais áreas é intrínseco e acontecerá de forma mais explícita, evidentemente, sempre que se fizer necessário. O que objetivamos é desenvolver um suporte conceitual que nos possibilite dialogar com a obra de Glauber Rocha a partir dos materiais e análises propostos.

Inicialmente, cabe retomarmos o que até nós chegou como crueldade no sentido artaudiano, entendendo, desde já, que as bases de tal conceito, como pretendemos mostrar mais à frente, compõem-se pelos caminhos acima listados, pois esta é a mineração estético-conceitual que pretendemos realizar. Não há aqui a intenção de vestir uma indumentária que não se adequa ao manequim (Artaud/Glauber), mas sim a de identificar o que precisamente deste conceito pode nos servir para a aplicação no cinema de Glauber Rocha considerando o diálogo indireto, porém profícuo com Artaud, as vanguardas que avançam na história e na cultura como ondas de um tsunami a inundar a modernidade antropofagicamente.

As ideias de Artaud e Brecht começam a chegar com força no Brasil a partir dos anos 50, via *Grupo Oficina* e via *Grupo Arena*, principalmente. Posteriormente, tais estéticas fundem-se tanto ao espírito tropicalista quanto à ebulição provocada pelo *Cinema Novo*. No contexto mundial, tais ideias explodem fortemente na Europa e também nos EUA influenciando tanto discussões políticas quanto culturais e abrindo caminho para o conhecido movimento “maio de 68”, em Paris, e o festival de Woodstock nos Estados Unidos. É o momento da chamada revolucionária contracultura. O que acontece no Brasil neste mesmo período reflete o espírito antropofágico proposto por Oswald de Andrade algumas décadas

antes. Isso tudo em meio à histórica disputa de forças entre a elite brasileira e a classe trabalhadora, que culmina no golpe militar de 1964.

O *délire*/delírio que discutimos no capítulo anterior é um dos tentáculos do conceito de crueldade que nos interessa estudar nesse debruçar-se sobre a crueldade artaudiana. Mas é também de nosso interesse compreender um pouco melhor a re-elaboração desse conceito (crueldade) a partir da recepção e leitura de alguns pensadores na articulação com o próprio Artaud.

Existem, entre outros estudos, três ensaios fundamentais para mergulharmos na crueldade artaudiana: *O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação* (1967), de Jacques Derrida, *Abordando Artaud* (1973), de Susan Sontag e *Como Criar para Si um Corpo Sem Órgãos*, de Gilles Deleuze (1980). São três leituras instigantes e esclarecedoras, densas e complexas, mas que procuraremos destrinchar logo à frente. A abordagem aqui seguirá o caminho cronológico e conceitual.

Antes, porém, busquemos as bases da crueldade no próprio Artaud, em sua própria fala. Assim ficará mais atrativo e interessante perceber a recepção de sua obra no meio intelectual, artístico e filosófico. Na sequência, portanto, abordaremos Derrida, Sontag e Deleuze, respectivamente.

#### O que é crueldade para Artaud?

Não se trata, com essa crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que normalmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, explodir correntes, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através de conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. (...) A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência. (...) Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter. (ARTAUD, 1984, p. 131, 132, 133)

Na citação acima, Artaud, em *O Teatro e Seu Duplo*, apresenta os princípios e bases de seu conceito sobre crueldade, no que se destacam o rigor e a profundidade de sua proposta que vai contra a banalização do termo, principalmente no que diz respeito às experimentações linguísticas e o caráter racional da experiência, e também sua relação com uma visão de sagrado, místico e metafísico na arte, vendo como possível tal equilíbrio. Páginas antes, Artaud propunha que “O teatro deveria reencontrar a sua verdadeira significação”. É através dessas

alavancas conceituais que a crueldade sob as vestes essenciais da poesia vai redimensionar a prática teatral no século XX e revolucionar a arte de forma geral no ocidente lançando fagulhas revolucionárias sobre as práticas e experimentações artísticas da segunda metade daquele mesmo século até nossos dias. Falar de crueldade em Artaud é rigorosamente falar em implosão e renascimento da linguagem. É renascer aqui no sentido de uma volta às origens, bem antes do signo linguístico. *Délire!* “Kré/ kré/pek/kre/e/pte/puc te/puk te/li le/ pec ti le/kruk” (ARTAUD, op.cit. 146). Rigorosamente “romper o sentido usual da linguagem”. A experiência artística, portanto, adquire possibilidades sinestésicas, em que não apenas o corpo do ator pulsa visceralmente em cena, mas o corpo do espectador também pode participar da mesma experiência. Energias em frequência. Corpo, alma e sentidos. Outras camadas e níveis de linguagem.

É interessante, contudo, que observemos tal proposta sob três aspectos principais, o estético, o filosófico e o histórico, e é também importante que consideremos o contexto em que as ideias de Artaud começam a surgir, na primeira metade Séc. XX, logo após as suas primeiras experiências poéticas e o rompimento com o movimento surrealista, por volta de 1926 (Artaud discordava da aproximação do movimento surrealista com o Partido Comunista e da política partidária), logo após o tsunami das vanguardas estéticas do final do século anterior se espalhar pelo mundo. Um mundo, no entanto, que atravessa o período entre guerras, ascensão de regimes totalitários e grave crise econômica cujo ápice é a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929. Certamente que muitos dos acontecimentos políticos e econômicos desse período se refletirão poeticamente em sua obra, no processo alquímico da relação entre vida e arte sempre tão presentes em Artaud, como no contundente e censurado *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, publicado no acender das luzes de 1948, porém três meses antes de sua morte. Uma síntese do pensamento político, filosófico e estético de Antonin Artaud, uma espécie de acerto de contas com a primeira metade do século XX agora colocado sobre uma mesa de autópsia e revirado às avessas, um século que já começou agonizante e onde a anatomia humana poderia ser reconstruída, assim como discutidos os seus paradoxos, no intuito do homem reencontrar a alma perdida nos infernos dantescos das guerras, do avanço tecnológico e da hecatombe ambiental. Diante de um mundo bélico que já apontava para as crises nucleares e ambientais que hoje enfrentamos, Artaud se refugia na poética da vida primitiva e seus rituais, como possibilidade de reconexão entre homem e natureza, confrontando o cristianismo<sup>48</sup> e também o

---

48 Veremos com mais detalhes tal conflito na análise de Susan Sontag acerca do gnosticismo.

autoritarismo político<sup>49</sup>, autoritarismo que por sinal Artaud sofria na própria pele devido ao tratamento desumano que recebeu durante tantos anos em várias internações nos manicômios, principalmente à base de eletrochoques e banhos gelados.

Há um corpo social doente e Artaud, de certa maneira, carrega esse peso sobre suas costas como homem, intelectual e poeta. Assim como o mundo e a sociedade à sua volta, necessário também seria que o teatro buscasse outras estruturas e possibilidades para encenar no micro, o macrocosmo de tensões e transformações daquele período. E para a crueldade sanguinária dos êxodos e dos campos de concentração, uma outra conceituação de crueldade (o outro lado do espelho) era necessária, e que pudesse, sim, abalar e redirecionar a linha dos acontecimentos nos diversos níveis políticos, culturais e existenciais. Um caminho poético do sujeito em direção ao eu, no sentido lacaniano do corpo e da psique, como já vimos. Toda a crueza e desumanidade promovidas pela guerra poderia ter a mesma força, porém, através da poesia. Da mesma forma como o *délire* poderia se transformar em força poética e criativa.

Numa palavra, acreditamos existirem, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime realizado. Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será propulsionado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro com a condição de considerá-los de fato como sonhos e não como decalque da realidade; com a condição de que os sonhos permitam liberar no público essa liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (ARTAUD, Op. Cit. p.110)

A crueldade proposta por Artaud é uma poética que coloca o homem diante de uma nova cosmogonia, pois, de desconstrução do mundo da guerra, da política e do capital, uma experiência original que implode a lógica para alcançar o primevo, a origem, de maneira a libertá-lo do discurso racional “para encontrar uma nova vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência ética e estética original”<sup>50</sup>. Essa nova cosmogonia se realiza tão somente por uma experiência estética, pela poesia em essência. Para tanto, a primeira grande desconstrução passa pelo corpo, um corpo necessariamente despido dos órgãos, mas não exatamente livre da dor, pois a dor existencial paradoxalmente é sua condição de sobrevivência, assim como o amor, assim como o desejo. Uma poética que nasce dessa dor, uma fenomenologia do

---

49 Em 1948, Artaud sofre censura da Rádio Difusão Francesa que transmitiria sua peça radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de Deus*.

50 PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Ed. Perspectiva, 2003.

sofrimento (SONTAG, 1986) que migra para o mundo e também dele recebe a mesma energia com a mesma potência de uma erupção, um terremoto e uma catástrofe. Uma poética que desconstrói também o corpo político e social, o corpo-máquina das guerras para transformá-lo num *Deus Ex Machina*<sup>51</sup>, de forma a reconciliar-se consigo mesmo. E ao despir-se do corpo orgânico, biológico e também do corpo social, Artaud se reconstrói existencialmente através do corpo poético de sua própria obra, um corpo sem órgãos, porém repleto de alma. Um corpo cruel, um corpo em *délire*.

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro (...). É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. E tudo que ainda não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos com ser simples órgão de registro. (ARTAUD, op. cit, p.22)

Há dois elementos a serem pensados como determinantes da complexidade conceitual artaudiana, que são os condicionamentos do corpo em nossa sociedade e os caminhos seguidos pela arte e/ou pelo teatro ocidental, como um dilema existencial profundo estabelecido entre um espaço localizado “antes do nascimento e depois da morte”<sup>52</sup>, como nos indica Derrida.

Dir-se-á, portanto, do teatro o mesmo que se diz do corpo. Ora, sabemos que Artaud vivia o dia seguinte de uma desapropriação: o seu corpo próprio, a propriedade e a limpeza do seu corpo tinham-lhe sido roubadas por ocasião de seu nascimento por esse ladrão que nasceu ele próprio de “se fazer passar/por mim mesmo”. É certo que o renascimento – Artaud recorda-o muitas vezes – passa por uma espécie de reeducação dos órgãos. Mas esta permite ter acesso a uma vida antes do nascimento e depois da morte “à força de morrer/acabei por ganhar uma imortalidade real”. Não a uma morte antes do nascimento e depois da vida. É o que distingue a afirmação cruel da negatividade romântica; diferença pequena e, contudo, decisiva. (DERRIDA, 2009, p. 339/340)

De certa maneira, já aí surge uma primeira ideia ou compreensão de crueldade que diante da ausência de respostas nos campos da teologia, da história e da filosofia, encontrará no universo da arte e em específico a teatral um canal possível de exacerbação e reflexo de tal crise ou problemática existencial. É o homem ou o espectador diante de espelhos estilhaçados.

Para Artaud, trata-se primeiro de não morrer morrendo, de não se deixar então despojar da vida pelo deus ladrão. ‘E creio que não há sempre alguém no minuto da morte extrema para nos despojar da nossa própria vida’ (Van Gogh). Da mesma maneira, o teatro ocidental foi separado da força da sua essência, afastado da sua essência afirmativa, da sua vis afirmativa. E esta desapropriação produziu-se desde a origem, é o próprio movimento da origem, do nascimento como morte. (...) O teatro nasceu na sua própria desaparição, e o fruto deste movimento tem um nome, é o

51 PAVIS. Idem.

52 “Não consigo desfazer-me desta ideia de que estava morto antes de nascer, e que pela morte voltarei a este mesmo estado... Morrer e renascer com a recordação da existência precedente, chamamos a isso desmaiar; despertar com outros órgãos, que importa em primeiro lugar reeducar, é o que denominamos nascer.” (LICHTENBERGER, apud DERRIDA, op. Cit, p. 340)

homem. O teatro da crueldade tem de nascer separando a morte do nascimento e apagando o nome do homem. Sempre se obrigou o teatro a fazer aquilo para que não estava destinado. (DERRIDA, op. cit., pág. 340).

Ora, seria, portanto, a crueldade algo paradoxalmente irrealizável, utópico, como se o homem buscasse uma espécie de essência perdida, até mesmo num sentido romântico, profanada pelo paraíso ocidental burguês? E atrelada à própria existência humana, estaria a arte e o teatro submetidos a esses mesmos princípios? Seria a crueldade algo a ser exposto e desvendado ou algo totalmente irrealizável? Conforme o próprio Derrida, a crueldade configura-se como uma “inexistência presente”.

Nós estamos, agora, no estádio da vida aplicada, onde tudo desapareceu, natureza, magia, imagens, forças; no estado de estagnação em que o homem vive de seu dote, com uma reserva sentimental e moral há um século imutável. Nesse estádio o teatro não cria mais mitos. Os mitos mecânicos da vida moderna foi o cinema que os assumiu. Ele podia assumi-los, pois não levam a nada. Eles dão as costas ao espírito. Quanto ao pseudoconhecimento da inconsciência, aos fantasmas psicológicos, às aparições poéticas que ela pode fazer surgir, é preciso entender a si mesmo, ou por uma aproximação com a vida ardente, a vida em estado puro, achar alguma coisa de essencial no ser, decidir separar novamente os princípios psicológicos, mas separá-los metafisicamente e por aquilo que eles representam de transcendente. Assim, o inconsciente conduzirá novamente aos símbolos e às imagens tomados como um meio de reconhecimento e que ultrapassa a psicologia. Ora, o inconsciente registrado fotograficamente terminará apenas por estender desmesuradamente o domínio do conhecido não mágico e não sairemos mais do teatro moral e cirúrgico. (ARTAUD, op. cit, p. 76)

O teatro da crueldade estabelece, assim, uma linha tênue e limítrofe entre a vida e a representação, ou melhor, entre a vida e a anti-representação, porque é nesse avesso que reside o representável, algo pouco diferenciado da vida em si, e por sua aparente ausência a associamos à morte. “É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (DERRIDA, Op. Cit. 341). Artaud<sup>53</sup> defende, no contexto da crueldade, não uma vida individualizada e baseada em identidades, mas em seus aspectos coletivos, pulsantes e desmistificadores, e também ritualísticos. A crueldade descortina a visão simplesmente mimética como uma espada cortando os punhos da existência numa anticatarse, não sem dor, porque se trata de uma experiência extrema repleta de nada e preenchida por vazios à medida que a própria existência (o viver!) representa também o seu fim e transfigura a arte numa experiência da morte, mas não a morte como tabu, porém como transformação, aquele mundo burguês desconstruído. O teatro da crueldade é um constante confronto entre vida e morte, um haraquiri coletivo elevado ao êxtase e à celebração, uma morte que simbolicamente se faz nascer ao mesmo tempo naquele espaço que é útero e túmulo do

---

53 ARTAUD, Anotnin. *O teatro e seu duplo*. Ed. Max Limonad, São Paulo, 1984.

universo. Um frankenstein que se reconstrói enquanto esfacela as próprias vísceras. O efêmero sopra de uma existência.

A imitação no sentido clássico sofre uma implosão e altera, portanto, tempo, espaço e corpo, e conseqüentemente também a linguagem. Ou seja, essa teatralidade já não cabe no espaço clássico ou convencional, não converge para as unidades de tempo, espaço e ação e exige um corpo que possa ser esquartejado na autópsia que se faz do homem nas fronteiras entre vida e arte: “Colocando-o (o corpo) na mesa de autópsia para refazer sua anatomia, o homem é enfermo porque é mal construído” (ARTAUD, 1986, p.161).

A Arte teatral deve ser o lugar primordial e privilegiado dessa destruição da imitação: mais do que outro foi marcado por esse trabalho de representação total no qual a afirmação da vida se deixa desdobrar e escavar pela negação. Esta representação, cuja estrutura se imprime não apenas na arte mas em toda a cultura ocidental (as suas religiões, as suas filosofias, a sua política), designa portanto mais do que um tipo particular de construção teatral. Eis por que a questão que se põe a nós hoje excede largamente a tecnologia teatral. Tal é a afirmação mais obstinada de Artaud: a reflexão técnica ou teatrológica não deve ser tratada à parte. A decadência do teatro começa sem dúvida com a possibilidade de uma tal dissociação. Podemos acentuá-lo sem enfraquecer a importância e o interesse dos problemas teatrológicos ou das revoluções suscetíveis de produzir-se nos limites da técnica teatral. Mas a intenção de Artaud indica-nos esses limites. Enquanto essas revoluções técnicas e intrateatrais não abalarem as próprias fundações do teatro ocidental, pertencerão a essa história e a esse palco que Antonin Artaud queria fazer ir pelos ares. (DERRIDA, op. cit. p. 342)

O grande embate, no entanto, é com o *logos*<sup>54</sup> e todas as estruturas dele descendentes no jogo passivo e digestivo da arte de entretenimento sobre o palco (mas Artaud não exclui a ciência, obviamente, como veremos adiante). E não seria o signo linguístico um mero aliado da razão a fazer o jogo sujo das construções discursivas e castradoras da cultura ocidental? A reprimir o corpo com armaduras morais e comportamentais?

Uma outra língua, no entanto, ou, quiçá, uma antilíngua deveria ser inventada, talvez descoberta, noutras camadas do inconsciente ou mesmo nas estruturas arquetípicas de outras culturas no espaço possível daquele encontro entre o “antes de nascer e o depois de morrer”. A língua ou a linguagem do teatro da crueldade sem dúvida reside nesse espaço, espaço também habitado pela loucura, pelo delírio e pelo *délire* dos doentes, dos artistas ou dos xamãs. A língua do cavalo mediúnico numa incorporação. E nem a loucura nem o delírio, nem a loucura do delírio ou o delírio da loucura na alma de um louco, de um artista ou no corpo de um xamã são traduzíveis pelo signo linguístico e sua semântica limitadora. Mais do que romper com uma

---

54 LOGOS (gr. λόγος; lat. verbum, i). A razão enquanto substância ou causa do mundo. Ver: ABBAGNANO, Nicola. Dicionario-de-Filosofia-Nicola-ABBAGNANO.pdf (Acesso: 13/04/2017)

estrutura, no entanto, cabe ao teatro da crueldade o abalo de princípios, inclusive elaborando sua própria linguagem. “Fala-se de crueldade como se poderia falar de vida”, diria Artaud. O que ainda se faz necessário ao homem ocidental compreender é que o teatro tem uma linguagem própria e que não pode ser definida e praticada apenas nas fronteiras do signo. Tal linguagem se manifestaria e se traduziria também pelas experiências do *délire* com a roupagem do grotesco (avancaremos nesse aspecto no cap. 4). Portanto, uma poética!

O que nos cabe apontar por enquanto é que o teatro da crueldade pressupõe não uma representação da poesia, mas o fenômeno poético em si:

Colocar nestas condições a noção de teatro é colocar a questão de uma linguagem que pertenceria apenas ao teatro, que seria independente, portanto, da palavra, com o destino da qual foi ligada. Parece-me que a noção de uma linguagem que pertenceria apenas ao teatro poderia confundir-se com a noção de uma linguagem no espaço, tal qual se pode produzir no palco e oposta à linguagem das palavras. A linguagem do teatro é em suma a linguagem do palco, que é dinâmica e objetiva. Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitudes, de significações. Mas isto, à medida que todos esses elementos se organizam, e, ao se organizarem, se separam de seu sentido direto, visando criar assim uma verdadeira linguagem baseada no signo em vez da palavra. É aí que aparece a noção de simbolismo baseado na troca de significações. É tirado das coisas seu sentido direto e lhes é dado um outro. (ARTAUD, op. cit, p.72)

O fato é que a palavra crueldade, e principalmente o conceito proposto por Artaud, ainda gera análises equívocas, e muitas obras para o palco foram compostas sob tal signo (a montagem recente do grupo paulista Oficina de *Para Dar um Fim ao Juízo de Deus*, dirigida por Zé Celso, obedece muito mais aos preceitos do próprio diretor do que de um teatro da crueldade sob a concepção artaudiana). Ejacular ou defecar literalmente em cena nada tem da imagética ou do simbolismo do teatro desejado por Artaud, distante, assim, da concepção original no contexto artaudiano, segundo Derrida, de rigor, aplicação e decisão implacável ou determinação irreversível, determinismo, submissão à necessidade, em oposição a sadismo, horror e sangue derramado. A crueldade atinge pontos delicados para além da derme, é um sentido existencial rigoroso que um *sadhu*<sup>55</sup> indiano, por exemplo, conhece muito bem, porém, sem o sacrifício religioso dos devotos de Shiva, mas com a noção do sagrado que lhes é própria e do poético que lhe é essencial.

O teatro da crueldade desconstrói a palavra em sua aplicação clássica enquanto recita e indicação/ordem, mapeamento fonético para ilustrações semânticas castradoras de explosões

---

55 Sadhu, no hinduísmo, é um termo comum para designar um místico, um asceta, um praticante de ioga ou um monge andarilho.

nucleares de sentidos e dos sentidos. Os elementos estruturantes do discurso passam a corresponder a diferentes camadas comunicativas, abrindo espaço para uma outra ordem de comunicação, uma espécie de língua primária certamente desenvolvida naquele espaço ao qual Derrida faz referências no início de seu ensaio (op.cit), nascimento/morte, repleto de um atavismo linguístico indecifrável, concebido noutras camadas e diferente do signo linguístico saussuriano como conhecemos e que discutimos anteriormente no diálogo com Lacan.

A glossopoiese, que não é uma linguagem imitativa, nem a criação de nomes, reconduz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito, mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível, e com ela a língua geral: a separação do conceito e do som, do significado e do significante, do pneumático e do gramático, a liberdade da tradução e da tradição, o movimento da interpretação, a diferença entre a alma e o corpo, o senhor e o escravo, Deus e o homem, o autor e o ator. É a véspera da origem das línguas e desse diálogo entre a teologia e o humanismo cuja repetição infindável e metafísica do teatro ocidental sempre manteve. Não se trata, portanto, de construir uma cena muda, mas uma cena cujo clamor ainda não se apaziguou na palavra. A palavra é o cadáver da palavra psíquica e é preciso reencontrar, com a linguagem da própria vida, ‘a palavra anterior às palavras’. (DERRIDA, op. cit. p. 350).

Aqui certamente reside um dos pontos mais complexos e desafiadores do teatro da crueldade, algo aparentemente irrealizável porque difícil em sua execução, porém, um elemento que abriu novas possibilidades de exploração nas poéticas do espaço e do corpo. E o que vale para o corpo, vale também para a reinvenção da palavra em cena (*délire*). Uma nova escritura/linguagem que não abandona completamente o uso da palavra em cena, mas que busca outras formas de reescrevê-la e/ou pronunciá-la, e ao romper com a récita exige outra corporeidade cênica, portanto, outra forma de interpretação. Essa mesma glossopoiese é a linguagem do *délire*, como vimos em *Lecerclé*. E como afirma Derrida, a palavra volta a ser *gestus* e corpo, em sangue, em carne viva. Não haverá algo que poderá ser descrito ou narrado, mas algo que se vive enquanto se narra. Já não há mais a distância entre emissor e audiência/público, intermediados por imagens e memórias, há apenas a ação em si no aqui e no agora: “Desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente” (DERRIDA, op. Cit. 349). Portanto, a nova escritura do teatro passa a dialogar, para além da escrita fonética meramente reprodutiva, com a escrita hieroglífica, plástica e também visual. E essa não seria justamente a linguagem do *délire*, conforme vimos em *Lecerclé*? O *délire* como elemento da crueldade estilhaça-se no corpo do ator, no espaço cênico e no imaginário do receptor. E da mesma forma, como veremos no capítulo 4 na análise de *Di-Glauber*, tal fenômeno também pode se projetar na tela de cinema glauberiana, em sua estrutura narrativa e no dispositivo onde o que narra também é narrado.

E sob tal aspecto, Artaud anteciparia os diálogos que a contemporaneidade presencia no palco através de experiências como a intermedialidade<sup>56</sup> ou, conforme Lehmann<sup>57</sup>, com a pós-dramaticidade<sup>58</sup>. Claro que no contexto artaudiano teríamos elementos ainda “rústicos” dessa linguagem, mas que nos servem de base para uma teatralização que alia sons, onomatopeias/glossolalias, gritos e luz num todo visual frenético (*délire*). Cabe, no entanto, também termos o cuidado de não cairmos em armadilhas, algumas delas citadas por Derrida, na recepção do termo/conceito proposto por Artaud (conforme nota no início deste capítulo) e também não confundirmos com as análises e aplicações realizadas em determinados contextos ou épocas. O que arriscamos dizer é que conceitualmente, não, mas que sob o ponto de vista técnico podemos identificar, sim, alguns elementos de correspondência. Porém, não se poderia chamar de um tal teatro artaudiano ou da crueldade (os intermediáticos ou os pós-dramáticos). Entendemos que como tal, teatro da crueldade, somente o próprio Artaud poderia fazê-lo e o fez nas fronteiras entre vida e arte (a despeito de controvérsias). Porém já não cabe mais discutir ou questionar o poder de sua influência sobre as estéticas contemporâneas, isso é tácito, explícito e reconhecível. A era moderna e contemporânea tem como marca o hibridismo, o diálogo, o transtexto, o intertexto e a intermedialidade. Devemos ter sempre muito cuidado nas delimitações desse terreno de experiências, linguagens e estéticas. Cabe aqui o parêntese:

É bastante conhecida a concepção de que as formas experimentais do teatro atual, desde os anos 1960, têm seus modelos na época das vanguardas históricas. O presente estudo (Teatro Pós-dramático) tem como ponto de partida a convicção de que a ruptura das vanguardas históricas em torno de 1900, sem dúvida profunda, conservou o essencial do “teatro dramático” apesar das inovações revolucionárias. As novas formas surgidas serviam à representação, agora modernizada, de universos textuais, procurando justamente salvar o texto e sua verdade da desfiguração gerada por práticas teatrais que haviam se tornado convencionais, de modo que puseram em questão o modelo tradicional da representação e da comunicação teatrais de maneira limitada. (LEHMANN, op.cit, p. 27)

Todavia, sob tais aspectos, de certa maneira, Artaud antecipa muito do hibridismo e dos diálogos intersemióticos da contemporaneidade, em que pese o rigor analítico de Lehmann. Até porque a visão visceral de Artaud é de dentro para fora e não de fora para dentro.

---

56 Ver: MÜLLER, Adalberto. *linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Ed. Meridional, RS, 2012.

57 Ver: LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós dramático*. Ed. CosacNaify, SP, 2007.

58 “Para sintetizar melhor seu conceito, Lehmann observa que totalidade, ilusão e reprodução do mundo constituem o modelo do teatro dramático. E que a realidade do novo teatro começa exatamente com a desaparecimento do triângulo drama, ação, imitação, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século XX”. In: FERNANDES, Sílvia. *Teatros pós-dramáticos. O Pós-Dramático*. Orgs: j.guinsburg e sílvia fernandes. Ed. Perspectiva, SP, 2009.

Voltando a Derrida, ele faz uma breve lista de teatros, ou mais precisamente de determinados aspectos de teatros que mesmo reivindicando ou sendo atribuída a eles uma filiação artaudiana não se encaixam tão perfeitamente nas premissas do teatro da crueldade. Em síntese, podem-se mencionar alguns dos traços dessa dita infidelidade: Todo teatro não sagrado, que privilegia a palavra, o teatro abstrato<sup>59</sup>, o teatro do absurdo<sup>60</sup>, o teatro do distanciamento<sup>61</sup>. Para Derrida, todas essas vertentes mantêm os elementos tanto conceituais quanto estruturais do teatro clássico ou dramático, mesmo que com outros enfoques. Ou seja, conceitos e estruturas não necessariamente caminham juntos, o que às vezes pode nos fazer chegar a determinadas conclusões de forma equivocada. O que ocorre é que, mesmo que haja mudanças estruturais numa estética, estas podem se dar/acontecer sem necessariamente virem acompanhadas de mudanças em suas bases conceituais no que diz respeito à estética clássica. E para Derrida, Artaud cumpre à risca exatamente os preceitos revolucionários do rompimento, porém, não como mera força destrutiva, mas como cisão saudável de reconstrução e dimensão do sagrado na arte teatral. O que é mais importante percebermos é que independente de paternidades ou filiações, a estética proposta por Artaud exerceu forte influência ou dialogou com as estéticas desenvolvidas desde a primeira metade do século XX até nossos dias.

Por fim, Derrida chega ao ponto fulcral da estética da crueldade: A (não) repetição.

Aqui tocamos no que parece ser a essência profunda do projeto de Artaud, a sua decisão histórico-metafísica. Artaud quis apagar a repetição em geral. A repetição era para ele o mal e poderíamos sem dúvida organizar toda uma leitura dos seus textos em torno deste centro. A repetição separa de si própria a força, a presença, a vida. Esta separação é o gesto econômico e calculador daquilo que se difere para se guardar, daquilo que reserva o gasto e cede ao medo. Este poder de repetição dirigiu tudo o que Artaud quis destruir e recebeu vários nomes: Deus, o Ser, a Dialética. Deus é a eternidade cuja morte, como diferença e repetição na vida, nunca deixou de ameaçar a vida. Não é o Deus-Vivo que devemos temer, é o Deus-Morte. Deus é a morte. (...) Sempre que há repetição Deus está lá, o presente guarda-se, reserva-se, isto é, furta-se a si próprio. (DERRIDA, op.cit. p.358/359)

Ora, todos os conceitos ou elementos listados acima só adquirem a existência ou mesmo a repetição, sua infinitude ou imortalidade através da linguagem lógico-verbal, da construção discursiva fundada no signo linguístico: “Não há palavra, nem signo em geral que não seja construída pela possibilidade de se repetir. Um signo que não se repete, que já não está dividido pela repetição na sua primeira vez, não é um signo” (DERRIDA, op.cit, p.359). A crueldade é

---

59 Dicionário de Teatro. PAVIS, Patrice. Ed. Perspectiva, 2003. SP.

60 Idem;

61 Ibidem.

essa espécie de ausência de fala, pois sem ela, a fala articulada, patinamos como um quelônio com o casco para baixo vendo a existência sob outros ângulos (inclusive sem Deus, ou sem a palavra Deus). O apego à repetição de conceitos, normas, estéticas e crenças, torna cômodos e supostamente acessíveis o sentido e o pragmatismo das verdades que inventamos e com as quais convivemos diariamente, assim como com nossas próprias sombras. Assim é o Ser, a morte, Deus ou a vida. A crueldade é a separação definitiva entre significado e significante, a autópsia que separa o corpo do Ser, Deus do homem e a morte da vida. A crueldade também é *délire!*

Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de tremular. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, sem dúvida brutaliza as formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas. O teatro [que] não existe em nada, mas que se serve de todas as linguagens, gestos, sons, gritos, encontra-se exatamente no ponto onde o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. (ARTAUD, 1984, op.cit. p.21)

Quanto à dialética, (ela) representa nada mais que o jogo e seu duplo, Derrida afirma que é a economia da repetição e da verdade, que podemos verificar na oposição presença X repetição, sintetizada no interessante paradoxo: “Não querer guardar o presente é querer preservar o que constitui a sua insubstituível e mortal presença, aquilo que nele não se repete” (DERRIDA, op. cit.p.360). A presença, portanto, seria a possibilidade de repetição dialética. E no mundo artaudiano não existiria a repetição, muito menos a sua carga de valores e conceitos construídos pelo signo, pela linguagem articulada e pela lógica, assim, tal experiência resultaria num processo anti-dialético e a crueldade se manifestaria exatamente pela ausência desse referencial lógico-materialista, porque despido do processo histórico, considerando que a tal experiência só deveria ocorrer uma única vez, assim como já mencionado acima: “O teatro é o único lugar no mundo em que um gesto não se recomeça duas vezes” (ARTAUD, apud. DERRIDA, op.cit. p.361). Ora, a complexidade de execução do universo da crueldade como estética e linguagem proposta por Artaud é tamanha que tanto infieis “seguidores” quanto fiéis “traidores” aos seus princípios se veem no mesmo nível de orfandade e encruzilhada labiríntica.

Não existe hoje no mundo do teatro quem corresponda ao desejo de Artaud. E não teria havido exceções a fazer, deste ponto de vista, para as tentativas do próprio Artaud. Sabia-o melhor que ninguém: a gramática do teatro da crueldade, que dizia estar “por encontrar”, permanecerá sempre o inacessível limite de uma representação que não seja representação, duma representação que seja presença plena, que não carregue em si o seu duplo como a sua morte, de um presente que não se repete, isto é, de um presente fora do tempo, de um não-presente. O presente só se dá como tal, só aparece a si, só se apresenta, só se abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestinal, na dobra interna da sua repetição originária, na representação. Na Dialética. Artaud bem o sabia “uma certa dialética...”,

pois se pensarmos convenientemente o horizonte da dialética – fora de um hegelianismo de convenção, compreenderemos talvez que ela é o movimento indefinido da finitude da unidade da vida e da morte. (DERRIDA, op.cit. p.362)

Por outro lado, cabe ainda recuperarmos um aspecto do teatro da crueldade defendido por Artaud que alia o teatro, a poesia, a ciência e a magia e/ou o sagrado. Na maioria de seus escritos sobre tal tema, Artaud sempre faz referência a esses pontos como algo recorrente não para impor os seus conceitos, mas para torná-los cada vez mais claros e próximos do mundo real e concreto, assim como das pessoas/espectadores. O que Artaud pretende através do teatro é uma experiência alquímica (e utópica, que seja) que transforme o corpo, a consciência e a alma do espectador e, por extensão, de toda a sociedade. Uma espécie de retorno ao berço, à essência e ao sagrado da poesia, mas não sem um rigor científico, sem um mergulho estudado sobre o próprio material humano, corpo e mente.

Ora, o teatro é uma grande vigília na qual sou eu quem conduz a fatalidade. Mas esse teatro onde eu conduzo minha fatalidade pessoal, que tem como ponto de partida o sopro, e que depois do sopro se apoia no som e no grito, é preciso para refazer a cadeia, a cadeia de um tempo em que o espectador no espetáculo procura sua própria realidade, permitir que esse espectador se identifique com o espetáculo, sopro por sopro, tempo por tempo. Esse espectador, não basta que a magia do espetáculo o prenda, ela não o prenderá se não soubermos chegar até ele. Já chega de magia feita ao acaso, da poesia que não tem mais ciência para se apoiar. No teatro a poesia e a ciência devem de agora em diante se identificar. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção no seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente os pontos do corpo em que devem ser tocados é jogar o espectador em transes mágicos. E é desse tipo de ciência que a poesia no teatro há muito se afastou. Conhecer a localização do corpo é, portanto refazer a cadeia mágica. E quero, como o hieróglifo de um sopro, reencontrar uma ideia de teatro sagrado. (ARTAUD, op.cit, p.83)

É curiosa essa relação aparentemente paradoxal entre teatro, poesia e ciência junto com uma ideia de ritual e de magia que remete a xamanismos e outras experiências atávicas e primevas. Tudo canalizado para uma espécie de renovação ou re-construção do sentido da vida. Porém nada existe separadamente, linguagem, corpo, consciência, imaginário, ritual, magia e vida, tudo faz parte de um mesmo corpus ou de um mesmo corpo sem órgãos...

A obra de Artaud nega que haja alguma diferença entre arte e pensamento, poesia e verdade. Apesar das rupturas na exposição e a variação de “formas” no interior de cada obra, tudo que ele escreveu avança uma linha na sua argumentação. Artaud é sempre didático. Ele jamais cessa de insultar, protestar, exortar, denunciar – inclusive na poesia escrita depois que saiu do manicômio de Rodez, em 1946, cuja linguagem torna-se parcialmente ininteligível<sup>62</sup>; quer dizer, uma presença física não mediada. Toda sua escrita está na primeira pessoa, e é uma forma de discurso em vozes mistas de encantamento e explanação discursiva. Suas atividades são simultaneamente arte e reflexões sobre a arte. (SONTAG, 1986, p.23/24)

Um contraponto bastante interessante, a propósito, na dissecação da crueldade artaudiana ao longo da história, encontramos no olhar de Susan Sontag, pensadora e ensaísta norte-americana, neste mesmo estudo, escrito em 1973, de onde foi retirada a citação acima. *Abordando Artaud* é um trabalho amplo e um debate aprofundado sobre os conceitos artaudianos, expostos com coragem e olhar cirúrgico, apenas ampliando o rico leque de leituras e recepções da obra de Artaud. Sontag vê as ideias de Artaud mais como fagulhas utópicas que caminhos estético-filosóficos realizáveis. Sontag, no entanto, escreveu seu ensaio em 1973 e talvez por ainda estar muito imersa no caldeirão dos acontecimentos políticos e culturais da década de sessenta, período, aliás, que muito deve ao pensamento de Artaud no campo da arte e da cultura<sup>63</sup>, não tenha percebido que o tiro de canhão da estética e linguagem artaudianas alcançaria tempos futuros para muito além das luzes do século XX.

Desanimado quando Breton tentou ligar o programa surrealista com o marxismo, Artaud rompeu com os surrealistas pelo que considerou ser uma traição deles, nas mãos da política, de uma revolução essencialmente “espiritual”. Ele era antiburguês quase que por reflexo (como quase todos os artistas na tradição modernista), mas a perspectiva de transferir o poder da burguesia para o proletariado jamais o tentou. Do seu ponto de vista reconhecidamente “absoluto”, uma mudança na estrutura social não mudaria nada. A revolução a qual Artaud adere não tem nada a ver com política, mas é concebida explicitamente como um esforço para redirecionar a cultura. Artaud não somente compartilha da generalizada (e errada) crença na possibilidade de uma revolução cultural desligada da política, mas insiste em que a única revolução cultural genuína é a que não tem nada a ver com a política. (...) A revolução cultural que se recusa a ser política não vai a lugar nenhum, exceto em direção a uma teologia da cultura — e uma soteriologia. “Aspiro a uma outra vida”, declara Artaud em 1927. Toda a obra de Artaud é sobre a salvação, sendo o teatro o meio de salvar almas sobre o qual ele meditou profundamente. A transformação espiritual é um objetivo em cujo nome o teatro tem sido sempre arrolado neste século, ao menos desde Isadora Duncan. No exemplo mais recente e solene, o Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski, a atividade toda de formar uma companhia, ensaiar e representar as peças serve à reeducação espiritual dos atores; a presença de uma audiência é requerida somente para testemunhar os feitos de autotranscendência que os atores realizam. No Teatro da Crueldade de Artaud é a platéia que irá nascer duas vezes — uma pretensão não-testada, uma vez que Artaud jamais fez o seu teatro funcionar (como o fez Grotowski ao longo dos anos 60 na Polônia). (SONTAG, op.cit. p.39/40)

Uma das grandes questões, na compreensão da ensaísta, é um certo distanciamento, aqui sem trocadilhos, que Artaud estabelece da política, primando mais pelos aspectos existenciais e sagrados de seu teatro, e até mesmo científicos que por uma opção política, ou político-partidária e ideológica, se bem a entendemos. Já vimos em estudos anteriores<sup>64</sup> e

---

63 Muito do teatro feito no Brasil a partir das décadas de 50 e 60, principalmente com o grupo Oficina, deve muito a Artaud. Assim como os acontecimentos culturais e políticos de maio de 68, em Paris, ou o surgimento do Living Theatre, nos EUA, e o movimento da contracultura.

64 Ver VIRMOUX, Alan. artaud e os teóricos alemães e russos. O caso Brecht. In: *artaud e o teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1990.

defendemos novamente aqui os aspectos da teatralidade artaudiana que consideramos políticos. Lembrando, inclusive, que Artaud talvez não desconhecesse totalmente a existência de Brecht, segundo este mesmo estudo. Ademais, citaríamos apenas dois momentos, históricos e estéticos, como exemplos de influências da poética artaudiana, o maio de 68, na França, e o surgimento da *Body-Art*, o corpo como um forte manifesto político, estético e artístico. A linguagem, a postura, o discurso e o princípio do teatro artaudiano obviamente que tem um fundamento político, porém Artaud não quer relações e não acredita nos seguimentos partidários e ideológicos, possíveis de contaminar os princípios criativos e revolucionários da arte. A desconstrução do homem sobre a mesa de autópsia é exatamente no sentido político, artístico e existencial de fazer surgir um novo ser, e sem exageros, dada a força visionária de Artaud, um ser já totalmente envolvido e dedicado às questões ambientais dos nossos tempos, quiçá com a missão xamânica de salvação do planeta porque também em busca do sagrado, do espiritual, e nunca à mercê da política partidária, de grupos políticos ou de religiões. O princípio político aqui tem mais a ver com uma postura ética não negociável, mas influente, contudo, no campo cultural e social.

Pensar a obra de Artaud é pensar fundamentalmente numa teoria da linguagem e numa poética, ou seja, uma poética da linguagem que se constrói exatamente pela desconstrução do signo, por uma reinvenção da linguagem contrapondo-se ao seu sentido clássico. Uma poética do próprio sofrimento, porém, sem uma conotação superficialmente romântica ou vitimizada. Artaud, através do próprio sofrimento, consideradas principalmente as questões psiquiátricas que enfrentou, transforma em poesia sua própria angústia existencial, linguística e estética. Os três pensadores aqui apresentados debruçam-se fortemente sobre tais elementos inerentes ao universo da linguagem artaudiana.

O elo entre o sofrimento e a escrita é um dos principais temas de Artaud: Adquire-se o direito de falar ao se ter sofrido, mas a necessidade de utilizar a linguagem é, ela própria, a ocasião central para o sofrimento. Ele descreve a si próprio como devastado por uma confusão “estupidificante” da sua “linguagem, nas relações dela com o pensamento”. A alienação de Artaud na linguagem apresenta o lado negro das bem-sucedidas alienações verbais da poesia moderna – de seu uso criativo das possibilidades puramente formais da linguagem, da ambiguidade das palavras e da artificialidade dos significados fixos. O problema de Artaud não é o que a linguagem é em si mesma, mas a relação que a linguagem tem com o que ele chama de “apreensões intelectuais da carne”. Ele mal pode permitir-se a queixa tradicional de todos os grandes místicos de que as palavras tendem a petrificar o pensamento vivo e transformar o caráter imediato, orgânico e sensorial da experiência em algo inerte, meramente verbal. A luta de Artaud com a inércia da linguagem é apenas secundária;

no fundo ela se trava principalmente é com a refratariedade de sua própria vida interior. Empregadas por uma consciência que define a si mesma como paroxísmica, as palavras transformam-se em navalhas. (SONTAG, op.cit. p.21)

Essa mesma refratariedade da vida interior está na base das análises deleuzianas sobre o corpo sem órgãos como veremos logo adiante. Artaud está num imenso labirinto entre a existência, a estética, o pensamento e a linguagem: “Esse choque entre habilidade e impotência, entre dons verbais extravagantes e uma sensação de paralisia intelectual, é o enredo psicodramático de tudo que Artaud escreveu; e manter essa luta dramaticamente válida requer a exorcização repetida da respeitabilidade inerente à escrita”. (SONTAG, op.cit, 21). Entre os paroxismos e os paradoxos, Artaud busca uma síntese entre o corpo e a mente através da linguagem e da poesia, ou antes, algum alívio para a dor resultante da cisão entre eles. Tudo em Artaud grita como aquela simbiose grotesca entre o espaço, o tempo, as cores e o personagem do quadro expressionista de Edvard Munch, *O Grito*, que do final do século XIX até aos nossos dias ainda nos diz e inquieta tanto com *délire* e crueldade.

Artaud declara que as obras de arte “valem tanto quanto as concepções sobre as quais elas se fundam, cujo valor é exatamente o que estamos mais uma vez colocando em questão”. Assim como a obra de Artaud equivale a uma *ars poetica* (da qual sua obra não é mais que uma exposição fragmentária), ele considera a feitura da arte como uma metáfora para o funcionamento de toda consciência – e da própria vida. (SONTAG, op.cit. p.24)

O arcabouço da poética artaudiana reúne literatura, desenhos, teatro, também escritos sobre cinema, num diálogo intersemiótico sem fronteiras ao mesmo tempo em que cada linguagem fala por si sem legendas ou redundâncias. É também um diálogo com os elementos de sacralização da obra de arte entre a psique e uma certa religiosidade, uma visão gnóstica, como observa Sontag, e que veremos ainda com mais detalhes. Coincidentemente, no entanto, tal perspectiva se abre concomitante à explosão da linguagem e dos experimentos glossolálicos, em sua fase final, entre 1945 e 1948, em Rodez, como vimos no capítulo 1, quando da tentativa de tradução de *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll.

A poética artaudiana é um vulcão em erupção cujo magma é a linguagem efervescente. Assim, na teatralidade artaudiana, as várias estéticas não apenas dialogam como atuam ora simultânea, ora independentemente, sendo este, a observar, um dos elementos mais marcantes de influência na estrutura narrativa da cinematografia gluaberiana, onde tudo comunica, tudo grita, tudo narra, tudo teatraliza, tudo “cinemiza”. É o fim do servilismo dos vários elementos cênicos meramente à palavra: “o teatro é carnal, corpóreo” (SONTAG, op.cit, p.30). Em Glauber Rocha, como mostraremos na análise de *Di-Glauber*, o que está no corpo para Artaud,

em Glauber está no próprio dispositivo cinematográfico, o que leva a uma elaboração/construção narrativa bem peculiar. Na tela glauberiana, o corpo artaudiano é a própria película, sinuosa e oblíqua como uma serpente na caatinga do sertão em rituais de poesia e sacralidade. Mas veremos esses elementos aplicados também na cena teatral como em *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*, discutido no terceiro capítulo.

A narrativa clássica existe, continua lá, porém, já não mais ocupando o primeiro plano. “O critério de Artaud para o espetáculo é a violência sensorial” (SONTAG, op. cit, p.31). Essa ideia de um espetáculo total e sensorial, iremos encontrar também no cinema de Glauber Rocha. E sob tal aspecto, podemos perceber que enquanto Artaud implode e renova a arte teatral, Glauber Rocha, de alguma forma, atingido pelas fagulhas desse meteoro no percurso histórico e estético dos anos sessenta, é também um grande renovador da linguagem cinematográfica num momento político e cultural em que também a arte precisava de renovação. E se Artaud revoluciona o corpo, Glauber Rocha reinventa o dispositivo cinematográfico, “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” é muito mais que o princípio ideológico ou político de um movimento cultural, é a certidão de elaboração de outras possibilidades estéticas, a narrativa sendo construída como um parto natural, como artesanaria e com visceralidade. O *délire*, como elemento de linguagem da crueldade, linguagem essa para além do corpo, da fala e da tela, é marcante elo de diálogo e identificação estética. O transe do dispositivo cinematográfico como estruturante linguístico.

Outro ponto abordado por Sontag que consideramos também importante para a compreensão do universo estético, poético e linguístico de Artaud, assim como as influências positivas sobre a obra de Glauber Rocha, é o gnosticismo (lembramos da formação evangélico-cristã de Glauber e também de seus diálogos com as religiões de matrizes africanas num belo sincretismo possível de se ver em *Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), por exemplo. Em *Barravento* (1961), a religião é um dos embates dialéticos de tensão no discurso do personagem Firmino (Antonio Pitanga), assim como em *Deus e o Diabo* é um dos pilares da narrativa expondo os conflitos históricos e (também) alienantes de nosso povo. Glauber se aventura neste caminho muito mais como um rompimento com uma vertente religiosa única, a cristã, e a reafirmação das origens sincréticas de nossa cultura.

Citemos um exemplo. Manoel, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, carrega uma pedra na cabeça, como simbolismo das penitências e promessas do povo do sertão, em busca da

felicidade bíblica, aliando simbolismos pagãos e cristãos tal qual um Sísifo<sup>65</sup> e os ex-votos dos corpos despedaçados e explorados da caatinga. Corisco também é devoto das vertentes sincréticas das raízes africanas e do cristianismo, via Padre Cícero e Lampião, vagando como um pagão endiabrado no meio dos mandacarus sobre o solo seco e pedregoso do nordeste. Se por um lado parece haver uma convivência pacífica através dos rituais, dos códigos e manifestações, por outro, os conflitos se acentuam pela culpa, pela morte e pela expiação dos pecados.

O universo mítico permite a seus signos uma impressionante disponibilidade. Estão livres para migrar e para depositar seu sentido tanto em juncos brumosos como no ventre da areia ardente; fica abolida a distância entre uns e a outra. Tal geografia tem uma regra fundamental: a não contradição. O vale cobre as escarpas da montanha, o regato escorre frio da torrente em erupção: o mar é sertão e o sertão é mar. (GARDIES, 1974, p. 63)

Contudo, voltando a Artaud, é importante frisarmos que essa não era uma busca pontual, um princípio ou um objetivo explícito seu, mas filtragens de confluências existenciais possíveis de serem identificados em seu percurso intelectual e poético, como discutirá a autora (Sontag). Antes de adentrarmos as observações de Sontag, no entanto, faremos um breve apanhado histórico do referido conceito.

Gnose é um termo oriundo do grego, “gnosis”, que significa conhecimento. Um conhecimento, no entanto, mais intuitivo e transcendental que empírico. Tida como uma doutrina pagã surge um pouco antes do marco cristão, tendo como princípio uma verdade sagrada e universal.

É considerada a heresia mais complexa, que compreende elementos filosófico-religiosos orientais e cristãos. Os gnósticos não compunham uma seita porém vários movimentos sincréticos que absorviam todas as tradições religiosas da época: a filosofia helênica (sobretudo Platão), o dualismo persa, as doutrinas dos cultos de mistério (Elêusis e Dionísio), o judaísmo e o cristianismo. Ao contrário das heresias judaicas, apegadas às tradições mosaicas, os gnósticos eram pagãos que, aceitando a fé cristã, queriam nela introduzir suas concepções pessoais e suas várias teorias filosóficas. A gnose teve a intenção de se apresentar como ciência de Deus, penetrando todos os mistérios, para revelá-los a seus adeptos. Os gnósticos consideravam-se os únicos herdeiros da ciência mística, que é a base de todas as religiões. Assim, segundo eles, a gnose dá o segredo do universo e o segredo da evolução. (RIBEIRO, 1989, p. 24/25)

Assim, com o início da era cristã ocorre uma espécie de simbiose de doutrinas antigas (astrologia, filosofias pagãs, mistérios das religiões gregas) com o próprio cristianismo em seus

---

65 Sísifo é condenado pelos deuses a empurrar incessantemente uma pedra até o alto da montanha, de onde ela tornava a cair, caracterizando seu trabalho como inútil e sem esperança. Conferir: CAMUS, albert. O Mito de Sísifo. Record, SP, 2008.

primórdios, um helenismo-cristão por assim dizer e como passou a ser conhecida e praticada, de qualquer forma, uma linha mística em busca do conhecimento, também científico, e da compreensão do ser tanto no aspecto filosófico quanto existencial. Para além de uma seita, o gnosticismo foi um movimento profundamente sincrético (assim como o sufismo<sup>66</sup>) aliando também elementos de filosofias e religiões do oriente.

A Gnose, como se sabe, nascida no Mediterrâneo oriental no século I de nossa era trazia a salvação através do conhecimento, através da ciência. A Gnose é o conhecimento da realidade supra-sensível, “invisivelmente visível num eterno mistério”. O supra-sensível constitui, dentro do mundo sensível e além deste, a energia motora de toda forma de existência. A Gnose revela o que somos, o que nos tornamos, o lugar de onde viemos e aquele onde caímos, e a meta para a qual caminhamos. Mas tratava-se então da ciência de Deus; era uma teosofia, um Conhecimento de Iluminação e salvação, que não se referia ao mundo no sentido técnico da palavra, nem ao “eu” tal como é visto pela psicologia. A aquisição dessa ciência estabelecia de forma mágica uma conexão misteriosa entre o iniciado no conhecimento e a própria força desse conhecimento. Assim como a luz, ela propiciava a vida – como a luz, mais do que como a visão. (RUYER, 1977, p. 18)

Portanto, tal realidade supra-sensível está relacionada à existência de uma entidade imortal que pode ser chamada de Deus, da qual o homem é parte, porém, vivendo num mundo anti-natural e submetido ao sofrimento do qual só poderá se libertar através do conhecimento para assim reencontrar Deus, a divina essência. O conhecimento seria uma estreita porta no caminho do homem de volta ao paraíso.

Sua doutrina consiste numa rebelião contra Javé, o deus de Israel, e contra a criação, que é sua obra, e a lei, que é seu mandato. Sustentavam os gnósticos que Javé era um demiurgo inferior, o criador de um mundo que era um fracasso. Gnose é para os gnósticos, a revelação do Deus autêntico e a possibilidade de um retorno a ele por meio da ruptura com o mundo e com a lei divina. (RIBEIRO, 1989, p.25)

Aqui já nos aproximamos do que Susan Sontag identifica em Artaud como uma sensibilidade religiosa. Paradoxalmente, é preciso destruir Deus para reencontrar Deus.

Centrais ao mitraísmo, ao maniqueísmo, ao zoroastrismo, ao budismo tântrico, mas empurradas para as margens heréticas do judaísmo, do cristianismo e do islamismo, as perenes temáticas gnósticas aparecem nas diferentes religiões como diferentes terminologias, mas com certos traços comuns. As energias dominantes do gnosticismo vêm da ansiedade metafísica e do agudo sofrimento psicológico – a sensação de estar abandonado, de ser um estranho, de ser possuído por poderes demoníacos que afligem o espírito humano num cosmo abandonado pelo divino. O cosmo é ele mesmo um campo de batalha, e cada vida humana exhibe o conflito entre as forças repressivas que a perseguem de fora e o febril e aflito espírito individual em busca da redenção. As forças demoníacas do cosmo existem enquanto matéria física. Também existem como

---

66 Sufismo: a face interior ou mística do Islão, é um modo de vida que persegue a realização da unidade e da presença de Deus através do amor, o conhecimento fundado sobre a experiência, a ascese e a união extática com o Criador bem-amado. In: ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. Dicionário das religiões. Ed. Dom Quixote, Lisboa, 1990.

“lei”, tabus e proibições. Portanto, nas metáforas gnósticas o espírito está abandonado, caído, capturado num corpo, e o indivíduo está reprimido, preso por estar no “mundo” – o que nós chamaríamos de “sociedade”. (É uma marca de todo o pensamento gnóstico a polarização do espaço interior, da psique, de um vago espaço exterior, o “mundo” ou a “sociedade”, que é identificada com a repressão – fazendo pouco ou nenhum reconhecimento da importância dos níveis mediadores das várias esferas sociais e instituições). O eu, ou o espírito descobre-se em ruptura com o mundo. A única liberdade possível é uma liberdade desumana e desesperada. Para ser salvo o espírito deve ser conduzido para fora de seu corpo, para fora de sua personalidade, para fora do “mundo”. A única liberdade possível é uma liberdade humana e desesperada. (SONTAG, op.cit. p. 44).

A liberdade ou salvação do espírito, portanto, somente é possível se conduzida para fora do corpo, o que não pode se dar sem dor, sofrimento, entrega e sacrifício (um certo sacrifício). E aqui confluem humilhação e orgulho espiritual, ascetismo e libertação, o que se traduz na aplicação prática da transgressão. A única chave para a libertação deste mundo é a transgressão no rompimento com as leis morais ou sociais e também libertinagem física e blasfêmia moral, o que implicará, conseqüentemente, na transformação radical do indivíduo e o seu “ingresso no estado de graça que deixa para trás todas as categorias morais” (SONTAG, op.cit.).

Tais questões e temas, para Susan Sontag, atravessam a vida e a obra de Antonin Artaud. E tudo se traduz numa profunda reflexão existencial sobre o corpo, a linguagem e a poesia. E se num primeiro nível, Artaud nem se desse conta ou se preocupasse com as referências, digamos, religiosas, mesmo que pagãs, de tal busca, noutra nível, bem mais profundo, o profeta da crueldade tinha certeza de estar aliando e realizando um ritual composto, sim, pela busca ou reencontro de uma linguagem primeva e pela realização de uma poesia única como porta-voz dessa mesma linguagem transgressora e conectada ao todo, ao cosmos.

Alquimia no rigor da palavra. Assim, da mesma forma como o gnosticismo buscava a eliminação dos dualismos como corpo/mente, matéria/espírito, bem/mal, luz/escuridão, Artaud busca a superação também desses conflitos entre a sua própria psique e seu corpo, entre a sua própria vida (e arte) e os mistérios da morte (em vida), cuja salvação seria através do conhecimento só alcançável pela poesia mais profunda e extrema tanto no texto quanto no palco. E nesse sentido, sim, o teatro se torna indiscutivelmente religioso (sagrado), onde seu próprio corpo é dado não exatamente como um sacrifício, mas, enfatize-se, como celebração. Crueldade e *délire!*

Algumas abordagens tanto da vida quanto da obra de Artaud ao longo da história tendem a ressaltar meramente os aspectos patológicos de seus processos, enquanto o que ele

próprio buscava a despeito das incompreensões e cerceamentos era uma transmutação alquímica da vida em arte, em poesia, em sacralidade. O todo no um, o um no todo!

O teatro que Artaud desejava criar desempenha um papel de um rito gnóstico secularizado. Não é uma expiação. Não é um sacrifício, ou, se o é, os sacrifícios são todos metáforas. É um ritual da transformação – a representação comunal de um violento ato de alquimia espiritual. Artaud conclama o teatro a renunciar ao “homem psicológico, com seu caráter e seus sentimentos bem dissecados, e o homem social, submisso às leis e deformados pelas religiões e preceitos”, e dirigir-se somente “ao homem total” – uma noção totalmente gnóstica. (SONTAG, op.cit. p. 46)

Utopia, romantismo, delírio? O dispositivo, no entanto, que Artaud possui para experienciar essa alquimia traduzida em uma espécie de teoria da linguagem e também de uma poética é o próprio corpo. Uma mídia-corpo, um corpo-mídia. Um corpo afetado pelas dores, pelos maus tratos, mas também pelo desejo e pelo amor visceral. Um corpo sem órgãos: “Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade, então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares, e esse avesso será o seu verdadeiro lugar” (ARTAUD, op.cit.).

A reconexão gnóstica, considerando a leitura de Susan Sontag, de certa forma, só poderá ser alcançada no avesso da existência, cuja superfície está povoada de violência e materialismo, uma superfície distante do sagrado, distante do ritual, distante do lúdico, portanto, distante do ser, distante de ser.

Na alquimia proposta por Artaud os elementos fundamentais são a arte e o corpo, ambos como possibilidades de redenção e alcance do sagrado. Artaud rechaça a arte servil assim como rechaça o corpo dilacerado pela dor e pelo sofrimento.

Contra este corpo degradado, corrompido pela matéria, ele estabelece a obtenção fantasiada de um corpo puro – privado de órgãos e desejos vertiginosos. Mesmo quando insiste que ele não é nada além do seu corpo, Artaud expressa um ardente desejo de transcendê-lo completamente, de abandonar a sua sexualidade. Em outra imagem, o corpo deve se transformar no corpo inteligente, reespiritualizado. Recuando do corpo degenerado, ele apela ao corpo redimido no qual o pensamento e a carne serão reunificados: “É através da pele que a metafísica poderá novamente entrar em nossas mentes; somente a carne pode fornecer uma compreensão definitiva da vida”. A tarefa gnóstica do teatro que Artaud imagina não é senão a criação deste corpo redimido – um projeto mítico que ele explica ao referir-se à última grande sistemática gnóstica, a alquimia renascentista. (SONTAG, op.cit. p. 47/48)

“Porque no meu corpo não se toca nunca”, diz Artaud em sua peça radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, de 1947, em seus últimos suspiros. Como que repaginando

esse tema tão caro à sua existência. Um corpo reduzido à voz e às glossolalias, um corpo e uma mente totalmente imersos no universo da crueldade e do *délire*.

No dia 28 de novembro de 1947, Artaud declara guerra aos órgãos: *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, “porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão”. É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. *Corpus e Socius*, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.10)

Assim como Jacques Derrida e Susan Sontag, Gilles Deleuze e Félix Guattari também se debruçaram sobre os enigmas metafísicos da vida e do teatro de Artaud e adentraram sem receios os porões da psique e da filosofia na compreensão desse complexo conceito do Corpo Sem Órgãos, na verdade uma abordagem noutras perspectivas do conceito de crueldade e de suas fundamentações filosóficas e existenciais, porém um referencial importante para o desenvolvimento desse mesmo conceito indo ao encontro do que até aqui entendemos como *délire* (ao princípio e ao final de tudo). Do corpo em carne viva às avessas, da carne desse mesmo corpo, reside o grande dilema existencial de Artaud que se revela através de uma poética e também de uma estética, como já vimos. O corpo e suas limitações no processo diário de comer, digerir e defecar.

Eram palavras inventadas para definir coisas que existiam ou não existiam diante da premente urgência de uma necessidade: suprimir a ideia, a ideia e seu mito e no seu lugar instaurar a manifestação tonante dessa necessidade explosiva: Dilatar o corpo da minha noite interior, do nada interior do meu eu que é noite, nada irreflexão, mas que é explosiva afirmação de que há alguma coisa para dar lugar: meu corpo. Mas como, reduzir meu corpo a um gás fétido? Dizer que tenho um corpo porque tenho um gás fétido que se forma em mim? (ARTAUD, op. Cit. p. 156/157).

E não seria o Corpo Sem Órgãos o xamã condutor do rito, oriundo daquele universo entre ‘o antes do nascimento e depois da morte’ discutido por Derrida e cuja linguagem (glossopoiese), assim como o gesto, renega o signo e a repetição no tempo e no espaço? No espelho da crueldade visualizamos os reflexos do *délire* a se estruturar como a linguagem glossopoiética do corpo sem órgãos, o duplo, esse mesmo analisado por Deleuze, com suas confluências e distensões. Até que ponto é possível nos reposicionarmos diante do vulcão vislumbrando outros aspectos da estonteante paisagem? Não estaria, portanto, o corpo sem órgãos localizado entre a crueldade e o *délire*, faces da mesma moeda? O que preenche o corpo sem órgãos no espaço entre a teatralidade e a vida ou mais precisamente o que o esvazia? Avancemos à mesa de autópsia artaudiana e consideremos os reflexos deleuzianos.

Um Corpo sem Órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado por intensidades. Somente intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um

fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual à energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (DELEUZE & GUATTARI, p.13/14)

Poderíamos afirmar que o (não) espaço da crueldade é habitado pelo corpo sem órgãos? E que a poesia, em seu mais alto grau e profundidade é a linguagem possível desse tempo e (não) lugar e (não) corpo? Única e possível forma de comunicação? Que a intensidade é a não repetição proposta por Derrida? Aquele espaço entre o antes do nascimento e depois da morte seria o ventre possível de onde nasceria o corpo sem órgãos artaudiano? Ora, encontraríamos aí a essência de uma poesia que com toda a sua densidade flutua no ar no estabelecimento da oposição entre o logos e a imaginação. A intensidade seria a crueldade em essência e o DNA dessa poesia, tendo o *délire* em sua estruturação (ou, como sugeriu Sontag, aquele gnosticismo de transmutação alquímica e espiritual). A voz do corpo sem órgãos é o *délire*.

Se, como afirmou Derrida, a crueldade é uma “inexistência presente”, o CsO deleuzeano/artaudiano (os drogados, os masoquistas, os esquizofrênicos e acrescentaríamos também os artistas, sobretudo os poetas) é uma “presença inexistente” no terreno da intensidade apenas possível e passível de ser preenchido pelo desejo, pelo *délire* e pela poesia em contraponto aos condicionamentos externos do meio político e social, nesse sentido representados pelos órgãos do nosso corpo, submetidos inclusive aos desígnios e controles de um Deus (ou de um Estado totalitário) inventado pela linguagem, pelo signo linguístico, pelo racionalismo. O Deus dividido ou partido do universo gnóstico, conforme Sontag, um que reintegra o corpo ao paraíso, e outro que pune e persegue como o Estado. Talvez a busca pela transmutação seja a busca de algum equilíbrio entre esses dois territórios e seus conflitos, quiçá mediados pela arte e pelo sagrado.

Mesmo se considerarmos tal ou qual formação social, ou tal aparelho de estrato numa formação, dizemos que todos e todas têm seu Corpo sem Órgãos pronto para corroer, para proliferar, para cobrir e invadir o conjunto do campo social, entrando em relações de violência e de rivalidade tanto quanto de aliança ou de cumplicidade. O Corpo sem órgãos do dinheiro (inflação), mas também do CsO do Estado, do exército, da fábrica, da cidade, do Partido etc. (DELEUZE & GUATTARI, op.cit. p. 26)

E *délire* aqui aparece no sentido proposto Jean-Jacques Lecercle, como um termo/conceito que migra do campo psiquiátrico patológico para o filosófico e artístico, como força propulsora da criação, e não apenas o cotidiano ato comunicativo, para muito além da camisa-de-força imposta pelas repressões sociais e estatais, forças repressoras do desejo e da criação. O corpo todo é linguagem.

A linguagem perde sua capacidade de comunicação. Mas também pode, ao mesmo tempo, aumentar seu poder: deixa de ser controlada pelo sujeito, mas, ao contrário, passa a ter domínio sobre ele. Em vez de verdade, temos ficção; Em vez de sentido, nonsense ou absurdo; Em vez de abstração, desejo. Em vez de método, temos a loucura do *délire*. (LECERCLE, op.cit. p.7).<sup>67</sup>

Assim como o delirante psiquiátrico muitas vezes se desenvolve (ou é forjado) moldado pela sociedade e pelo Estado e suas patologias, é possível também e ao mesmo tempo a explosão do delirante que se insurge contra essa corrente, mas cuja matéria-prima é a arte e a poesia. Para Deleuze & Guattari via Artaud, o corpo é um limitador, uma marionete nas mãos do poder político e/ou religioso. Os órgãos, portanto, seriam similares aos organismos sociais de controle do Estado ou de um Deus malévolo como já mencionamos. Nesse sentido, podemos aproximar a ideia de “crueldade” de “um corpo sem órgãos”, pois o sentido de cruel aqui é exatamente o despir-se do corpo social, o avessar-se como uma espécie de autópsia que abre fronteiras para outros universos e possibilidades, digamos, anti-rationais, porém mágicos e sinestésicos.

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus\*\*\*, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda o CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (DELEUZE & GUATTARI, op. cit. p.11)

O CsO encontra a crueldade em teias paradoxais. Assim como o personagem kafkiano de *Um Artista da Fome* que precisa jejuar para sobreviver, a crueldade e o CsO duelam com o mundo cartesiano antes de mergulhar no abismo surreal das fronteiras entre teatro e vida. O que faz um ator senão despir-se do próprio corpo para encarar esse mesmo abismo da crueldade na dissecação da existência! A arte do *délire* atua como o Dom Quixote adaptado por Orson

---

67 Language loses its capacity to communicate. But it can also, at same time, increase its power: it ceases to be controlled by the subject but on the contrary rules over him. Instead of truth, we have fiction; instead of sense, nonsense or absurdity; instead of abstraction, desire. Instead of method, we have the madness of *délire*.

\*\*\* Canal, cavidade por onde passa algo.

Welles, que enfrenta as imagens do cinema, decepando a tela com sua espada, cujas imagens representam bem mais que uma metáfora dos moinhos de vento, num sugestivo paralelismo proposto pela narrativa, curiosamente pelo impacto que uma obra de arte pode causar na existência de um espectador, como propunha Antonin Artaud. “O corpo sem órgãos é o desejo, é por ele que se deseja” (Deleuze & Guattari, op.cit. 28). Ademais, esse corpo sem órgãos transforma-se em hierofante na condução do rito. Assim como o corpo e o ser, ou o corpo e a mente, Artaud visualiza uma arte total, sem hierarquias estéticas, políticas ou sociais, uma visão holística e universal cujo primado é tão somente a poesia. E o teatro, o lugar, o espaço da grande reunificação do Ser ou do Ser e da arte.

A visão de uma arte total tem a mesma forma que a redenção do corpo. (“O corpo é o corpo/ele é sozinho/não necessita de órgãos”, escreve Artaud em um de seus últimos poemas). A arte será redentora quando, como o corpo redimido, transcender-se a si mesma – quando não tiver nenhum órgão (gêneros), espécies diferentes. Na arte redimida que Artaud imagina, não existem obras de arte separadas – somente um clima de arte total, que é mágico, paroxísmico, purgativo e, finalmente, opaco. (SONTAG, op.cit. P. 48).

O corpo sem órgãos é o xamã da crueldade que se manifesta ritualisticamente pela linguagem do *délire*. Os três estudiosos aqui apresentados aproximam-se e distanciam-se em vários pontos, cuja confluência fundamental está na multiplicidade e riqueza de investigações que a linguagem, a poética e a filosofia da obra de Antonin Artaud possibilita em seus aspectos estruturais, estéticos e semiológicos e mesmo até teológicos, conforme a análise proposta por Susan Sontag. Artaud continua a nos comunicar daquele mesmo lugar onde foi enclausurado como um louco, e a sua mensagem é cada vez mais lúcida, quanto mais o mundo se mostra inóspito e doentio. O remédio proposto ainda é o mesmo, a arte, a magia, a alquimia, a transmutação, o ritual. E de Rodez ainda ouvimos os ecos dos estilhaços dos espelhos nos muitos muros de nossa época...

O reche modo  
 To edire  
 De za  
 Tau dari  
 Do padera coco...



Figura 5 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim

### 3. CAPÍTULO - COMPOSIÇÃO PARA A CENA EM DOIS MOVIMENTOS:

#### 3.1. AS MÃOS DE AQUILES - HOMERO, GLAUBER ROCHA E A COMICIDADE ÉPICA – A MORTE DE HEITOR - EXERCÍCIO CÊNICO (ESPELHO CÔNCAVO)

#### 3.2. GLAUBER ROCHA, O PROFETA DO DELÍRIO (ESPELHO CONVEXO)

*Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, dos instintos.*

*Luiz Buñuel*

Neste ponto, retomamos questões apresentadas na introdução deste trabalho, de forma a fazer uma primeira aplicação conceitual na obra glauberiana, via teatro, dos elementos do épico e do cômico, componentes da crueldade. Convém especificar que antes de chegarmos ao conceito de *délire*, estes eram os conceitos que vínhamos trabalhando, portanto, cabem aqui também como materiais de base, desdobráveis na construção e orientação discursiva de nossa argumentação, com uma atenção maior agora à comicidade. No entanto, como também mencionado na introdução, o elemento épico, sempre que se fizer necessário, aparecerá mais como subsídio, interlocução e referência aos outros conceitos propostos, pois já foi amplamente explorado em nossos estudos anteriores referentes à obra de Glauber Rocha (mestrado).

Falamos também na introdução deste trabalho sobre as origens de nossas pesquisas a partir da montagem do texto de Artaud, *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, em 1992<sup>68</sup>. Nossas investigações ali estavam voltadas exclusivamente para os elementos essenciais da natureza do fenômeno teatral, em cujo centro está o ator com seu material orgânico formando um conjunto de sons, gestos e movimentos capazes de arrebatá-lo para dimensões absolutamente distantes dos referenciais impostos pelo racionalismo que dominou todo o século XX. A relevância de tal proposta estendia-se não apenas ao debate necessário sobre os caminhos da arte contemporânea, às possibilidades de descobertas e redescobertas de elementos culturais universais que fundamentam o trabalho do ator, mas também ao

---

68 Para Acabar com o Julgamento de Deus. Direção e interpretação de Adeilton Lima. <https://www.youtube.com/watch?v=eoCrrZUmszU&t=276s>

enriquecimento teórico e técnico que se deve exigir de um pesquisador da área teatral. As principais questões concernentes à nossa proposta buscavam sintonia com as mudanças de paradigmas que enfrentamos neste novo milênio; dialogar e refletir sobre as mesmas deve ser preocupação constante dos que promovem e se engajam em estudos e pensamentos culturais.

O texto *Para acabar com o julgamento de Deus* reflete essencialmente sobre a condição humana da era tecnológica e do neocolonialismo. Artaud propõe um mergulho no universo ritualístico das culturas primitivas, cuja essência revela o ser humano autêntico e puro, primevo, que os valores predominantes do convívio social, determinados pelas relações de poder, segregaram durante todo o seu processo de desenvolvimento. Sua visão profética coloca-nos, impiedosamente, diante do labirinto em que se confinou a razão humana. A possível saída, ele próprio nos indica através da metáfora: Refazer a anatomia humana. Refazê-la, reconstituí-la, resgatá-la em todos os sentidos do estado letárgico em que se tem condicionado. A concepção do espetáculo buscou traduzir o universo ritualístico do acontecimento teatral proposto por Artaud. Basicamente, o cenário contemplava os elementos da natureza: fogo, água, terra e ar. Sobre o palco, uma cruz de pedras, horizontalmente disposta sobre o espaço cênico. Na parte superior da cruz, uma bacia de alumínio contendo água. Na base da mesma, uma travessa de cerâmica utilizada para a celebração do fogo. Na condução do rito, o ator xamã.



Figura 6 Para Acabar com o Julgamento de Deus (1992 – 2018)

Estamos, agora, diante de um novo trabalho prático no espaço cênico como aplicação e diálogo com o material teórico (também prático) proposto, pesquisado e aplicado ao longo de nossos estudos, cujas sementes dispusemos acima. É a transposição de códigos de linguagens diante do que inicialmente apresentamos como objetivos no diálogo entre Glauber Rocha e Antonin Artaud, da gênese e do desenvolvimento do que resultou no espetáculo teatral *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*. Contudo, é importante que tenhamos claros os nossos referenciais e pontos de partida assegurando o diálogo na articulação com os capítulos anteriores deste trabalho e com os conceitos neles trabalhados na ponte dialógica, estética, psicanalítica, filosófica e política que se estrutura a partir de discussões, experiências e práticas em momentos diferentes de nossos estudos.

Utilizamos como matéria inicial e impulsionadora um exercício cênico intitulado *As Mãos de Aquiles* que foi desenvolvido na disciplina *Tópicos Especiais em Artes Cênicas*, em 2014, ministrada pelo professor do Instituto de Artes da UnB, Marcus Mota, no início do curso de doutorado e seu conseqüente debate crítico transformado em artigo e inserido no corpo deste capítulo. O que resulta deste itinerário é a montagem final do espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*<sup>69</sup>. Dadas as suas características mais práticas no espaço cênico, a estrutura narrativa neste capítulo obedecerá a aspectos tanto descritivos quanto analíticos.

A proposta inicial da referida disciplina era que desenvolvêssemos um exercício cênico a partir da *Ilíada*, de Homero, abordando a comicidade. Ora, bem sabemos das dificuldades de tal desafio, dadas as características e estrutura do texto original, assim como também de possíveis e instigantes peripécias, mas nos propusemos a enfrentá-las com a mesma coragem dos guerreiros homéricos. Inclusive na costura com a posterior obra glauberiana.

A ideia primeira, evidentemente, foi buscar as influências épicas na obra de Glauber Rocha, porém, aqui também fazendo a exploração e aplicação cênica da comicidade proposta. Recorremos, portanto, ao paralelismo da cena do duelo entre Aquiles e Heitor, narrada no canto XXII e a clássica cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), filme da primeira fase de Glauber, em que se dá o confronto entre Corisco e Antonio das Mortes, como uma recorrência mítica, um paralelismo que liga as antigas narrativas heroicas à formação das

---

69 Registro do processo de composição da montagem do espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* desde o exercício cênico *As Mãos de Aquiles* até a montagem do espetáculo propriamente. <http://adeiltonlimadoutoradounb2014.blogspot.com.br/>

bases de nossa cultura, a exemplo da épica e da picardia dos cordéis e dos cantadores repentistas pelas feiras do nordeste do Brasil.

Entre os poetas importantes na história da literatura europeia, nenhum nome é mais familiar que Homero. Milhões de pessoas que nunca leram uma só palavra sua sabem que ele existe. Duas razões lhe deram esse posto singular: por um lado, ele é maciço e fundamental; e por outro, de modo inexplicável, está presente lá no começo, como o primeiro, o mais velho, o arquétipo. No último meio século, este prestígio generalizado ganhou uma nova dimensão. Ele agora pode ser lido, ou antes, ouvido, como o protótipo da palavra poética composta oralmente, e recitada sem ajuda da escrita. Tal estudo – se é esta a palavra certa para uma explicação de seu estilo que agora parece óbvia – originou-se de um estudo do caráter formular e repetitivo do texto em que esse estilo se acha preservado. A teoria que se deduziu a partir deste fato foi confirmada por testemunhos empíricos coletados nos Bálcãs, através da observação e do registro das práticas formulares e da temática de certos “cantadores de histórias”, de expressão oral, das do interior, cujos desempenhos foram considerados sobrevivências modernas de uma antiga arte. (HAVELOCK, 1996, p. 11).

É essa antiga arte da oralidade transposta para a tela e para o palco que veremos se projetar e se metamorfosear na discussão que se segue. A opção por tal cena deu-se exatamente porque *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi um dos filmes analisados em nossos estudos anteriores, no mestrado, parte de um arcabouço mais amplo sobre a épica brechtiana na obra de Glauber Rocha<sup>70</sup>, um elo, portanto, entre os estudos anteriores e os que atualmente estamos desenvolvendo. Mas principalmente porque *Deus e o Diabo*, em sua estrutura, corresponde tanto às narrativas cordelescas, no aspecto literário, quanto à mítica dos *cowboys* no aspecto fílmico. E se ampliarmos um pouco o estudo arqueológico e palimpséstico da película, encontraremos também diálogos com as narrativas sobre samurais do Japão antigo e os heróis homéricos. Contudo, faz-se necessário percebermos os pontos específicos, as confluências e atualidades temático-narrativas da literatura de cordel no cenário brasileiro.

Intimamente entrelaçada aos acontecimentos socioeconômicos e políticos ocorridos no Brasil nos últimos 150 anos, a história da literatura de cordel tem acompanhado o processo de modernização do país comentando o outro lado desse fenômeno empreendido a partir do Centro-Sul, de onde se estende às demais regiões afetando-as de diversas maneiras. Narrando, como uma espécie de jornalismo popular, a miséria do Nordeste, a exclusão social, a fome, a seca, a violência e as migrações, o cordel, por meio de suas alegorias, de sua forma peculiar de criar imagens, oferece um contraponto às visões traçadas do alto dando voz àqueles que vivenciam tais problemas. (NEMER, 2005, p.22)<sup>71</sup>

Ora, como encarar a mítica de uma obra que se projeta da antiguidade aos nossos dias com o peso e a força de um clássico com tamanha pluralidade narrativa e amplitude de

---

70 LIMA, Adeilton. *A Estética Teatral no Cinema de Glauber Rocha* UnB, 2007.

71 Ver: NEMER, Sylvia R. [http://pct.capes.gov.br/teses/2005/919610\\_5.PDF](http://pct.capes.gov.br/teses/2005/919610_5.PDF) ((Acesso: 11/06/2015)  
Tese de doutorado.

referências? Quais os diálogos possíveis com a contemporaneidade que um texto clássico pode nos permitir? O conceito de uma obra clássica é o que potencializa e atualiza sua força ou é apenas um referencial distante? Em que campos de batalha podemos atuar sem que nos submetamos a definições recorrentes e já tão disseminadas sobre antigos e significativos textos da literatura universal? De que forma as bases conceituais de *délire* e crueldade podem ser identificadas nesse primeiro exercício teatral? Lembremos, no entanto, que os estudos sobre o *délire* se deram especificamente quando da montagem de *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* (2016).

Bom, é importante também termos clara a conexão entre esses fundamentos teóricos e as experiências cênicas propostas nesse trabalho, assim como sua aplicação na análise da obra fílmica de Glauber Rocha, particularmente *Di-Glauber*, analisado no capítulo 4.

Essas foram inicialmente algumas das questões com as quais nos deparamos diante do desafio de adaptar para a cena teatral um trecho da *Iliada*, de Homero, conjugada a uma abordagem sobre a comicidade, desafio a partir do qual nos propusemos chegar a algumas respostas em paralelo ao diálogo com obra “futura”, natural consequência, concebida para o palco, *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*. A questão crucial: Como aliar o riso ao épico em tal contexto? E como identificar o *délire*?

Claro que não estamos aqui diante da invenção da roda, a história do teatro e do cinema registra farto e rico material na tradição que liga a antiguidade, Bertolt Brecht e mais recentemente grupos como *Monty Python*, por exemplo. Não seria, a propósito, o riso um forte elemento de distanciamento épico? Como sugere Henri Bergson (1983), em seu estudo sobre o riso, para além do cômico, importa fundamentalmente o lugar onde devemos buscá-lo.<sup>72</sup> Não apenas buscá-lo, mas também como aplicá-lo, acrescentaríamos. O grande desafio é explorar o riso sem ficar no raso ou mesmo desrespeitar as obras originais com esqueteamentos. E explorar o riso não significa necessariamente buscar os extremos da comédia, mas alguns dos aspectos da comicidade, tal como a paródia ou a ironia, até de forma sutil, que podem permear uma obra de arte, assim como a própria vida inclusive em seus dramas.

Optamos como já mencionado, pela cena da luta entre Heitor e Aquiles narrada no canto XXII. O ponto de partida é a antológica passagem do filme *Em Busca do Ouro*, de

---

72 BERGSON, Henri. *O Riso*. Zahar ed. Rio de Janeiro, 1983.

Charles Chaplin, na qual Carlitos faz um balé com os garfos e os pães. Já havíamos nos apropriado antes desse material em um espetáculo encenado em 2007, chamado *A Conferência*, agraciado pela Funarte com o prêmio Myriam Muniz de Teatro daquele mesmo ano.

A ideia era estabelecer um diálogo com as duas obras, a referencial ‘chapliniana’ e também a forma como pudemos aplicá-la na concepção de *A Conferência*, atentando para não correr o risco da mera cópia ou repetição, debruçando-nos sobre outras possibilidades e amplitudes de sua utilização. São “velhos” e aparentemente desnecessários, porém imprescindíveis os materiais que compõem a rica bagagem dos personagens Sr. Fogg e Passepartout no fascinante romance *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, de Júlio Verne, sempre os fazendo úteis quando necessários. Nada é dispensado.

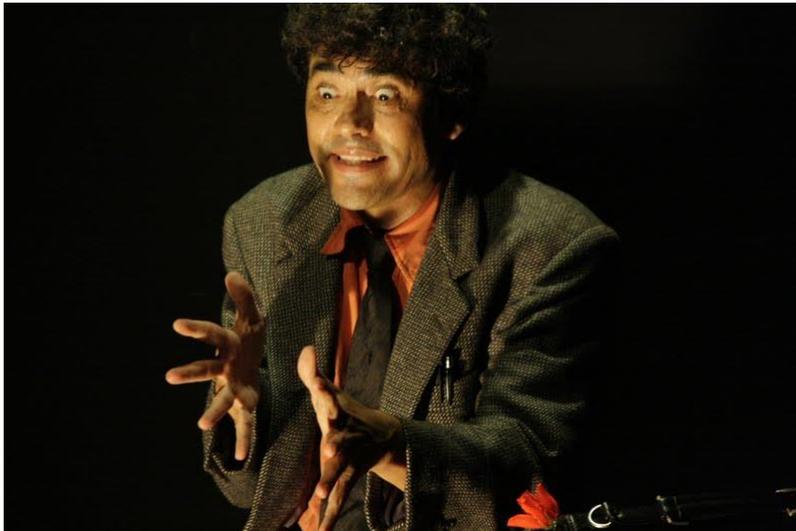


Figura 7 *A Conferência* - 2010

Em *A Conferência*<sup>73</sup>, situação absurda em que um homem pretende proferir uma palestra sem nunca entrar no tema, optamos por fazer uso apenas das mãos e dos dedos para realizar um número de tango, procurando manter o lirismo e o humor da obra original, de Chaplin, alcançando resultados norteadores e satisfatórios com boa dose de comicidade. Para o exercício cênico *As Mãos de Aquiles*, título dado ao mesmo no contexto da disciplina mencionada, procuramos manter o mesmo formato e recursos, porém, agora, para elaborar a luta travada entre os dois guerreiros homéricos a partir de um contador de estórias, cego,

---

73 Vide a segunda parte do espetáculo: *A Conferência*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ADmQxtyUc8E>. (Acesso: 12/07/2016)

personagem também recorrente, a exemplo dos cantadores, como já vimos, na épica cordelista nordestina, até mesmo por um dado histórico bastante curioso.

Em Portugal, a literatura de cordel tornou-se rapidamente associada a “uma ordem torpe e plebeia”. As estórias tornaram-se cada vez mais conhecidas como *literatura de cego*, após a Irmandade do Menino Jesus dos Cegos de Lisboa ter obtido direitos exclusivos de venda, em 1789. Ninguém sabe exatamente quando, em que quantidade e sob quais condições esses livros penetraram no Brasil-colônia. É provável que, como suas contrapartidas espanholas, tenham chegado com os primeiros colonos, mas é difícil garantir. (...) O cordel vale-se de uma tradição de livretos, porém, é um tanto diferente na forma. (...) A influência dos poetas improvisadores, conhecidos como *cantadores* ou *repentistas*, famosos em todo o sertão por suas composições instantâneas e discussões animadas em verso, talvez explique muitos dos aspectos relativamente originais dos cordéis. Enquanto cantador é tecnicamente um nome mais amplo que repentista (cantor especializado em discussões instantâneas em verso), a maioria dos poetas populares usa indiferentemente as duas denominações. Ao contrário do poeta de bancada, esses indivíduos especializam-se na improvisação e podem ser analfabetos. (SLATER, 1984, p. 10).

Sãos tais personagens, renascidos das páginas de Homero, dos folhetos de cordel e da película glauberiana que iremos encontrar agora redivivos sobre o palco.

O roteiro, que está descrito detalhadamente na parte final deste tópico, estruturou-se com a entrada de um pregoeiro contador de histórias, o mesmo cego citado, figura popular e possível ainda de ser encontrada pelas feiras do nordeste brasileiro, ao mesmo tempo em que através do repente e do canto matuto seria o primeiro contato a se estabelecer com a tradição oral que dera origem à obra referencial de Homero e conseqüentemente no diálogo histórico à obra de Glauber Rocha. Para tanto, cinco outras obras foram utilizadas no diálogo intertextual, a canção *O Pedido*, de Elomar Figueira de Melo, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, já mencionado, e uma de suas canções-tema, *Perseguição*, composta por Sérgio Ricardo, sendo esse percurso entremeado por um poema de nossa autoria que enuncia e resume a ação, e também um trecho do poema *Viola Quebrada*, de Camilo Jesus de Lima, conforme apresentado adiante. A ideia, a exemplo dos antigos *palimpsestos*<sup>74</sup>, era ao mesmo tempo fazer a arqueologia do texto homérico para chegar aos nossos dias como numa espécie de pacto contextual como se refere Bergson sobre o cômico que se dá numa espécie de círculo fechado.

O riso parece precisar de eco. Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estalo para continuar ribombando, como o trovão nas

---

74 GENETTE, Gerard. palimpsestos. a literatura de segunda mão. (<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestos.pdf>) (Acesso: 12/04/2015)

montanhas. E, no entanto, essa repercussão não deve seguir ao infinito. Pode caminhar no interior de um círculo tão amplo quanto se queira, mas, ainda assim, sempre fechado. (BERGSON, op. cit. p. 8)

Todos os elementos que foram dispostos na cena visavam a que pudessemos trabalhar os aspectos históricos e temáticos dentro de um jogo lúdico no qual o espectador tivesse acesso às informações da obra original e seus possíveis desvios na construção da comicidade, curiosamente sem romper com os vários elementos-surpresa.

Registre-se, vale lembrar, que todo esse material serviu como fundamento para a construção do espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*, sobre a obra do líder do movimento cinematográfico que explodiu na década de sessenta, conhecido como *Cinema Novo*. Esse momento de nossas pesquisas é uma continuidade do trabalho realizado com a dissertação de mestrado *A Estética Teatral no Cinema de Glauber Rocha*. A proposta anterior era identificar os pontos de contato entre a cinematografia de Glauber Rocha e as ideias de Bertolt Brecht e Antonin Artaud. O caminho que se apresenta agora é um aprofundamento no conceito de crueldade, de Artaud, e de *délire*, a partir de Jacques Lecercle, como já vimos nos capítulos anteriores, fontes apontadas também para a obra do artista inquieto que foi Glauber Rocha. No capítulo das análises fílmicas que virá a seguir, veremos também elementos da estética do grotesco, que associado ao cômico, ao épico, ao barroco, ao expressionismo e ao *délire*, compõem as bases conceituais do que entendemos como uma estética da crueldade.

Abrimos aqui um pequeno parêntese para situar melhor nosso objeto de estudo que é a obra de Glauber Rocha e em seguida retomaremos os pressupostos direcionados ao épico e ao cômico e os vínculos que nos foram possíveis estabelecer com os mesmos diante de um novo panorama que se apresentava desafiador pela exploração da comicidade.

Nossos estudos, retomando o foco, centram-se nas correspondências de ideias que observamos entre as obras de Antonin Artaud (Teatro da Crueldade) e Bertold Brecht (Teatro Épico) com a estética que é desenvolvida pelo cinema de Glauber Rocha nos anos sessenta. Temos aqui um percurso de formação ideológica e artística como base para a elaboração de uma linguagem que identificamos como um cinema da crueldade ou uma estética do delírio. A referência, portanto, de formação dessa linguagem está centrada numa visão marxista (implícita), em oposição à lógica aristotélica e à visão burguesa do mundo. O diálogo não é direto, mas encontramos pontos de convergência que não só refletem uma compreensão dos movimentos políticos e ideológicos do mundo ocidental no segundo pós-guerra, como o papel

do intelectual, do artista, de estar à frente de propostas transformadoras em seu momento, em sua época. Glauber afirma:

O que fez do *Cinema Novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60 (*Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos); e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 1965, p. 65)

Ora, parece-nos que de certa forma, Glauber tenta reunificar aqueles valores, também abordados por Artaud, citados na introdução deste estudo (p.11), paradoxalmente, através do que resultou de sua separação: a miséria, a fome. Todavia, transformados em instrumentos de luta na construção cruelmente impactante da consciência libertadora.

Jerzy Grotowski é um nome ligado à transgressão e ao experimentalismo quando nos referimos às ideias inovadoras em teatro, após os anos cinquenta. Todo o teatro desenvolvido no Brasil, principalmente nos anos de “chumbo”, assim como a Artaud e a Brecht, deve-lhe também reverência. Grotowski lança o pensamento de um teatro pobre, acessível, transformador e revolucionário. Glauber, em outro escrito, menciona as principais influências na produção artística e teatral daquele período no Brasil:

A ritualística corporal liberada pelo Living Theatre, o radicalismo épico do diálogo emitido por Brecht, a língua expressionista de Grotowski, o tribunal-hospício de Peter Brook, a mágica científica de Strehler, a liberação de José Celso Martinez, a explosão atômica. O teatro será arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos. Nesta trágica e otimista marcha da história à eternidade, o homem avança ‘esquizofrenado’ por Apolo e Dionísio. (ROCHA, op. cit, p. 231).

A ponte que une o *Teatro Pobre* ao *Cinema Novo* define-se pelo radicalismo e pela experimentação, também pela utopia e pelo sentimento de revolução política e estética, além das proximidades identitárias com o teatro da crueldade.

No entanto, mesmo com tantas identificações e relações, é importante que se registrem aqui algumas impressões críticas do próprio Grotowski em relação a Artaud, o que não invalida o diálogo entre as suas propostas, mas no mínimo demarca territórios e desfaz visões superficialmente românticas sobre Artaud. Para o diretor polonês, seja por dificuldades estruturais ou por pura intuição, muitas das ideias de Artaud, ou já haviam sido propostas por outros renovadores do teatro como Meyerhold, na Rússia, como a do teatro autônomo (essencial) ou seriam totalmente impraticáveis, como sua proposta de respiração (masculina, feminina e neutra), segundo Grotowski, uma interpretação errônea de textos orientais: “Seu estudo sobre o “atletismo de sentimentos” tem certos enfoques corretos, mas no trabalho

prático conduziria a gestos estereotipados, um para cada emoção” (GROTOWSKI, op.cit. p. 97).

Todavia, Grotowski não critica Artaud diminuindo a importância e o alcance de sua obra, mas procurando decifrar o que de profundo e perene significativamente ele nos legou:

Assim, retiramos os supostos méritos de Artaud a fim de restituí-los aos seus verdadeiros pais. Pode-se pensar que estamos preparando uma cena de martírio, despojando Artaud de seus trapos, (...) mas há uma diferença entre despojar alguém para tortura-lo e fazer o mesmo para descobrir o que ele realmente é. Que outros tenham feito sugestões idênticas, em outros locais, não pode alterar o fato vital de que Artaud fez suas descobertas por si mesmo, através do seu próprio sofrimento. (...) E no entanto, quando fala de libertação de crueldade, sentimos que se refere a uma verdade que pode ser verificada de outra forma. Sentimos que o ator atinge a essência de sua vocação quando pratica um ato de sinceridade, quando se revela, se abre e se entrega, num gesto solene e extremo, e não se detém diante de qualquer obstáculo estabelecido pelo hábito ou comportamento. (GROTOWSKI, op.cit, p.95, 97, 99)

As observações de Grotowski apenas humanizam ainda mais as buscas de Artaud, jamais deixando de reconhecer sua coragem, seu sofrimento e também suas contribuições. No rio de Heráclito as águas que tocam nossos pés já banharam também os pés de nossos antepassados. Glauber Rocha, por sua vez, não inventou o transe do dispositivo cinematográfico. Há toda uma história do cinema na qual ele também mergulhou e se alimentou.

Outro diálogo bastante fecundo entre as teorias e práticas teatrais em voga na Europa nos meados dos anos 40 e 50 com a estética glauberiana nascente encontra-se no *Teatro Épico* ou *Dialético* de Bertold Brecht, baseado em pressupostos marxistas. Através do teatro, como instrumento político de conscientização, Brecht acreditava em seu poder revolucionário. Rompendo com a estrutura aristotélica, “avessando” o palco e insurgindo-se contra o comportamento passivo burguês, o teatro dialético traz o espectador à razão, aproximando-o de conflitos reais, exigindo-lhe posicionamento crítico, ação e participação ativa na história. Não apenas as vísceras do teatro são mostradas, mas os avessos da própria realidade.

Glauber sempre reconheceu a influência de Brecht, numa entrevista ele afirmou:

Antes de filmar Deus e o Diabo, eu só conhecia *A Ópera dos Três Vinténs*. A primeira peça de Brecht levada no Brasil foi *A Boa Alma de Setsuan*, mas eu não vi. Eu vi *A Ópera dos Três Vinténs* no meio da filmagem de *Barravento* (1961); um dia eu fui à Bahia para assistir ao espetáculo. E aquilo realmente me transformou, foi uma descoberta tardia, mas importantíssima. (ROCHA, op. cit, p. 117)

Numa entrevista a Gianni Menon com o tema A Política do Melodrama e a Cultura Popular 69, publicada em *A Revolução do Cinema Novo*, Glauber afirmaria ao se referir a *Deus e o Diabo*:

A palavra se confunde com o canto, a representação se acompanha de narração: A necessidade de uma nova épica na qual se cantarão os novos heróis da revolução. A nossa *Ilíada* é a nossa *Odisséia*. O estilo é a violência de Brecht e de Artaud, porque se “só violência ajuda onde violência reina”, também só a violência exprime, representa e faz reconhecer a violência da qual somos vítimas e nós nelas. (ROCHA, op. cit, p.159,160)

Retomemos o ponto anterior da arguição.

Nosso interesse neste tópico reside exatamente em estabelecer os elos, os pontos de contato com a obra de Homero, *A Ilíada*, e também com o objeto inicial de nosso estudo visando à sua contextualização cultural, política e social na atualidade, assim como a estruturação das bases para o espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*. Conforme Ítalo Calvino:

Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe. O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência. De tudo isso, poderíamos derivar uma definição do tipo: Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos. (CALVINO, 1991, p.12).

Ora, e não somos todos, de alguma forma, filhos de Homero? Foi exatamente procurando obedecer a essa origem e filiação que nos lançamos à proposta de realizar a performance *As Mãos de Aquiles*, encarando o aparentemente já conhecido, velha armadilha, mas de fato sempre nos surpreendendo com novas e ricas descobertas diante da perenidade poética desse rio imaginário que nos conecta à antiguidade. O “longe” paradoxalmente nos remete a nós mesmos. E o novo aqui era precisamente a exploração da comicidade como elemento do *délire*/crueldade e também de forma a estabelecer algum diálogo com o universo glauberiano citado. Nos procedimentos estabelecidos estava o desafio de abordar o épico através do cômico, ou mais precisamente, o épico trespassado pelo cômico. Como traçar tal caminho? Uma vez compreendido o ponto de partida, ou seja, a obra original, o passo seguinte foi como fazer a apropriação desse material com toda a liberdade possível para poder

explorar a comicidade. Nossa abordagem sob tal aspecto fez uso de elementos da paródia na estrutura narrativa com o cego/pregoeiro/narrador.<sup>75</sup>

De que forma lançar o bumerangue teatral até Homero e tê-lo de volta sob as luzes dos dias atuais e das batalhas que enfrentamos sob uma perspectiva cômica? Aquele mesmo sol refletido nas espadas lançando seus raios agora noutro tempo e espaço, entre ficção e realidade. A partir dos conceitos ‘brechtianos’ não poderíamos considerar o riso como uma espécie de derrubada da quarta parede, à medida que nos coloca diante de alguma reflexão sobre o mundo real? Não seria o riso também um elemento forte de crueldade e *délire*? Pensamos aqui num humor que caminhe em tal direção, parodístico, que coloque o espectador num outro ponto de observação, ou seja, como um crítico observador de sua própria realidade, porém, impactado pela mesma. Um espectador ativo que não apenas acompanha um discurso, mas torna-se parte dele, produz a linguagem na medida em que também é produto dela (*délire*).

Portanto, de qual comicidade poderíamos falar? O humor espalhafatoso dos palhaços e bufões, a comédia rebuscada, a ironia fina, o besteiro moderno ou as tiradas do *stand up* atuais com uma exploração do riso muitas vezes questionável e apelativa que extrapola as fronteiras do bom senso, entre tantas possibilidades?

Optamos pelo caminho do lúdico da carnavalização bakhtiniana. A carnavalização como uma roupagem envolvida pelo lúdico relacionando forma, tema e conteúdo como atitude de denunciar e revelar os rostos sob as muitas máscaras da nossa sociedade. Ou seja, um humor parodístico que tem suas raízes profundamente fincadas na estética do grotesco, o mesmo grotesco oriundo da carnavalização medieval. Não se trata, evidentemente, apenas de uma escolha, mas uma filiação natural, uma articulação conceitual com os elementos da estética de nosso objeto de estudo.

A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio. A imitação dos movimentos graciosos de uma amazona de circo por um palhaço sempre provoca o riso: há toda a aparência de elegância e de graciosidade, mas a elegância em si não há, o que existe é o contrário disso, a falta de desenvoltura. Desse modo, a paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado. A paródia do palhaço, no entanto, revela não o vazio do que é parodiado, mas a ausência nele das características positivas que imita (...). A paródia é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. Da paródia é

---

75 Paródia: Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico. In. Pavis, Patrice. Op. Cit.

preciso distinguir a utilização para objetivos satíricos de formas de obras comumente conhecidas, dirigida não contra os autores dessas obras, mas contra fenômenos de caráter sócio-político. (PROPP, 1992, p.85, 86).

Há três outras categorias da comicidade elencadas por Vladimir Propp, em seu estudo sobre comicidade e riso, que também figuram como células do cômico e que dialogam com nossas análises: A caricatura, a hipérbole e o grotesco. Todas trabalham e refletem o exagero cômico. A caricatura seleciona um pormenor, um detalhe, de uma figura ou situação de forma a expandi-la ou exagerá-la. Já na hipérbole, uma variante da caricatura, ao invés de um detalhe, é o todo que é expandido e ela é ridícula ou cômica principalmente quando expande as características negativas e não as positivas. O grotesco, por sua vez, para Propp, é o grau mais elevado e extremo do exagero. O elemento expandido ou aumentado no grotesco transforma-se em monstruoso, e ao extrapolar os limites da realidade, penetra nos domínios do fantástico estabelecendo uma linha limítrofe com o terrível. Portanto o grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica (Borev, 1957)<sup>76</sup>. O grotesco é uma das particularidades da comicidade que nos interessa neste estudo tanto como forma quanto como linguagem e indumentária nas fronteiras entre o personagem bufo e o personagem trágico. Ainda voltaremos a ele.

Nesse caminho constrói-se o seguinte paralelismo entre Homero de *A Ilíada* e *As mãos de Aquiles*, nossa releitura e adaptação cênicas respectivamente, pontuadas pelo personagem do pregoeiro como um velho contador de histórias cujas características tentamos aproximar de um bufão, conforme o detalhamento também descrito no roteiro final.

O ator italiano Leo Bassi, famoso bufão da atualidade, em uma de suas recentes passagens por Brasília, logo na abertura de seu espetáculo *The Best Leo Bassi* afirmou: “O bufão está para a consciência assim como o palhaço está para a ingenuidade”. Acreditamos que um certo equilíbrio entre esses dois caracteres, dependendo do discurso que se queira construir, pode resultar numa boa dosagem de *nonsense*, paródia e consciência crítica, do riso espalhafatoso, surpreendente, ao riso contido e até cruel. *Délire*.

Mas falávamos anteriormente em um paralelismo que está no ponto de partida para a construção da cena. Aquiles e Heitor / Antonio das Mortes e Corisco, personagens recorrentes dentro do espírito épico. Se de um lado, no plano histórico-ficcional, nós temos dois dos representantes do conflito entre gregos e troianos, cujo foco bélico vai para além do rapto de

---

76 BOREV, Ju. O komiceskom [Sobre o cômico]. Moskva, Iskusstvo, 1957. Apud. PROPP, Vladimir. Comicidade e Riso, 1992.

Helena, havendo ali também disputas econômicas e territoriais, a luta pelo poder, enfim, incluindo a manipulação dos deuses, por outro lado, temos no Brasil real do século XX/XXI esse mesmo tipo de conflito, mediado e imposto pelas lutas entre trabalhadores/camponeses e patrões/políticos, a luta pela terra e a dignificação da mão-de-obra bem como a sua exploração. Se com o lúdico, do exercício cênico *As Mãos de Aquiles*, no trabalho com as mãos e dedos pudemos compor a luta entre os dois guerreiros, dando um ar de leveza a uma situação sanguinária, porém, sem perder sua força e sentido, já com a carnavalização e a paródia, pudemos pular os muros da aristocracia, conforme Bakhtin<sup>77</sup>, e explorar o conflito hoje ainda tão forte no campo diante do desrespeito às classes trabalhadoras e na submissão de homens e mulheres.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. (BAKTIN, 2008, p. 8, 9).

Glauber Rocha mergulhou profundamente nas fontes do épico, épico esse, por sinal, muito influenciado por elementos de carnavalização conforme as características apontadas por Bakhtin (ampliaremos tal enfoque na análise fílmica no próximo capítulo). Sob esse aspecto o pregoeiro cego torna-se um elemento referencial na narrativa a “incorporar” todos os personagens sob suas vestes, vozes e máscaras. Um bufão em essência.

Antonio das Mortes e Corisco apenas reproduzem um velho combate entre exploradores e explorados, como “velhos” arquétipos. No experimento cênico o salto se dá exatamente na transposição do macro ao micro espaço, dos guerreiros em tamanho real, porém no plano imaginário, narrados pelo pregoeiro, para o pequeno palco onde os mesmos são mostrados/materializados pelos dedos do contador de histórias no balé de sua luta através de uma abordagem lúdica. O diálogo direto com a plateia e as ‘quebras’ da quarta parede e de

---

77 BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento. Hucitec & UnB, Co-ed. 2008.

personagens, quando aparece a figura espiritual de um gringo, além de provocar um eficiente efeito cômico, traduzem bem os elementos de distanciamento propostos pelo teatro épico de Bertolt Brecht.<sup>78</sup>

### 3.1. AS MÃOS DE AQUILES - HOMERO, GLAUBER ROCHA E A COMICIDADE ÉPICA – A MORTE DE HEITOR - EXERCÍCIO CÊNICO (ESPELHO CÔNCAVO)

Aqui, para efeito de arguição e análise, partimos do exercício cênico que se tornou matriz do que veio a ser um espetáculo sobre Glauber Rocha (*Glauber Rocha, O profeta...* no ano de 2016). A proposta performática centrou-se fundamentalmente na narração ‘parodística’, em sua estrutura e características, no que corresponde a um tratamento épico sobre a cena e no diálogo com o espectador. Trabalhamos com dois referenciais práticos já existentes em nosso repertório de ator e pesquisador. Para a construção da performance, tivemos como bases a cena da segunda parte de nosso espetáculo *A Conferência* (2007), em que se narra uma história utilizando apenas um trabalho gestual com os dedos, *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, de Antonin Artaud, espetáculo que acabamos retomando na caminhada, e também o material teórico da pesquisa que realizamos sobre a obra de Glauber Rocha, o teatro dialético de Bertolt Brecht e o teatro da crueldade, de Antonin Artaud, já mencionados, pois os mesmos continuam como subsídios para a pesquisa atual que ora desenvolvemos, no entanto focando mais no diálogo com Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade, além de outras fontes antes mencionadas, como o *délire*, discutido e analisado por Jacques Lecerclé.

Nosso objetivo para o esboço cênico inicial, portanto, era realizar um trabalho que ao mesmo tempo pudesse corresponder aos preceitos teóricos e práticos propostos pela disciplina Tópicos Especiais em Artes Cênicas, bem como dialogar com o próprio objeto de estudo, esboçando um material que também pudesse contribuir para a produção da peça sobre Glauber Rocha consequentemente. A cena escolhida pertence ao Canto XXII da *Ilíada*, o confronto entre Aquiles e Heitor.

No percurso da carnavalização proposto por Bakhtin, alinhavando comicidade e seriedade, nos debruçamos sobre o trabalho performático. Para a realização cênica, contamos

---

78 O Exercício completo pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=waWbbISAeZA>

com a valorosa contribuição do professor emérito da UnB, diretor de teatro, João Antonio, num diálogo sempre observador e crítico.

Os deuses gregos sorriem e manipulam o destino dos homens! Do trágico ao cômico, tal jogo é verdadeira batalha pelo poder na terra ou no Olimpo. Seguindo o pensamento do teórico russo, agora trabalhando as imagens históricas e ficcionais refletidas nos espelhos da antiguidade, os deuses homéricos riem e se divertem em seu banquete carnavalizado de carne, vinho e delírio.

#### Cena/adaptação

Uma reprodução de luta com os dedos e redução cênica ao mínimo do espaço cujo palco passa a ser a superfície de uma mala e de uma pequena caixa de madeira, materiais cênicos, tendo como referência uma cena do espetáculo *A Conferência*, como já foi citado. A cena original, no entanto, remete, por sua vez, à famosa cena de Carlitos, conhecida como a "dança com os pães", do filme *Em Busca do Ouro*, de 1925.

#### Roteiro básico

A cena foi construída da seguinte forma (ver vídeo). Um homem cego, carregando uma velha mala, como espécie de pregoeiro/contador de histórias, entra cantando uma canção *O Pedido*, de Elomar Figueira de Melo, depois, senta-se no chão e começa um diálogo com a plateia, numa conversa introdutória sobre o que discorrerá na sequência e sobre os objetos que ele carrega na mala sem mostra-los inicialmente. Depois, ele abre a velha mala, retira desta uma pequena caixa de madeira e começa a montar o pequeno palco onde ocorrerá a cena da luta entre Heitor e Aquiles. A proposta foi reduzir minimamente o espaço cênico, ou seja, o palco onde aconteceria a cena a ser narrada, agora sobre a própria mala iluminada com duas pequenas lanternas. Em seguida, como um locutor de rádio/futebol, o pregoeiro anuncia o grande evento. Após a luta em que se dá a vitória de Aquiles, entoia a canção *Perseguição*, de Sérgio Ricardo, tema do confronto entre Corisco e Antonio das Mortes, no filme *Deus e O Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, traçando o paralelismo com a obra grega .

O tempo e o espaço da narrativa épica estão postos. A cena foi realizada/narrada apenas com as mãos e dedos do ator na narração da luta entre Aquiles e Heitor. Na cena final, no diálogo épico e metafórico com a obra de Glauber Rocha, propusemos ter a cena do confronto entre Corisco e Antônio das Mortes projetada no corpo do ator/narrador. Pontuando

os aspectos lúdicos e cômicos houve o surgimento da figura de um gringo, uma espécie de entidade que sempre “persegue” o pregoeiro em sua jornada de contador de histórias. A cegueira física do narrador/pregoeiro às vezes não fica tão evidente no jogo lúdico com a audiência, uma forma proposital e cômica de confundir a plateia e explicitar o personagem/bufão que na verdade nem é tão cego assim.

Movimento I – Entrada

**O Pedido**  
**(Elomar Figueira Melo)**

Já qui tu vai lá práfêra  
 Traga di lá para mim  
 Agua do fulôquichêra  
 Um nuvelo e um carmim  
 Trais um pacote de misse  
 Meu amigo ah se tu visse  
 Aquele cego cantadô!  
 Um dia ele me disse  
 Jogano um mote de amô  
 Qui eu havéra de vivê  
 Pur esse mundo  
 E morrê ainda em flô  
 Passa naquela barraca  
 Daquela muléreizêra  
 Onde almoçamo paca  
 Panelada e frigidêra  
 Inté você disse uma lãa  
 Gabano a boia bôa  
 Qui das casa da cidade  
 Aquela era a primêra  
 Trais pra mim vãs brividade  
 Qui eu quero matá a sôdade  
 Fais tempo qui fui na fêra  
 Ai sôdade...  
 Apois sim vê se num isquece  
 Quinda nessa lua chêa  
 Nós vai brincá na quermesse  
 Lá no Riacho d'Arêa  
 Na casa daquêle home  
 Feitecêro e curadô  
 Que o dia intêro é home  
 Filho do Nosso Sinhô  
 Mais dispois da mêa noite  
 É lubisomecumedô  
 Dos pagão qui as mãe isqueceu  
 Do batismo salvadô  
 E tem mais dois garrafão

Cum dois canguinresponsadô  
 Apois sim vê se num isquece  
 De trazê ruge e carmim  
 Ah se o dinheiro desse!  
 Eu quiria um trancilin  
 E mais treis metro de chita  
 Qui é preufazê um vistido  
 E ficá bem mais bunita  
 QuiMadô de Juca Dido  
 QuiZefa de lô Joaquim  
 Já qui tu vai lá práfêra  
 Meu amigo trais  
 Essas coisinhas para mim...

Movimento II - cantoria  
 (Adeilton Lima)

Vou lhes contar uma história  
 Que aconteceu lá no sertão  
 Eram dois cabras-machos  
 Descendentes de lampião

Um lutava pela honra  
 Outro vingava um amigo  
 Heitor era um deles  
 Aquiles seu inimigo  
 Um empunhava uma espada  
 Outro um rifle bem comprido  
 No centro dessa disputa  
 Uma moça foragida

Helena foi para tróia  
 Atraída pelo umbigo  
 Dos prazeres da carne  
 Fez do leito seu abrigo!

Na vida como na morte  
 Todos buscam um sentido  
 O sangue escorreu pela pele  
 Faca ou tiro é um perigo

Movimento III – Narração

- Ah, pois, pránois que vevilabutano com as dificurdade da vida, é preciso oiá com sabiduria a natureza, pra pudêdiscansá os zói e alegrá o sentido. É preciso abri o coração prá beleza das histórias... (Excerto do poema Viola Quebrada, de Camilo Jesus de Lima).

Eu fico, assim, assuntando, e me alembro de uma história que aconteceu há muito tempo num sertão imaginário..

- Senhoras e senhores! Hoje, finalmente chegou o grande dia da grande batalha! De um lado um magnífico defensor de Tróia, o maravilhoso Heitor, o matador de homens! De outro lado, o virtuoso, o magnânimo semi-deus, sem mais conter toda a sua ira, Aquiles! Aquiles, o vingador, que promete vingar a morte de seu grande amante/amigo, Pátroclo! É a peleja do dragão da maldade contra o santo Guerreiro!

*Just Now!!!* Começa o combate! Ao longo da narrativa, em meio a improvisos, surge a figura de um gringo, uma espécie de espírito ou alma penada a perseguir o nosso narrador.

Gringo – *Good evening! I would like to show you a battle between two men!*

O pregoeiro retorna à cena como numa espécie de exorcismo e retoma a narração.

Ele narra a luta como locutor de UFC (*Ultimate Fighting Championship*)!

Movimento IV - Final

### **Perseguição**

#### **Sérgio Ricardo**

Procurou pelo sertão  
 Todo o mês de fevereiro  
 O dragão da maldade  
 Contra o santo guerreiro  
 Procura Antonio das Mortes  
 Todo o mês de fevereiro  
 Procura Antonio das Mortes  
 Caçador de cangaceiro  
 - Se entrega, Corisco!  
 - Eu não me entrego, não!  
 Eu não sou passarinho  
 Pra viver lá na prisão  
 - Se entrega, Corisco!  
 - Eu não me entrego, não!  
 Não me entrego ao tenente  
 Não me entrego ao capitão  
 Eu me entrego só na morte  
 De parabelo na mão  
 - Se entrega, Corisco!

- Eu não me entrego, não!  
(Mais forte são os poderes do povo!)

### Sequência Final

Cena do confronto entre Antonio das Mortes e Corisco, do filme, projetada no corpo do ator. O desdobramento do “duelo” e a morte de Corisco. A projeção no corpo do ator que ao mesmo tempo narra e interpreta a cena alternando-se nos dois papéis, aliás, três, pois quem conta tudo é o cego contador de histórias.

O exercício cênico possibilitou-nos perceber outras camadas na linguagem cinematográfica de Glauber Rocha que sem nenhum exagero podem nos remeter a uma forma bem particular de humor, há ali algo ainda a ser continuamente investigado nesse caminho. O salto repetitivo de Corisco na tela, que, aliás, reproduzimos no palco, está bem além de uma montagem aparentemente precária, ela comunica noutros níveis metafóricos ao mesmo tempo em que remete a uma certa leveza e distanciamento na análise crítica do conflito. Uma porta bem interessante de investigação possível que se abre na inesgotável riqueza da obra de Glauber Rocha, que também pode ser identificada em trechos de *Terra em Transe* ou, de forma mais explícita, cruel e grotesca, no curta *Di-Glauber*, documentário sobre o velório do artista plástico Di Cavalcanti, filme que ficou durante anos censurado, e sobre o qual falaremos mais adiante.

De qualquer forma, estas foram as bases de construção da próxima etapa. E tal percurso completa-se, portanto, com a montagem do espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* (2016).

### **3.2.O ESPETÁCULO – GLAUBER ROCHA, O PROFETA DO DELÍRIO ESPELHO (ESPELHO CONVEXO)**

No intermezzo das articulações históricas entre o teatro e o cinema, fronteiras com as quais temos constantemente trabalhado, mostra-se salutar que façamos a abertura deste tópico com algumas considerações a respeito de tais diálogos. Tema que abrange também o capítulo seguinte de análise fílmica considerando as marcantes características teatrais da linguagem cinematográfica glauberiana.

Do exercício cênico *As Mãos de Aquiles* à montagem do espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* todo o terreno conceitual e estético é elaborado com elementos e códigos dessas linguagens, sem qualquer dogmatismo, porém buscando compreender a riqueza, a força e a beleza que tal contato intersemiótico possibilita na estruturação de uma obra. Assim formou-se a identidade do *Cinema Novo*, assim se caracterizou a cinematografia de Glauber Rocha, inclusive com o auxílio luxuoso da poesia. Da mesma maneira que o mestre Sergei Eisenstein, Glauber não renegou suas origens teatrais, permitindo que o fluxo poético das *Jogralescas*, experiência com a encenação de poesias em sua juventude, idos de 1955, se projetasse na tela de suas viagens cinematográficas. “Eu havia organizado um grupo de teatro com amigos brasileiros (...). No começo, queríamos encenar tragédias gregas, mas achamos difícil. Então, encenamos poemas. Era o tempo em que o Brasil vivia uma loucura poética” (ROCHA, op. Cit, 111).

Assim, percebi que descobrira uma nova mina, um elemento materialista-factual do teatro. Em *O Sábio*, este elemento apareceu num nível novo e mais claro. O excentrismo da encenação mostrou esta mesma linha, através de contrastes fantásticos. A tendência desenvolveu-se não apenas a partir dos movimentos de encenação ilusórios, mas do fato físico da acrobática. Um gesto se expande em ginástica, a violência se expressa através de uma cambalhota, a exaltação através de um salto mortal, o lirismo no “mastro da morte”. O grotesco deste estilo permitiu pulos de um tipo de expressão para outro, assim como entrelaçamentos inesperados de duas expressões. Numa produção posterior, *Moscou, está ouvindo?* (verão de 1923), essas duas linhas separadas de “ação real” e “imaginação pictórica” passaram por uma síntese expressada por uma técnica específica de encenação. (...) De onde veio minha experiência de montagem nessas cenas de *O Sábio*? Acho que, antes de qualquer coisa, devemos dar crédito aos princípios básicos do circo e do music-hall – pelos quais senti um amor apaixonado desde a infância. Sob a influência dos comediantes franceses, e de Chaplin (de quem só ouvimos falar), e as primeiras notícias sobre o fox-trote e o jazz, este amor precoce floresceu. O elemento do music-hall foi obviamente necessário na época para a emergência de uma forma de pensamento na montagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 18, 21)

Eisenstein ainda acrescentaria elogios à importante influência da literatura em sua formação cinematográfica, particularmente a Flaubert e a aspectos narrativos de seu romance *Madame Bovary*, fazendo uma síntese dos referenciais estéticos decisivos de seu cinema.



Figura 8 Glauber Rocha, *O Profeta do Delírio* - 2016 - Cena – Sebastião Foto: Débora Amorim

O espetáculo *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*, fruto do processo anteriormente descrito, teve sua produção iniciada em fevereiro de 2016.<sup>79</sup> Para tanto, outros profissionais se somaram ao processo como o diretor convidado, Abaetê Queirós, os professores/debatedores Fernando Villar e João Antônio, a figurinista e cenógrafa Cyntia Carla, os técnicos de luz e som Thiago Cardoso e Mateus Bento respectivamente, com a produção da Giral Projetos e Jorge Luiz, produtor executivo. Foram cinco meses de pesquisas, experimentações e ensaios, com a estreia realizada em julho, em Brasília.

É interessante notar que nesse mesmo período foi quando tivemos acesso à obra de Jean-Jacques Lecercle, aqui centralmente estudada, e que definiu passos importantes para a estética do espetáculo no diálogo simbólico, filosófico, linguístico, conceitual e estético entre Antonin Artaud e Glauber Rocha, assim como nos ajudou a redirecionar também o arcabouço teórico de nossa pesquisa, a partir do estudo do conceito de *délire*. A introdução do estudo de Lecercle, no entanto, transformou-se em uma bússola segura para a totalidade do trabalho prático/cênico, e serviu-nos, também, como importante instrumento de reflexão e diálogo para a estruturação e esboço do espetáculo, uma vez que este se encontrava em pleno andamento. Ao longo de uma navegação, pequenos redirecionamentos sempre se fazem necessários. É importante enfatizar que a articulação entre os estudos teóricos e o trabalho cênico/prático é fundamental no desenvolvimento dessa pesquisa, articulação sem a qual esse trabalho seria

---

79 Vídeo completo do espetáculo: Glauber Rocha, *O Profeta do Delírio*: [https://www.youtube.com/watch?v=OK89Rap\\_toM&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=OK89Rap_toM&feature=youtu.be) (Acesso: 13/12/2016)

inviável (tanto um quanto o outro). Um elemento complementa o outro no caminho dialógico e intersemiótico pelo qual optamos.

O trabalho como um todo interage com elementos de nossa pesquisa iniciada no mestrado (épico, crueldade e ritualização) procurando abarcar também o novo conceito, *délire*, como uma das bases da crueldade, linguagem, ao lado do cômico e do grotesco. É salutar observarmos como tal conceito se concretiza, adquire forma, ao ser transposto para o espaço teatral.

A cena do espetáculo escolhida para análise é a do encontro/diálogo entre Lampião e Corisco, a partir da cena original interpretada pelo ator Othon Bastos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A peça completa transita entre poemas, trechos de roteiros/cenas de filmes de Glauber e também momentos de sua passagem pela TV. Originalmente, no filme, a cena do referido encontro seria realizada por dois atores, porém o ator que interpretaria Lampião adoeceu e Othon Bastos propôs a Glauber Rocha interpretar os dois personagens, pois seria um bom exercício para a aplicação do conceito brechtiano de distanciamento que ele vinha estudando, quando no campo da interpretação o ator não vive exatamente um personagem, mas demonstra os elementos de sua atuação para compor um ou mais personagens<sup>80</sup>. Obviamente que a adaptação desta cena para o teatro não segue rigorosamente o desenho inicial realizado no filme. Optamos por antecedê-la pelo discurso do beato Sebastião, quando este se dirige ao povo tentando convencê-lo a segui-lo no caminho da penitência e do sacrifício entre o mar e o sertão.

A proposta nesse momento do espetáculo é exatamente a aplicação do transe e do *délire* como exercícios de interpretação para o ator, mesmo obedecendo à estrutura também épico-dialética brechtiana referida acima. Ora, tais elementos não são excludentes e convivem pacificamente. Tudo é equilibrável. O percurso começa no ponto 1h 01m 58s do vídeo da peça indicado na nota acima. Para além de Corisco e Lampião, há também o beato Sebastião num diálogo indireto com a cena dos dois cangaceiros, porém a mediação é feita pelo ator/xamã ou “um cavalo”, uma figura do candomblé ou da umbanda, que incorpora uma entidade, possibilitando a junção das unidades de tempo, espaço e ação. É importante observarmos os pontos de aproximação e distanciamento, no sentido estético, do exercício cênico anterior e que originou este novo trabalho que agora deságua na crueldade e no *délire*,

---

80 Ver: PAVIS. Patrice. Dicionário de teatro. Perspectiva, SP, 1996.

o ritual e o cômico (não necessariamente o riso ou a gargalhada rasgada, mas um olhar crítico de desconstrução através da ironia e da paródia como já vimos), principalmente. Mas incluindo também o barroco, o grotesco e o expressionismo.

A ritualização percorre toda a encenação, inclusas as projeções de imagens e as partituras gestuais e vocais, que em muitos dos momentos também estabelecem diálogos entre si. Tanto as imagens como a trilha sonora têm seus momentos narrativos independentes e em intercâmbio semiótico. Se num primeiro momento, esboçamos, inclusive a partir daquele exercício cênico inicial, possibilidades de desenvolvimento e estruturação narrativa, neste segundo momento, com o espetáculo propriamente, experimentamos o oposto, nos caminhos do *délire*, em que o próprio espetáculo e a linguagem glauberianos se impõem no fluxo narrativo. Estes elementos estavam no exercício em estado de latência.

A síntese, portanto, está na cena mencionada, cujo resultado identifica a confluência entre o transe, *délire*, o cômico e o grotesco, principalmente, como elementos do teatro da crueldade. O épico, a propósito, sobressai-se com muita força também noutros momentos da encenação.



Figura 9 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio - Cena - Corisco e Lampião Foto: Débora Amorim

Antes de adentrarmos a cena específica para análise, cabe preliminarmente fazermos um apanhado geral sobre o espetáculo e sua estruturação sem desconsiderarmos os elementos germinais do exercício cênico *As Mãos de Aquiles*.

O que essencialmente faz-se necessário no *corpus* deste trabalho é que se tenha claro como o conceito de crueldade proposto por Artaud, analisado e reinterpretado por Jacques Lecercle à luz do *délire*, se projeta na tela glauberiana na etapa final de nossas investigações. Antes, ainda, como crueldade e *délire*, tanto na concepção cênica quanto no trabalho de ator, foram incorporados, vale o trocadilho, em nossos trabalhos cênicos durante a caminhada, e aqui propostos e analisados, e como poderemos também verificá-los na cinematografia de Glauber Rocha posteriormente.

A poesia é sem dúvida o grande elo desta corrente imaginária, estética e ritual. A raiz dos poros que une pele e película. Teatro e cinema.

### 3.3. *DÉLIRE*, CRUELDADE, INCORPORAÇÃO E LINGUAGEM

Um conceito importante advindo da obra de Artaud é o do ator-xamã, o condutor do rito no espaço sagrado da poesia e do teatro. Nossa proposta, neste ponto dos estudos de contato com a poética de Glauber Rocha, como uma espécie de prólogo dos elementos técnicos e teóricos que alicerçam nosso espetáculo, é apontar possíveis aproximações entre o xamã e o cavalo na umbanda/candomblé nos aspectos de incorporação e linguagem que para nós definem *délire* e crueldade nos caminhos também estéticos. Mesmo compreendendo as ponderações de Grotowski, como vimos antes, entendemos que hoje, já um pouco distantes dos anos sessenta, vale rever sob outros ângulos as formulações de Artaud (ou mesmo as de Grotowski). O distanciamento temporal possibilita outros ângulos de abordagem, vide o *délire*. A ideia, claro, é experimentar e transpor como técnica para a cena.

Tais conceitos, obviamente estão diluídos no corpo do trabalho, ora de forma mais sutil, ora de forma mais explícita. No ensaio *Um Atletismo Afetivo*, Artaud afirma:

Alcançar as paixões através de suas forças ao invés de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro. (...) Tomar consciência da obsessão física, dos músculos roçados pela afetividade, equivale, como no jogo entre as respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a dar-lhe uma amplitude abafada, mas profunda, e de uma violência inaudita. (ARTAUD, 1983, p. 165,169)

Para Artaud há múltiplas conexões internas na estrutura dessa espécie de “musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, op. Cit. P. 162). De tal forma, podemos pensar em duas questões fundamentais para a nossa composição cênica: Que esta mesma musculatura pode ser também identificada nos processos de incorporação da umbanda ou candomblé e que a linguagem de tal incorporação é o *délire*,

tendo o *portmanteau*, as glossolalias e o *gibberish*<sup>81</sup> como articulação linguística. Ou seja, no caminho dialógico, essa mesma energia pode ser canalizada para o trabalho do ator em cena, vide Lecercle, aquele mesmo xamã condutor do rito ou o atleta afetivo apontado por Artaud. No entanto, interessa-nos as nuances da fronteira, o momento em que nasce a linguagem do corpo e/ou a linguagem ‘sem signos’ (de significantes), porém, acessada pelos sentidos, do cavalo, do xamã e do ator. Não a linguagem articulada, mas a linguagem falada pelo corpo incorporado, no terreiro ou no teatro, o corpo que traduz a língua do sagrado, porta-voz do rito, da arte e da loucura, portanto, *délire!* Não é verdade que as ideias de Artaud não possam ser aplicadas em cena. Este trabalho é também prova prática disso.

No cordão umbilical que liga Glauber Rocha a Antonin Artaud é importante lembramos alguns momentos ritualísticos de sua obra, como o batismo de Manoel, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) ou a incorporação do rito iniciático de Naína, em *Barravento* (1961), seu primeiro longa-metragem, numa tensão entre o sagrado, o profano e o político. A mesma poética ritualística da crueldade proposta por Artaud está na tela elaborada por Glauber em vários momentos (LIMA, 2007). Tal ritual é incorporado não apenas na narrativa, mas no próprio dispositivo cinematográfico ou na forma de filmar como no momento das visões de Naína construídas pela montagem no transe de sua incorporação (veremos mais exemplos desse mecanismo nas análises fílmicas do capítulo 4). Aqui, em específico, interessa-nos como a ritualização/incorporação elabora a linguagem do *délire* tanto no terreiro quanto na tela ou no palco.

É fundamental pensarmos tanto o conceito de crueldade quanto o de *délire* como possibilidades, sim, de manifestações universais, porém, sem deixarmos de atentar para as suas particularidades nos espectros da cultura brasileira. O francês Artaud lançou-se sem medo nas experiências xamânicas com os índios Taramaras, no México, com o uso do peyote em rituais de cura. Tal experiência não se distancia, mas amplia o leque de questões acerca da linguagem, rituais, símbolos, culturas, signos, magia e tratamento clínico, experiências pelas quais passou. No entanto, tais experiências guardam suas particularidades, época e contextos, ligando-se a nós como valor antropológico e antropofágico.

---

81 *Gibberish* refere-se à fala ou outro uso de linguagem que é sem sentido, ou que parece ser uma bobagem. Pode incluir sons de fala que não são palavras reais ou formas como jogos de linguagem ou jargão altamente especializado que parece não sensível a pessoas “de fora”. *Gibberish* não deve ser confundido com absurdo literário como o usado no poema “Jabberwocky” de Lewis Carroll. *Gibberish* é também um método de meditação ativa proposta pelo guru indiano Osho, falas sem sentido que permitem chegar gradualmente a um transe meditativo.

A “incorporação” de um outro no Brasil é um fenômeno que vai além do ambiente das religiões afro-brasileiras (em que se diz que se incorporam entidades espirituais). Está presente também nas danças das festas populares como o Folgado, a Folia de Reis, o Batuque, o Maracatu e todas as danças regionais da dita cultura popular brasileira (RODRIGUES, 2005), na prática da capoeira, na das raizeiras e até das cozinheiras do santo (DEL FIOL, 1996). Em todas essas manifestações, seres são saudados, evocados, narrados em enredos de natureza mítica e são incorporados por médiuns e artistas. Trata-se de experiências de transe. (...) Tudo isso nos leva a crer que, levando em conta que a imaginação criadora se apoia naquilo que a imaginação reprodutora lhe oferece, o sagrado selvagem manifesto em alguns fenômenos de transe isolado, nos palcos do teatro da crueldade (Artaud) ou do teatro da tensão (Grotowski), se define pelo uso de formas arcaicas significativas, ressuscitando os deuses antigos que se acreditava estarem mortos. Dito de outra forma, trata-se da ressurreição dos arquétipos que ora se inscrevem na natureza humana como crê Jung, ora na história da humanidade como defende Eliade. (DRAVET, 2017, p.194)

Aqui mergulharemos nos arquétipos e abriremos passagem para a manifestação da força poética dos antigos deuses no espaço sagrado do teatro. Passemos ao espetáculo. Na afirmação de Florence Dravet, ela nos chama a atenção para a ocorrência de “forças arcaicas” e da “ressurreição de arquétipos”, duas manifestações importantes as quais, aliadas à incorporação, podemos experimentar em cena através da respiração, por exemplo (masculino, neutro e feminino, conforme Artaud). Tal respiração é trabalhada no detalhe para um ponto, num momento ou outro do espetáculo. Seria impossível sua prática durante toda a performance. Porém, quando de seu uso, o efeito causa o impacto do transe, crueldade e *délire*. E sob tal aspecto se torna importante a elaboração de uma partitura física da qual a respiração também é parte integrante e fundamental.

*Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* se estrutura como frames/fotogramas sutilmente interligados pela partitura gestual construída no trabalho do ator e também pela trilha sonora composta pelo músico Jorge Brasil, que não se situa meramente como pano de fundo para as cenas, mas estabelece diálogo consistente com elas e/ou elabora o seu próprio discurso, o que com frequência ocorria nos filmes de Glauber com narrativas simultâneas. Além destes elementos, o espetáculo se compõe por uma rica seleção de imagens icônicas pesquisadas e projetadas por Thiago Cardoso, envolvendo desde um apanhado sobre a história do cinema, momentos das guerras no século XX, referências ao mundo da cultura pop e aos ciclos políticos e multiculturais da década de sessenta, *Tropicalismo* e *Cinema Novo*. Como material cenográfico, apenas uma antiga máquina de datilografia e uma garrafa de vidro com água, ambos sobre uma estrutura que depois se desdobrará em uma cadeira e mesa de trabalho. No final do espetáculo a garrafa será lançada entre o sertão e o mar com uma mensagem em seu interior (nada mais que simbolicamente aquilo que discursa a própria peça e a obra de

Glauber). Do mar ao sertão, do sertão ao mar. A peça é uma película ao vivo, um corpo, uma pele em carne viva.

Além da tela principal ao fundo do palco, duas outras telas são dispostas lateralmente para o “jogo” de projeções das imagens. Na abertura do espetáculo, enquanto o público entra e se acomoda, ouve-se o som gravado de uma máquina datilográfica, enquanto nas telas são projetados vários adjetivos atribuídos a Glauber Rocha (ver roteiro nos anexos/vídeo) com narração em *off* desses mesmos adjetivos. Na sequência, gradativamente vai acontecendo a mudança dos adjetivos para as imagens correspondentes à história do cinema e também com a entrada da trilha sonora. Um apanhado de cenas desde os irmãos Lumière até chegarmos ao *Cinema Novo*. Quando chegamos à clássica cena do nascimento de *Macunaíma* (Grande Otelo e Paulo José), filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, o personagem Glauber Rocha nasce da tela, em transição com a imagem, numa metamorfose com Macunaíma, construindo o que Eisenstein chamaria de “montagem de atrações”, porém, aqui tal efeito é alcançado não entre dois fotogramas, mas entre a tela de cinema e o palco teatral, entre a imagem cinematográfica e o personagem (re)nascido no palco. É importante notarmos que o conceito eisensteiniano referido tem origem no teatro, migrando posteriormente para o cinema:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final, (o processo de conhecimento – “através do jogo vivo das paixões” – específico do teatro). (...) No plano da elaboração de um sistema de construção do espetáculo, resta somente transferir o centro de atenção para o que era previamente considerado acessório e ornamental, mas de fato constitui o veículo básico das intenções não-convencionais da encenação; ou seja, é o necessário. (EISENSTEIN, 1923, in XAVIER, 1983, p. 189, 191).

Lembremos que, consideradas as devidas proporções, o mesmo impacto psicológico é também proposto pelo teatro da crueldade, de Artaud<sup>82</sup>. Sob o aspecto estético, tal elemento corresponde à estruturação cênica do *délire*. No aspecto cenográfico que entendemos reforçar a teorização de Eisenstein, primamos pela utilização do mínimo necessário para as construções metafóricas. Aqui, o mínimo é mais. Quanto menos elementos cênicos, mais as possibilidades de manipulação do discurso simbólico no próprio corpo do ator. É um

---

82 Expressão forjada por Antonin Artaud (1938) para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original. In. PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. (ver cap. 2).

caminho, não uma regra, é uma opção, não uma verdade absoluta. É tão somente um processo de elaboração estética.

O problema surgiu devido à minha atração, antes de tudo, por aquele aspecto então recém-descoberto na junção de dois fragmentos de montagem de um filme, pelo fato de que – não importa se eles não estão relacionados entre si, e até frequentemente a coisa se dá por causa disso mesmo – quando justapostos de acordo com a vontade do montador engendrarem “uma terceira coisa” e se tornarem correlatos. (EISENSTEIN, 2002, p.17)

Teixeira Coelho, tradutor de *O Teatro e Seu Duplo*, de Artaud, no posfácio do livro, traz uma importante observação em relação às visões de Artaud sobre montagem, o que o aproxima de Eisenstein e (se) refletirá em Glauber.

É que o sistema esboçado por Artaud continha de forma inacabada praticamente todos os elementos que alimentavam a estética de outro grande produtor da época, grande até hoje: Eisenstein. Para o diretor russo, montagem, mais do que o processo mecânico de cortar e colar filmes numa moviola, era o termo que indicava uma operação estética específica, a que ele usava em seus filmes, aquela da qual ele viu exemplos em escritores passados, a que Joyce usou em *Ulisses* e *Finnegans Wake*, a que foi usada por poetas como Pound e Haroldo de Campos e artistas como Duchamp, a que é enfim um princípio da poética moderna (...). Eisenstein foi buscar isso até no mesmo lugar que provocou a iluminação de Artaud: O mágico oriente. Eisenstein se encantou com a China, Artaud com Bali. (COELHO APUD ARTAUD, op. cit, p. 215)

Outro recurso referencial linguístico e estético não menos importante, a propósito citado e discutido no estudo de Jacques Lecercle, que vimos no primeiro capítulo deste trabalho, é o *portmanteau* ou a palavra-valise, originário conceitualmente das análises sobre a obra de Lewis Carroll, seu criador.

Esta tendência a juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte, mesmo no caso de palavras isoladas que caracterizam diferentes aspectos de um único fenômeno. Um exemplo extremo disso pode ser encontrado no inventor da palavra *portmanteou*, Lewis Carroll. A despreziosa descrição que fez de sua invenção, de “dois significados colocados em uma palavra, como se a palavra fosse uma mala *portmanteau*”. (EISENSTEIN, op.cit, p, 15).

O personagem Glauber Rocha renascido Macunaíma não apenas reelabora, em nossa montagem, os conceitos da obra de Mário de Andrade como também redimensiona tal personagem, transposto na peça, passando também pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade, como se viajasse no tempo, para os anos sessenta e setenta, mas também para a nossa atualidade, ainda sob os conflitos da realidade brasileira e mundial que estão tanto no início do século passado quanto nestes anos de acentuada crise do século XXI, com hecatombes e barbáries intransponíveis e intermináveis de um Brasil teimosamente retrógrado.

Esse conceito (*portmanteau*) adquire grande importância em nossos estudos, pois nos possibilita uma melhor compreensão das origens dos processos “glossolálicos” de Artaud, o nascimento de sua poética e estética, praticamente uma teoria da linguagem, para muito além dos problemas psiquiátricos que ele enfrentava. E é também importante observarmos cuidadosamente, como esse mesmo conceito pode se projetar de forma bem particular na obra de Glauber Rocha, alcançando outros níveis de elaboração estética na tela, na construção da linguagem fílmica. Assim como o jogo de palavras, é possível o jogo com as imagens enquanto o discurso vai sendo construído pela justaposição das mesmas (Firmino e o farol em *Barravento* (1961), por exemplo, como inquietude e iluminação da razão). Mas o jogo linguístico também existe no plano textual e vocal, como as glossolalias a pontuarem e a entremear o diálogo entre Corisco e Lampião, no caso de nossa adaptação para o palco. De forma mais ampla, a famosa câmera na mão de Glauber elabora muito mais que um plano-sequência, chega mesmo a construir um alfabeto de imagens dentro de um mesmo plano (verificaremos com mais atenção esse aspecto nas análises fílmicas).

Em nosso espetáculo temos vários momentos da obra de Glauber Rocha. Trechos de manifestos, poemas e cenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e também de *Terra em Transe* (1967). Passemos à análise específica da cena proposta.

No ponto (1:13’)<sup>83</sup>, Corisco tenta alertar Lampião sobre a emboscada que está prestes a acontecer e que resultará na morte do capitão Virgulino. Se no filme Glauber optou pela câmera na mão e pelo plano-sequência, ou seja, sem contra-campo, sem cortes, no palco esse plano-sequência é transposto pela intervenção do ‘cavalo’, como uma espécie de mediador entre público e espetáculo e/ou personagens. O cavalo mediúnico, em transe, é a “ferramenta” que explode no elemento midiático fundamental do teatro que é o corpo do ator e de sua linguagem, o *délire*.

Quando incorporo, tudo para. Eu me isolo dentro de uma bolha. E nesse lugar não há mais interferência externa. O tempo pode passar, eu não sinto. Quando vejo, quando a entidade vai embora, falei muita coisa, ajudei muita gente. Ou melhor, ela ajudou. Porque eu. Não sei. Estou ali, mas é como se estivesse em outro tempo, outro espaço. É como emprestar o corpo para outra pessoa usá-lo, atuar com ele, gesticular, falar. E eu não tenho nada com isso. (Médium de Umbanda, APUD DRAVET, 2017, p. 200)

---

83 Filme Deus e o Diabo na Terra do Sol. <https://www.youtube.com/watch?v=OlgBrV-E0v0> (Acesso: 13/05/2018)

No todo, do exercício cênico inicial, até a estruturação narrativa do espetáculo, passamos de um processo cênico mais narrativo para um processo cênico mais centrado na interpretação. O trabalho mais centrado nas variações vocais a partir de um extremo controle da respiração possibilita a composição do corpo grotesco, expressionista assim como a experimentação da relação entre as partituras vocais e corporais abre as portas para o transe e para o *délire*. O que se vive é a mesma sensação descrita pelo médium acima. No entanto, com completo domínio técnico da performance.

Esta questão da respiração é de fato primordial, é inversamente proporcional à importância do jogo de representação exterior. Quanto mais o jogo é sóbrio e contido, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos. E a um jogo de representação arrebatado, volumoso e que se exterioriza corresponde uma respiração de lâminas curtas e comprimidas. Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria. (ARTAUD, op.cit. p.163)

No filme, a câmera através do plano-sequência dialoga com a composição que Othon Bastos faz dos dois personagens, inclusive quebrando a “quarta parede” e colocando, através das falas de Corisco, Lampião na mesma posição que o espectador, ou seja, quando Corisco dirige-se a Lampião olhando para a câmera está se dirigindo também para o espectador: Somos todos jagunços, guerreiros e explorados... Na cena teatral, o cavalo é marcado exclusivamente pelo trabalho de respiração na transição entre Corisco e Lampião (masculino, feminino e neutro). Ambos os personagens estão demarcados, por sua vez, com o ator dimensionando esquerda, centro e direita em relação ao palco e também pelo trabalho vocal repleto de glossolalias (*délire*). A esse propósito Julia Kristeva pode nos auxiliar em camadas palimpsésticas do corpo e da linguagem. Essa corporificação artaudiana centrada fortemente na respiração pode também ser localizada, ao menos em alguns pontos, em tribos primitivas do continente africano. Algumas das propostas de Artaud têm marcas atávicas.

Os Sudaneses Bambara, segundo Dominique Zahan (*La dialectique du verbe chez les Bambara*, 1963), consideram a linguagem como um elemento físico. Embora distingam uma primeira fala ainda não expressa, que faz parte da fala primordial de Deus. (...) O elemento linguístico é tão material como o corpo que o produz. Por um lado, os sons primordiais da fala estão relacionados com os quatro elementos cósmicos: a água, a terra, o fogo e o ar. Por outro lado, sendo a fala material, é necessário que os órgãos por onde ela passa estejam preparados para a receber: daí a tatuagem da boca ou a limagem dos dentes que são símbolos da luz e do dia e que, depois de limados, se identificam com o caminho da luz. (...) Eis uma prova suplementar do fato de que para os Bambara o domínio da fala é um domínio do corpo, a linguagem não é uma abstração mas participa de todo o sistema ritual da sociedade. A linguagem é de tal modo corporal que os ritos da flagelação, por exemplo, que simbolizam a resistência do corpo à dor, têm a função de representar o domínio do órgão da fala. (KRISTEVA, op. cit. p. 90, 91)

O transe resulta de uma respiração aparentemente caótica, repleta de inversões, na incorporação tanto dos personagens, pelo cavalo, xamã, quanto dos elementos físicos e vocais dos personagens já dentro de uma “armadura” expressionista e grotesca. O *délire* aparece exatamente no fluxo narrativo em que a linguagem se transforma em discurso racional como diálogo, ou “glossolálico” através da respiração. Há uma alternância entre uma espécie de grunhido e a fala inteligível, porém ambos comunicam ao espectador a sua natureza discursiva tanto no aspecto racional quanto sensitivo, corporal, sinestésico e simbólico. A cena fala através do delírio ao mesmo tempo em que o delírio se transforma em fala e se projeta através da cena no espaço e no corpo do ator. É a experiência do *délire* na condução do rito. Fisicamente, a arquitetura do corpo é composta também por impulsos, como propunha Grotowski.

O impulso para Grotowski, no entanto, é algo que é lançado do interior do corpo e que se estende em direção ao exterior, à sua periferia. Além disso, o artista polonês considera os impulsos como pertencentes a um processo que chama de corrente essencial da vida. “A atitude de Grotowski consiste em que o ator busque uma corrente essencial de vida; os impulsos estão enraizados profundamente dentro do corpo, e depois se estendem para fora”<sup>84</sup>. (BONFFITTO, 2003, p. 74)

Ou, como, de outra maneira, define também o seu discípulo, Eugênio Barba, a partir de sua antropologia teatral. O impulso é um estado de pré-expressividade, uma espécie de latência onde germina o gesto, o movimento, a ação. Um princípio orgânico que ele chama de *sats*.

*Sats* pode ser traduzido com as palavras “impulso”, “preparação”, ou então “estar pronto para...”. Na nossa linguagem de trabalho, indica o momento no qual se está a ponto de agir, o instante que precede a ação no espaço, quando toda a energia já está aí, preparada para intervir, porém suspensa, ainda que presa ao punho, borboleta-tigre pronta a alçar voo. (BARBA, 1994, p.65)

Para nós, esses são caminhos técnicos para se trabalhar fisicamente o transe, o *délire*. Processos de investigação múltiplos que fundamentam o trabalho de elaboração cênica. “Saber os pontos do corpo que se deve tocar”, como diria Artaud. Elementos que organizam e direcionam a energia física e psíquica do ator. A respiração rigorosamente trabalhada por um ator, significa, no microcosmo da cena teatral, também uma montagem (Eisenstein). O ator monta a sua partitura física, gestual e vocal.

- A cena: Corisco (Deus e o Diabo)

---

84 APUD: RICHARDS, Thomas. Al Lavoro com Grotowski sulle Azioni Fische. Milano, Ubulibri, 1993.

Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto; eu, José, com o leite da virgem Maria serei borrifado; eu, José, com o sangue Cristo serei batizado; eu, José, na Arca de Noé serei guardado; eu, José, com as chaves de São Pedro serei fechado onde não me possam ver e ferir, nem matar, nem o sangue de meu corpo tirar.

Mais fortes são os poderes do povo!

---

Se entrega, Corisco! / Eu não me entrego não, / eu não sou

Passarinho/ pra viver lá na prisão! /Se entrega, Corisco /

Eu não me entrego não, / não me entrego ao tenente, / não

Me entrego ao capitão, / eu me entrego só na morte, / de

Parabelo na mão!

---

Lampião - Tem macaco por perto?

Corisco - Tava esperando o sinal. Sonhei com o fim, vamos morrer hoje!

- Lampião - Morrer como? Tá doido?

- Corisco - Quando eu sonhasse num tinha mais jeito. Eu vi o fuzil do Diabo dando dois tiros. Um em cada olho. No teu, Virgulino!

Lampião - Bota o teu azar pro lado! Quem é que vai acertar no meu olho? Tou fechado com as chaves do padim Ciço.

Corisco - Mas foi o sinal! Vai acontecer hoje, quando o sol nascer.

Lampião - Aqui na toca? Só se foi você. SE você me traiu eu te mato.

Corisco - Eu não! Eles lá, os macaco e o Diabo. Eu vou-me embora que hora não é minha. É tua. Dadá, cabras, vambora!

Lampião - Maria, Maria, Arvoredo, Gavião, todo mundo no papo amarelo!



Figura 10 Glauber Rocha, *O Profeta do Delírio - Cena - Corisco e Lampião* Foto: Débora Amorim

Concluindo esta etapa, assim como fizemos acerca do exercício cênico, abordaremos a comicidade (não se trata da gargalhada ou do riso espalhafatoso), agora numa outra cena do espetáculo, mais precisamente no ponto 49'20''. Trata-se de um diálogo entre Glauber Rocha, Brizola e Severino, dois “personagens” integrantes do programa *Abertura*, na TV TUPI, nos finais dos anos 70 e apresentado por Glauber. As aspas na palavra personagens devem-se ao fato de ambas as figuras, assim como o próprio Glauber Rocha, interpretarem apenas a si mesmas, numa espécie de TV verdade, porém sem o sensacionalismo fútil e estéril dos nossos tempos. Aqui se trabalha com a alegoria, a sátira, a caricatura, o nonsense e com a paródia muito mais para explicitar ironicamente as mazelas sociais, políticas e culturais do Brasil. Podemos pensar aqui na composição clássica dos *clowns*: O branco e o augusto.<sup>85</sup> Glauber na função do branco, cerebral e ferino, enquanto Severino e Brizola na de augusto, os bobos e ingênuos, num jogo em que essas posições sutilmente se intercalam mostrando a esperteza e sagacidade dos augustos, nada mais refletindo que estruturas do nosso próprio sistema social.

---

85 Ver: O Clown. Por Luís Otávio Burnier. [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_burnier.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_burnier.html) (Acesso: 10/01/2015)

Paradoxalmente, em pleno regime militar, mesmo que já em processo de abertura democrática, a TV conseguia driblar os mecanismos de censura e repressão colocando o Brasil diante de seus próprios problemas e contradições. Severino era uma espécie de assistente de Glauber, a quem Glauber recorria de forma retórica com várias questões sobre o tema que estivesse em debate no programa. A cena é complementada em seu final por um trecho de *Terra em Transe*, na nossa montagem de atrações, quando Felício, um operário vivido pelo ator Flávio Migliaccio, em meio às manifestações de rua da tumultuada Eldorado discursa sobre a própria miséria. Abaixo, segue um resumo da cena:

Cena 1: Glauber, Severino e Brizola

Glauber - Alô! Alô! Boa noite Brasil, boa noite América Latina, boa noite mundo!!!

Esta é mais uma edição do programa Abertura!

Boa Noite, Severino! Boa noite, Brizola!

Severino, dizem que você não fala, diga algo para o povo brasileiro!

Severino - Boa noite! É... Eu acho que o povo brasileiro está precisando de feijão, arroz, farinha e carne seca, né...

Glauber - Já imaginaram Severino Senador! O que você acha da ideia, Severino?

Severino - É... É uma boa ideia... Tô esperando uma oportunidade...

Glauber - E você, Brizola, você que você representa o povo brasileiro? Diga, você está diante das câmeras, aproveite a oportunidade!

Brizola - Boa noite! Eu me chamo Brizola, moro em Botafogo, eu vendo jogo do bicho, eu vigio carros, é eu acho que eu represento o povo brasileiro, sim! Só não entendo por que as pessoas ficam o tempo todo me perguntando por que eu me chamo Brizola...

Glauber - Então, aproveite a oportunidade, diga para as câmeras, para o povo! Por que vc se chama Brizola!

Brizola - Quer saber de uma coisa, não sei...

Corte/montagem

Cena 2: A fala e o Papel do Operário na história, Felício (Flávio Migliaccio):

Felício - Um momento minha gente, um momento. Eu vou falar agora. Eu vou falar. Preciso dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar".

Cena 3: O militante intelectual de esquerda Paulo Martins (Jardel Filho; personagem inspirado no jornalista Jânio de Freitas):

- Estão vendo o que é o povo, um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram um Jerônimo (o povo) no poder?

Temos aqui dois momentos importantes da obra de Glauber Rocha, o programa *Abertura* e o filme *Terra em Transe*, cujas cenas foram costuradas no modelo a Eisenstein na montagem de nossa peça. Qual o efeito causado pela junção desses elementos através da comicidade?

Os dois momentos (subdivididos nas respectivas cenas) entrelaçam o final dos anos sessenta e o fim dos anos setenta, não dispostos cronologicamente no palco, contudo, reforçando mais o caráter alegórico e irônico da montagem, ao mesmo tempo em que essa mesma ausência cronológica, remete o espectador atual para a nossa própria realidade cujo retrocesso, autoritarismo, censura e patrulhamento ideológico, teimam ainda em nos perseguir e atormentar no campo político, social e cultural. Portanto, no plano cênico, essa quebra que paradoxalmente interliga, é que carrega a força da comicidade deste momento, ressaltando-se claro, a estruturação textual e o jogo interpretativo em que o ator “brinca” fazendo cinco personagens num átimo de tempo. Esse *time* veloz é outro elemento que provoca o riso. A ironia evidentemente está nos subtextos em que a realidade brasileira é desnudada e o público colocado diante de um espelho. Rimos de nossa estupidez, de nosso marasmo, de nossa ‘banguelice’ que parece nos ter comido a alma sem conseguir mastigar nem as palavras nem as nossas ações de luta pela liberdade. Glauber continua como voz incômoda, inquieta e atual.

Outros artistas se voltarão de preferência a si mesmos. Sob as mil ações nascentes que esboçam de fora um sentimento, por trás da expressão banal e social que exprime e recobre um estado de espírito individual, é o sentimento, é o estado de espírito que eles irão procurar simples e puro. E para nos induzir a tentar o mesmo esforço sobre nós mesmos, eles se empenharão em nos fazer ver algo que terão visto: mediante arranjos ritmados de palavras, que chegam assim a se organizar juntas e tomar alento de uma vida original, eles nos dizem, ou antes, nos sugerem coisas que a linguagem não foi feita para exprimir. (BERGSON, op.cit. p. 74)

O que nos propomos é lançar uma espécie de bumerangue sutilmente sobre a plateia. Obviamente que tal efeito está na encenação como um todo, mas particularizado também em alguns momentos como esse. Severino, Brizola e Glauber num jogo nonsense até o corte abrupto para a fala do operário e do poeta Paulo Martins. O riso em tal contexto será sempre contido, raramente espalhafatoso, pois é de uma realidade dramática que se está falando. A aparente distorção das imagens refletidas em um espelho convexo paradoxalmente amplia consideravelmente a visão sobre todo o seu contexto. É o impacto da crueldade sobre o espectador.



Figura 11 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim

#### 4. CAPÍTULO – ANÁLISES FÍLMICAS – OS ESPELHOS CINEMATOGRÁFICOS

##### 4.1. O DELÍRIO E A CRUELDADE NA TELA GLAUBERIANA - OS CAMINHOS DO GROTESCO, O ESPELHO DO BARROCO E AS MÁSCARAS DO EXPRESSIONISMO - ESTÉTICAS SINESTÉSICAS NA TELA

*Senhores, estão vendo essas quatro coisas distintas e mesmo opostas, culto, orgia, diversão e arte? Pois eu vou, com alguns passes de mão, convertê-las em uma só e mesma coisa.*

*José Ortega y Gasset*

Antes de passarmos ao trabalho de discussão analítica e crítica do diálogo que propomos investigar entre Artaud e Glauber Rocha sobre *délire* e crueldade, aplicados agora à cinematografia de Glauber, faremos um pequeno percurso arqueológico e conceitual sobre o que aqui consideramos como subcategorias importantes a se observar nessa relação estética e poética, já tangenciadas na estrutura de nossos estudos: O grotesco, o barroco e o expressionismo, em particular, no cinema de Glauber Rocha. Faremos inicialmente uma breve abordagem histórica desses conceitos para posteriormente analisarmos os mesmos como linguagem poética e elaboração estética na estrutura cinematográfica glauberiana. Ou seja, o grotesco, o barroco e o expressionismo são mais três tentáculos de sustentação conceitual na estruturação estética da crueldade e do *délire*, bastante evidentes nesse diálogo com o cinema de Glauber Rocha, um cinema que podemos também chamar de bruxaria (*délire*), aproveitando uma reflexão de Artaud ainda sobre as origens de tal linguagem artística (cinema) no apagar das luzes do século XIX e início do século XX.

O Cinema chega precisamente em um momento de mudanças no pensamento humano, em um momento preciso em que a linguagem usada perde o seu poder de símbolo, em que o espírito está cansado do jogo das representações. O pensamento claro não nos basta, ele nos dá um mundo usado até o esgotamento. O que é claro é o que nos é imediatamente acessível, e o que nos é imediatamente acessível é a aparência da vida. Começamos a dar-nos conta de que esta vida demasiado conhecida e que perdeu todos os seus símbolos não é toda a vida. E a época em que vivemos é bela para os bruxos e para os santos, mais bela do que nunca. Toda uma substância insensível toma corpo, trata de alcançar a luz. O cinema nos aproxima dessa substância. Se o cinema não é feito para traduzir sonhos ou tudo o que na vida desperta se aparenta aos sonhos, ele não existe. Nada o diferencia do teatro. (...) O cinema se acercará cada vez mais do fantástico, esse “fantástico” que cada vez mais, se adverte mais claramente e que é na realidade todo o real, ou não viverá. (ARTAUD, 1998, p. 16,17)<sup>86</sup> (Tradução nossa)

---

86 El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones. El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es

Antes, é necessário que compreendamos, com o devido cuidado e distanciamento, o “peso” da crítica e da comparação que Artaud faz entre o teatro e o cinema. Artaud muito provavelmente esteja se referindo ao teatro naturalista e à mimese clássica ao mesmo tempo em que percebe o impacto e as possibilidades de exploração do imaginário trazidas pelo cinema que sob esse aspecto estaria mais próximo do sentido de crueldade proposto por ele e possível também ao universo surrealista.

De qualquer forma é para esse universo fantástico ao qual se refere Artaud, no espaço da película, um espaço de alquimias e magias, e fantástico no sentido mais onírico, que migram e se aglutinam as estéticas do grotesco, do barroco e do expressionismo, elementos muito presentes no cinema de Glauber Rocha, como as águas de rios que se encontram, mas não necessariamente se misturam, e migram juntas para a imensidão do oceano da criação artística. Águas que Glauber soube beber nas fontes dos primeiros cinemas e na cultura universal. O fantástico ora sutil, ora explícito traça a ponte direcionada a uma realidade com a qual ele trabalhou e soube moldar sem alienar-se, pelo contrário, para mostrá-la tão despida e “sensível” como a pele de um cacto.

Num alinhamento histórico, estético e “sanguíneo”<sup>87</sup> podemos identificar, portanto, o seguinte arcabouço conceitual e discursivo, interligado, refletido em sua cinematografia: o grotesco, o barroco e o expressionismo, este último já sob as luzes do imberbe século XX, principalmente o expressionismo do cinema alemão cujas sombras refletidas nas paredes poderiam nascer das chamas das velas acesas sobre as abas do chapéu de Van Gogh advindas de um passado distante e possivelmente também a iluminar o caixão de Di Cavalcanti filmado por Glauber Rocha. O surrealismo, por sua vez, já permeia as entrelinhas dos diálogos com Artaud no sangue e na alma<sup>88</sup>. As cores da paisagem e o sol torrente sobre a caatinga são elementos marcantes dessa estética encarnada no *délire* e na crueldade. O sertão é um espaço onírico onde as pedras derretem sob os joelhos moribundos dos suplicantes. O preto e branco

---

claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero inmediatamente accesible es la apariencia de la vida. Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos no es toda la vida. Y la época en que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. Nada lo diferencia del teatro. (...) El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese "fantástico" que cada vez más se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, o no vivirá.

87 O termo aqui faz referência às confluências estéticas que marcam a obra de Glauber, assim como aspectos da visceralidade que o ligam a uma família artística à qual pertence Artaud.

88 Artaud, ao lado de André Breton, é fundador do movimento surrealista, em 1924.

da película em *Deus e o Diabo* (1963) formam um arco-íris de sombras a cobrir como nuvens plúmbeas o colorido explosivo do *Dragão da Maldade* (1968). Tais espaços refletem o universo sagrado, entre o sertão e o mar, que espera um dia o retorno de D. Sebastião e o seu novo reinado. Aquele mesmo sertão imagético que também encontramos em Graciliano Ramos, Guimarães Rosa ou Ariano Suassuna com seus personagens trágicos, grotescos e cômicos.

O termo grotesco surge no Renascimento como denominação a pinturas descobertas e descavadas, com motivos fantásticos, antropomorfos e oníricos. Significa algo estranho, caricatural e burlesco, o que revela deformidade inclusive com efeito cômico. “A forma grotesca aparece na época romântica como forma de contrabalançar a estética do belo e do sublime” (PAVIS, 2003).

É então que com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis e sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito. Pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia, tudo profundamente coeso. (HUGO, 2007, p. 26/27)

Mas a escavação arqueológica pode ir um pouco mais profunda e além, e percebermos suas origens reais mais precisamente no período anterior, na Idade Média, através do riso e da carnavalização, como nos mostra Bakhtin.

O princípio cômico que preside aos ritos de carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral, de forma geral não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida representada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 2008, p.6)

O grotesco é a transmutação do avesso social, político e existencial como revelação ou denúncia do mundo real. “Com efeito não se trata aí do mero feio, mas do grotesco, um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que

quase sempre nos faz rir. É algo que se tem feito presente nos tempos modernos” (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.19).

Ora, buscando as correspondências entre o presente e o passado, da mesma forma que Bakhtin foi às fontes populares para compreender a obra de Rabelais, podemos observar um caminho de confluências e similaridades, considerando, evidentemente, as especificidades temporais, históricas e estéticas, para a obra glauberiana, também fundada em bases populares e carnavalescas, remetendo-nos, portanto a toda essa tradição. Vejamos: herdando o heroísmo de 1922, o *Cinema Novo* fez um mergulho profundo nas raízes políticas e sociais do Brasil. De *Maranhão 66* (1966) a *Terra em Transe* (1967), de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) ao *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968). Ou de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, a *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; de *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, a *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, para citarmos também outros importantes títulos e diretores deste mesmo movimento e período. Em que pesem os aspectos de densidade trágica nos filmes de Glauber, há que se perceber também o humor (grotesco) às vezes sutil, às vezes rasgado em seu discurso e estética, seja no curta *Di-Glauber*, seja em sua fase televisiva no programa *Abertura* (1979), na TV Tupi. E é esse aspecto de sua obra que vimos até aqui nos propondo a desvendar neste estudo. E esse mesmo humor grotesco pode também ser encontrado no discurso ácido de Artaud, como em *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, obra já citada neste estudo ou em *Heliogábalos, O Anarquista Coroado*. Um humor que não reside nas primeiras camadas da recepção, mas na densidade da ironia mais ferina para falar das questões biológicas e existenciais do corpo que necessita comer, digerir e defecar na onipresença do Deus cristão: “O homem podia muito bem não cagar, não abrir a bolsa anal (...) Há algo particularmente tentador para o homem, algo que vem a ser justamente o cocô”. (ARTAUD, op. cit. p.151).

Em alguns desses filmes listados acima, corpo e espaço / corpo e objetos chegam mesmo a se confundir, a se mesclar. A pedra “de Sísifo” que Manoel carrega sobre a cabeça como sinal de penitência, em *Deus e o Diabo*; a cadela Baleia antropomorfizada em *Vidas Secas*; a máscara mortuária de Di Cavalcanti sorrindo no caixão, a máquina-gente em *Macunaíma*, assim como seu próprio nascimento e a figura grotesca de Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, comedor de gente, sendo “devorado” pelo caldeirão fervendo.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se

abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (...) Uma das tendências da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo. (BAKHTIN, op. cit. p. 6)

Tal fenômeno, denominado fisiognomonía, surge na Idade Média como herança do Islã com associações ou hibridismos do corpo humano com formas animais inundando o imaginário humano nos mais variados campos da arte e rompendo as fronteiras entre a cultura e a natureza, entre os reinos animal e humano. “Nos sistemas fabulosos, que se multiplicam, a animalidade e a configuração do céu fornecem indícios sobre o caráter e o destino dos homens” (SODRÉ & PAIVA, op.cit, 23).

Uma palavra traduz e sintetiza com precisão as relações entre a carnavalização, o cômico e o grotesco, a transgressão. Glauber transgride os valores da sociedade moderna brasileira assim como Rabelais na Idade Média satirizava conceitos para além dos muros dos castelos, ou como Artaud desmascarava a sociedade bélica ocidental no início do século XX. E a relação tênue entre vida e arte, mencionada por Bakhtin, pode ser também aplicada a Artaud e a Glauber Rocha, cujas obras ocupam exatamente esse diálogo, tempo e espaço. Tudo o que explode na tela acorda-nos para a realidade, desperta a consciência e inquieta a nossa existência. Em *Barravento* (1961), por exemplo, primeiro longa-metragem de Glauber, os fenômenos da natureza são metáforas que indicam as transformações de consciência dos personagens identificadas primeiramente na figura de Firmino (Antônio Pitanga) e depois em Aruan (Aldo Teixeira); assim como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), a carcaça bovina que aparece logo no início do filme nos remete à simbologia da fome, da solidão e decrepitude do tempo, do espaço e das personagens à deriva no barco fantasma do coronelismo e do fundamentalismo religioso, em meio ao deserto da caatinga. No entanto, é de consciência de que se está falando, de vida, ressurreição e não de morte.

A transgressão é um traço propriamente barroco, na medida em que este estilo, historicamente figurado como dominante no século dezessete, acolhe a contradição entre aspectos matemáticos e abstratos (na arquitetura e no urbanismo, o rigor no planejamento das ruas e no traçado das paisagens) e aspectos rebeldes, antimecânicos, sensuais – tanto na escultura e na pintura quanto nas roupas e nos costumes sexuais. No que alguns entendem como variante grotesca do barroco, a transgressão assume a forma de uma heterogeneidade forte, em geral chocante. (SODRÉ & PAIVA, op.cit. p. 24).

Mikhail Bakhtin faz um aprofundado estudo sobre a obra de François Rabelais, na transição entre a Idade Média e o Renascimento, a partir de seus aspectos cômicos, ‘carnavalizadores’, satíricos, parodísticos e populares. E, se como afirma o teórico russo,

Rabelais era o “mais difícil dos autores clássicos”, um autêntico transgressor, isso significava que para a sua melhor compreensão seria necessária uma reformulação radical de concepções artísticas e ideológicas, indo com profundidade nas raízes e domínios de uma literatura cômica e popular (tão pouco e superficialmente estudada). Sim, podemos traçar paralelo correspondente para os estudos atuais acerca das obras de Antonin Artaud e Glauber Rocha. Não é possível estudá-los sem a perspectiva aprofundada de um teatro da crueldade ou ritualístico, pontuando Artaud; assim como não é possível estudar a obra de Glauber Rocha sem ter como referência o cinema das origens, o expressionismo, o barroco e a formação social e cultural do Brasil, em vários momentos ligada e referenciada também à literatura de cordel ou à poesia ácida de Gregório de Matos. Interessa-nos também, portanto, observar esses elementos originais da comicidade, da picardia e do grotesco que, da mesma forma, identificamos na obra de Glauber e que veremos logo a seguir. Assim como o grotesco, o cômico, conforme aqui abordados, são possíveis de ser identificados tanto na crueldade artaudiana quanto no aparente caos do universo glauberiano. E isso resulta na poética do *délire!* O que importa é verificarmos que luzes tais estéticas nos lançam ainda hoje. E aqui o cômico e o grotesco estão interligados de forma siamesa, carnavalizadas no sentido bakhtiniano, não para serem exibidos como atração de um circo de horrores medieval, mas para compreendermos melhor e de forma crítica os horrores do mundo no qual vivemos medievalmente.

Avancemos um pouco mais, portanto, na breve história do grotesco aqui apresentada.

De origem latina a expressão “grottesco” ou grega “krypt”, como já aludido, reside no mesmo campo semântico de gruta, cova, cripta, um lugar escondido. Mesmo remoto tal conceito estético ao longo da história evidencia-se como um fenômeno a suscitar e a explorar as camadas obscuras da psique e comportamento humanos, entre o oblíquo e o cartesiano, entre o religioso e o pagão, entre a psique e a espiritualidade, entre a razão e o imaginário refletindo a tensão entre valores sociais, morais e artísticos, muitas vezes através da zoomorfização do homem ou da antropomorfização do animal, como já mencionado.

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. O fato se manifesta na segunda designação que surgiu para o grotesco no século XVI: *sogni dei pittori*. Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece

sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo. (KAYSER, 2013, p. 20)

Em Glauber Rocha, como veremos na análise mais adiante, e como já observamos, é possível traçar uma linha que liga o grotesco, o barroco e o expressionismo, enquanto construção estética, considerando tais elementos como camadas subterrâneas do *délire* e da crueldade, observando, claro, que o riso é um componente importante a dialogar com tais categorias e elementos conceituais, sempre ressaltando o tom de denúncia e crítica. Esses são pontos cruciais na arqueologia desta pesquisa, pois indicam as raízes dos nossos caminhos conceituais. Assim como em Artaud podemos também identificar os elementos oníricos do surrealismo alinhados ao grotesco, tal qual o “corpo sem órgãos” ‘autopsiado’ por Deleuze. Aquele mesmo corpo que Artaud expôs publicamente na Sorbonne<sup>89</sup>.

A importância do corpo nas expressões grotescas faz igualmente pensar no barroco, como bem o vê Deleuze, ao precisar que “(...) a alma do barroco tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra neste uma animalidade que a urde, que a embarça nos recônditos da matéria, mas também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se (...)”. Elevar-se para onde? Para além das variações da matéria corporal, rumo a um progresso ou a razões que permitam afirmar como melhor o mundo criado pelo Deus cristão. Mas o grotesco esquiva-se a tal elevação. De fato, não se empenha nem um pouco, como o barroco, na restauração da razão clássica, nem opta por nenhuma moral progressista. O grotesco funciona por catástrofe. (SODRÉ & PAIVA, op.cit. p. 25)

A ruptura, também naquele sentido kayseriano exposto anteriormente, como vimos, contida no grotesco, tem uma indumentária e um discurso, podemos assim considerar, relacionados a esse aspecto inconciliável da catástrofe. Se por um lado corresponde a uma imagética fantástica e monstruosa, por outro, essa mesma imagética constrói-se enquanto narrativa ou discurso aliada ao riso, não como regra geral evidentemente, porém como possibilidade, pois há também a linha do terror (Frankenstein e Drácula, por exemplo, com características mais existencialistas<sup>90</sup>), mas quando associada à sátira e à paródia, tal estética grotesca, se distancia (ou mais precisamente, se define e especifica em relação ao barroco). Daí a ruptura. O barroco tensiona o conflito e projeta um desejo, enquanto o grotesco explicita a crítica, a denúncia, para desnudar o caos.

É essa possibilidade de desafio que torna muitas vezes crítica a manifestação grotesca, em qualquer modalidade de expressão artística. Um exemplo clássico da

---

89 Ver Willer, cláudio (trad. e notas). *Rebeldes malditos. Escritos de antonin artaud*. L&PM, Porto Alegre, 1983.

90 Com humor ácido e crítico, Glauber desconstrói a visão romântica sobre esses ‘monstros’, no programa de TV Abertura.

dramaturgia é a figura do bufão da corte do Rei Lear, de Shakespeare, ridículo e engraçado com a sua ostentada *culhoneira* (*cod-piece*), já que naquela época os guerreiros não mais usavam aqueles pontudos protetores genitais. A exibição deste anacronismo é, ao mesmo tempo, cômica e crítica, porque expõe a convenção cerimoniosa que cerca o uso da peça protetora e chama a atenção, grotescamente, para a parte de baixo do corpo. (SODRÉ & PAIVA, op.cit. p.28)

Daí os aspectos carnavalescos do riso e do grotesco observados e analisados por Bakhtin, cujas projeções atravessam o tempo, épocas e alcançam nosso século e os avessos de nossos corpos, sociedade e psique.

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ao “avesso”, ao “contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (a roda), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, op. cit. p. 9,10)

A obra de Glauber Rocha é esse mundo ao revés (no entanto, o ponto de observação ou o espaço de abordagem é a senzala e não a casa grande; os protagonistas são os explorados e não os exploradores). Tudo se conjuga para a desconstrução de uma noção de país que já nasceu obtuso. Glauber desnuda e expõe às avessas, como um bufão delirante, as máscaras e fantasias de nossa sociedade. O riso sarcástico talvez apenas alivie momentaneamente a crueza da dor quando nos deparamos diante de tanta realidade. Quiçá uma pausa para respirar no meio da tempestade ou de um golpe político, que parece não ter fim, no país alegórico de Eldorado (*Terra em Transe*).

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que [não] participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, op.cit. p. 10).

A tela glauberiana veste esse figurino carnavalesco, talvez confeccionado com a pele da alma de Artaud, ou seja, a indumentária do sarcasmo, da ironia, da crítica ferina, do fluxo linguístico, mesmo em dramas como o de Manoel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou na jornada dialética de Firmino (Antônio Pitanga), em *Barravento*, ou mesmo na carnavalização com ou sem metáforas de *Terra em Transe* e a crise existencial do poeta Paulo Martins (Jardel Filho), ou de *Di-Glauber* ou de *Idade da Terra*. Estes elementos são quase um porto seguro, uma parada, onde o espectador

pode respirar em meio às convulsões do mar político e social da existência. Tais referências, contudo, aludidas pelas dualidades do barroco que também pontuam em sua obra. E se na Idade Média era comum e frequente a auto-ironia, o rir da própria cara, o povo como personagem e protagonista, conforme as lições de Bakhtin, Glauber Rocha, no mundo atual, no Brasil, é o próprio bufão a rir de si mesmo e da realidade brasileira com uma visão crítica, profética, cruel, delirante e avassaladora. “O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte” (BAKHTIN, op.cit, 10). A morte metafórica e simbólica de tudo aquilo que a arte deseja, quer e precisa transformar. Tanto em Glauber quanto em Artaud o sagrado e o profano, o corpo e a alma, o bicho e o homem entram em conflito existencial na busca de uma pacificação, pacificação essa refletida por uma concepção carnavalesca e cruel do mundo. Um jorro! Transe e *délire*!

Falamos anteriormente em um fio condutor histórico e estético a ligar o grotesco, o barroco e o expressionismo. Talvez um dos grandes problemas dos estudos das periodizações das escolas ou movimentos artísticos seja uma determinada segmentação que acaba por isolar elementos e características, como exclusivos de determinado momento, não se observando a dinamicidade, o relativismo e as conexões que ultrapassam tais situações pontuais e temporais, e que podem refletir a pulsação desses fenômenos no aqui e no agora considerando, óbvio, suas respectivas especificidades de épocas.

As tensões que emergem da Idade Média, de certa maneira, refletidos no grotesco, refletem-se também nos conflitos existenciais, políticos e religiosos do barroco do século XVII. Há cinzas de fogos antigos ainda em combustão no rearranjo social e político que passa antes pela renascença com significativos acontecimentos, a expansão marítima, a Contrarreforma e a invenção da imprensa, por exemplo. E da mesma forma, tais tensões ressurgem também na era tecnológica. Por trás de tudo, no entanto, registre-se, há o espírito humano e seus insondáveis abismos.

Para o poeta e ensaísta mineiro Affonso Ávila, um dos grandes estudiosos do barroco no Brasil, aquele mesmo fio condutor de ligações estéticas, interliga também as tensões existenciais do barroco às tensões que estão no centro da atualidade e que todos enfrentamos nessa subida de montanha desse início de século XXI (o caos!). E se naquele momento o homem liberta-se do olhar teocêntrico, hoje seu dilema e seus conflitos se inserem entre as, ainda, ameaças de uma guerra nuclear e a guerra de informações e contradições dos avanços tecnológicos, as novas mídias e o *cyberspace* ou a pós-verdade e suas *fake news*.

Creemos poder sintetizar aqui que as aproximações entre o homem de hoje e o barroco vão além de uma simples sintonia de sensibilidade, motivada pelo recurso a formas afins de expressões artísticas. A identidade com o barroco, ainda que revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias de humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica. (ÁVILA, 1994, p.26).

Interessante notar que na passagem de uma visão teocêntrica de mundo para uma visão antropocêntrica se reflete num processo metalinguístico o fenômeno do grotesco. A própria alma do homem, portanto, projetava um ser obtuso no campo do imaginário, manifestação também metafórica do conflito entre o retilíneo e o oblíquo, entre a razão e o simbólico. A obtusidade da época reflete e metaforiza o seu próprio conceito num corpo social e político monstruoso e assustador. O barroco é uma espécie de grotesco com consciência, consciência essa, porém, em profunda crise.

A nova consciência do ser no mundo já não comportaria, sem crise, aquela tentativa desesperada de prolongamento da cristandade triunfante da Idade Média para dentro do mundo moderno. O barroco surge dessa extrema tensão do arco histórico, e o seu homem, o seu artista, a sua arte impregnam-se da agonia do instante, estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo estremecimento metafísico. O artista barroco foi, pois, histórica e existencialmente, um ser em crise, sua arte registrou, como um grande radar, as oscilações das ideias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança. (ÁVILA, op.cit. p.71)

É esse dilaceramento existencial, esse corpo sem órgãos, essa animalização do homem, os conflitos entre o sagrado e o profano, o político e o social que iremos encontrar com frequência na obra de Glauber Rocha como manifestações do *délire* e da crueldade e que apontaremos de forma mais evidente no filme *Di-Glauber*. E no arco histórico dos nossos tempos sua estética se atualiza como um rio perene que ainda guarda muitos segredos de navegação, tanto na profundidade onde existem monstros submersos quanto no espelho de sua superfície onde insistem pairar velhos fantasmas.

Por fim, o expressionismo é uma outra corrente estética presente na estrutura da linguagem cinematográfica glauberiana, e que corresponde, evidentemente, ao expressionismo alemão e aos ditos, assim chamados, primeiros cinemas.

O expressionismo, declara (Kasimir) Edschmid, reage contra o “estilhaçamento atômico” do impressionismo, que reflete as cintilações equívocas da natureza, sua diversidade inquietante, suas nuances efêmeras; luta, ao mesmo tempo contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra o objetivo mesquinho que este persegue: fotografar a natureza ou a vida cotidiana. O mundo aí está, seria absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente. O expressionista já não vê: tem visões. (...) “A cadeia de fatos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, clamores, fome” não

existe; só existe a visão interior que provocam. (...) O artista expressionista, não receptivo, mas realmente criador, procura, em lugar de um efeito momentâneo, o significado eterno dos fatos e objetos. (EISNER, 2002, p.18)

Para os expressionistas devemos nos distanciar da natureza e buscar “a expressão mais expressiva” de um objeto. O curioso e interessante nisso é que tal estética procura reproduzir um estado de espírito, um campo emocional que não encontra correspondência no mundo exterior, mas que faz deste sua tela de projeções, criando uma espécie de fantasmagoria suscitada por um jogo de luz e sombras, certa morbidez e influências também da psicanálise. Evidentemente, isso são reflexos de tensões de um início de século XX marcado pelas ruínas e sombras da guerra.

As marcas do expressionismo na obra de Glauber Rocha se dão pelo diálogo estabelecido entre o *Cinema Novo* e as vanguardas artísticas que explodiram com a Semana de Arte Moderna, em 1922, e também com as experiências cinematográficas daquele período, desde os primeiros cinemas ao expressionismo alemão. Os movimentos artísticos dos anos sessenta, tanto o *Tropicalismo* quanto o *Cinema Novo* têm base nessas fontes da Semana de Arte Moderna e estão também num mesmo fio condutor histórico que tem como um dos ápices a virada do século XIX para o XX. O mundo dos anos sessenta ainda regurgita a hecatombe nuclear ali tão recente e os horrores da guerra do Vietnã e, no Brasil, as tensões diante dos rumos claudicantes e indecisos do período pós “Era Vargas”, a deposição de Jango e o golpe militar de 1964.

Glauber, no entanto, ampliou o leque de diálogos, como sabemos, com o *Neorealismo* italiano e com a *Nouvelle Vague* francesa. Harmonizou contrários, absorveu e aglutinou estéticas, digeriu conceitos e antropofagicamente pariu a si mesmo relendo a história e reinterpretando o Brasil.

O grotesco, o barroco e o expressionismo formam um só corpo linguístico e estético em sua obra como bases do *délire* e da crueldade, com ocorrências que oscilam, trocam e alternam-se, mutáveis, óbvio, cujas características identitárias são marcantes, profundas e reveladoras das contradições de um país que parece situar-se entre o mundo medieval e o futurismo tecnológico ao mesmo tempo em que é assombrado permanentemente pelos fundamentalismos religiosos e por uma casta política de conservadores, corruptos e autoritários.

#### 4.2. DI GLAUBER – A ESPETACULARIZAÇÃO DO GROTESCO OU O GROTESCO PERFORMÁTICO

Há uma cena curiosa de Glauber Rocha atuando no cinema, dirigido por ninguém menos que Jean-Luc Godard. O filme é *Vento do Leste* (1970), e Glauber interpreta a si mesmo, ou o cinema do “terceiro mundo”, numa encruzilhada, de braços abertos, dialogando com uma mulher grávida sobre os rumos do cinema no mundo atual. Ele indica caminhos possíveis para o cinema, do comercial, hollywoodiano, ao cinema experimental, revolucionário.

Glauber (Cantando): Atenção! “É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte / É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte.”  
 Mulher: Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político? Glauber Rocha: “Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Eh... pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, [...] é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar à [palavra inaudível] para a alfabetização das massas no terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha.”. (*Vento do Leste*. Godard, 1970).<sup>91</sup>



Figura 12 Vento do Leste – 1970

---

91 *Vento do Leste*: <https://www.youtube.com/watch?v=oJZPb6Wx7Wk> (Acesso: 12/04/2017)



Figura 13 Deus e o Diabo na Terra do Sol – 1963

Uma breve pausa para uma necessária análise desse curioso paralelismo (que também vamos encontrar naquela cena já referida no capítulo anterior sobre os elementos épicos da obra glauberiana em diálogo com a *Ilíada*, de Homero, e o duelo entre Aquiles e Heitor). Aqui, no entanto, tal paralelismo de situações e imagens se dá num intervalo de sete anos, pois na mesma encruzilhada, Glauber encontra Corisco, Corisco encontra Glauber; Heitor e Aquiles apenas acenam da antiguidade clássica como as folhas de um cordel trazidas pelo vento. O jogo dialético é mais uma vez colocado e algumas interpretações tornam-se possíveis diante dessas duas cenas entre Godard/Glauber. Como sabemos, *Vento do Leste* é uma produção do grupo experimental francês *Dziga Vertov*<sup>92</sup> (1968/1972), que propunha para além de um forte discurso político de base marxista, entre outros experimentos, fazer experimentações técnicas e estéticas como o deslocamento entre a imagem e o som, num interessante e provocador recurso dialético, recurso esse que curiosamente Glauber anteciparia em *Deus e o Diabo* (1963), exatamente na morte de Corisco, com a total ausência de sincronia entre som e imagem, exatamente nas últimas palavras de Corisco pouco antes de morrer, quando grita no deslocamento entre imagem e som que “mais fortes são os poderes do povo!” (no dispositivo cinematográfico esta é uma ocorrência do *délire*). Vemos seu corpo no chão e sua voz de certa forma ainda ecoando. Se em algumas experiências do *Cinema Novo* às vezes os problemas técnicos eram transformados em linguagem e discurso, outros

---

92 Homenagem ao cineasta, documentarista e jornalista (polonês/russo), Denis Arkadievitch Kaufman. Nasceu em 2 de janeiro de 1896 e morreu dia 12 de fevereiro de 1954, aos 58 anos, tendo escrito e/ou dirigido dezenas de filmes. O pseudônimo Dziga é referente à onomatopeia do girar da manivela de uma câmera antiga e Vertov é derivado do verbo “girar”, “rodar”. Vertov ficou conhecido por ter sido o precursor do *Kinopravda*, ou seja, o cinema-verdade. In: <https://comunicacaoartes20122.wordpress.com/2013/02/19/dziga-vertov/> (Acesso: 12//10/2017)

movimentos também não ficaram longe e assumiram tais experiências, mesmo, como postura ideológica, a exemplo desse grupo, que além de Godard era composto por Jean-Pierre Gorin e Gérard Martin, entre outros realizadores. Não à toa Glauber está de pé naquela encruzilhada. Tudo o que estiver fora da narrativa clássica tendendo ao oblíquo corresponde à poética do *délire* e da crueldade podendo também sem nenhum problema incorporar elementos dialéticos do teatro épico.

Curiosamente, numa simples “decupagem” de cada uma das cenas e as relações entre elas, essa “metáfora de atrações”<sup>93</sup>, conceito eisensteiniano de base já aludido, nos coloca inevitavelmente no contexto político bastante complexo para todo o continente latino americano, e Glauber Rocha como uma figura referencial tendo em Corisco a recorrência do mito e a utopia quixotescas. Se Corisco (Othon Bastos) se vê diante de seu inimigo e algoz que é Antonio das Mortes (Maurício do Valle), Glauber está diante do poder onipresente e opressor da indústria. A mulher que aborda Glauber Rocha, personagem de si mesmo, está grávida, e pergunta-lhe sobre os caminhos do cinema revolucionário. Já Corisco, encurralado na caatinga, também clama por respostas diante do miserabilismo e da exploração. Nessa encruzilhada o que testemunhamos é o confronto entre política e estética, numa espécie de antagonismo que se complementa, pois nesse momento tanto a estética cinematográfica quanto a política ideológica buscam outros caminhos, vida e morte diante da gestação do novo. O próprio grupo *Dziga Vertov* se referia a *Vento do Leste* como um faroeste revolucionário.

Revisitar a cinematografia de Glauber Rocha é exercício instigante pelos desafios e descobertas que sempre nos provoca. É com a força e o simbolismo dessa cena que ainda podemos mergulhar nas imensidões desse mar-sertão tanto sob os aspectos políticos quanto estéticos, como já mencionamos neste estudo. Glauber estabelece uma relação discursiva contundente, de certa maneira, ao reproduzir na encruzilhada a clássica cena de Corisco (Othon Bastos), de braços abertos no meio da caatinga, diante do rifle exterminador de Antônio das Mortes (Maurício do Vale), em *Deus e o Diabo*. O *Vento do Leste*, por sua vez, também sopra no sertão nordestino. Na sobreposição de imagens, portanto, temos um corpo grotesco, possibilitado pela bruxaria do cinema e por nossa imaginação. Assim como entre

---

93 A montagem é, para Eisenstein, o poder criativo do cinema, o meio através do qual as “células” isoladas se tornam um conjunto cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros. In: ANDREW, j.dudley. As principais teorias do cinema. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 2002.

*Maranhão 66* e *Terra em Transe*<sup>94</sup>, temos um terceiro filme “montado” pelo imaginário do espectador. No entanto, aqui, vemos duas imagens, duas cabeças, num só corpo, numa só alma, alinhados com a mesma força discursiva. É a poética do *délire* e da crueldade em perfeita elaboração, pois há um texto e um discurso sendo construídos na intersecção dessas duas imagens e na relação entre essas obras, entre a ficção e o documentário, entre o imaginário e a realidade. Num fluxo infinito e contínuo entre quem narra e é narrado. As imagens constroem um discurso, o discurso constrói (outras) imagens.



Figura 14 Corisco e Glauber

A tela glauberiana é ainda, em pleno século XXI, um vulcão em constante erupção de ideias e provocações, atualmente dialogando com a amplitude de um universo de linguagens, temáticas e novas mídias que hoje “vão ao cinema”, ao mesmo tempo em que o servem e por ele são servidas no campo das intermídias.

O que também abordamos nesta tese são as tênues fronteiras entre vida e arte, cinema e poesia nas quais viveu Glauber Rocha, tal qual Artaud, na relação (aqui também duas cabeças num só corpo) que propusemos entre a crueldade, o cômico, o grotesco, o barroco, o expressionismo e o *délire* tanto em suas obras (e aqui mais precisamente *Di-Glauber* que usamos como *corpus* e recorte para análise) quanto em sua própria performance diante das câmeras, entretanto, embasando e construindo o nosso conceito argumentativo que é o da

---

94 Lembremos que Glauber aproveitou cenas do documentário *Maranhão 66* em *Terra em Transe* para compor algumas externas do longa de ficção justamente por falta de recursos.

crueldade: Do homem ao performer, do artista ao homem em seus radicalismos românticos e exacerbados, porém com uma visão de Brasil consciente e apaixonada na defesa de nossos valores culturais e históricos. Nada de “psicologismos”, apenas a tríade homem, arte e sociedade.

Na sequência, analisaremos o curta *Di-Glauber* (1977), como exemplo e aplicação do que até aqui foi discutido e apresentado, e particularmente, o grotesco como elemento performático, composição também barroca e expressionista. *Di-Glauber* (1977), de certa forma, antecipa tal estilo performativo de Glauber no programa *Abertura*, na TV TUPI, no final dos anos 70, como já mencionamos e abordaremos também mais à frente. Assim, sutilmente, erguemos uma ponte discursiva e estética entre *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* e *Di-Glauber*.

As aproximações com o pensamento e a obra de Antonin Artaud são claras e identificáveis, como temos observado e proposto ao longo desse estudo. A propósito dessas tênues fronteiras entre vida e arte, e do parentesco artístico entre Glauber e Artaud, lembremo-nos de uma célebre palestra apresentada por Artaud na Sorbonne, em 1947, e descrita por sua amiga e confidente, a escritora Anaïs Nin. Conforme o poeta Cláudio Willer, que traduziu textos de Artaud no Brasil, “tal situação seria considerada uma performance” (Willer, op.cit, p.163). Assim Anaïs Nin descreveu o que testemunhou:

Artaud magro, tenso. Um rosto escavado, olhos de visionário, modos sarcásticos. Ora cansado, ora ardente e sardônico. Ele falou dos antigos ritos de sangue. O poder do contágio. A religião antiga sabia organizar ritos que tornavam contagiosos a fé e o êxtase. O poder dos ritos desapareceu. Ele quer devolver isso ao teatro. Hoje em dia ninguém é capaz de compartilhar uma sensação com o outro. E Antonin Artaud quer que o teatro realize isso, que esteja no centro, que seja um rito que nos desperte a todos. Ele quer gritar de tal forma que as pessoas sejam novamente reconduzidas ao fervor e ao êxtase. Nada de palavras. Nada de análise. O contágio pela representação de estados de êxtase. Nada de encenação objetiva, mas um rito no meio do público (WILLER, op.cit, p.164).

Na sequência, o que se vê é Artaud não exatamente falando sobre o teatro e a peste, mas incorporando uma pessoa possuída pela mesma (e/ou pelo teatro). Crueldade e *délire*.

O cinema de Glauber Rocha reflete à sua maneira esse “grito interior” existencial artaudiano e também esse rito, aquela tentativa de compartilhar uma mesma sensação com o outro. É significativamente essa “incorporação” que através do ritual artístico se transforma em ação de vida e de cotidiano, um cinema da crueldade e do delírio, no sentido que vimos estudando. Algo tão prazeroso, impactante e contagiante que a crítica conservadora preferiu

classificar como hermético e difícil, sem perceber que a vida pulsava ali ao lado, como fora com Artaud em sua época (entre os anos 20 e 40, período áureo de sua produção).

O vitalismo de Glauber é atravessado por um profundo sentimento de injustiça e solidão. Visão da morte que se exacerba quando está no exílio, numa trajetória de uma instabilidade e nomadismo impressionantes. Em diferentes momentos do exílio, o artista se vê desprestigiado, dobrado, humilhado: “Me acho ridiculamente reduzido a um pária em Paris e todos fogem de mim como se eu fosse o perigo, a doença, o pecado. [...] a solidão é terrível e sinto todas as feridas do país estourando no meu corpo e alma, parece até o prenúncio da morte”. (BENTES, 1997, p. 22, 23).<sup>95</sup>

Tal grito nasce do cruzamento entre o corpo sem órgãos no sentido analisado por Deleuze, como vimos no capítulo 2 e que perpassa o *délire* e atravessa a crueldade até chegar em Glauber Rocha. Glauber, a propósito, também passou por internações psiquiátricas depois da morte trágica da irmã, Anecy Rocha, em 1977. É certo que essa dor também sangra em sua obra.

É, portanto, essa a estética que nos interessa investigar. Uma estética que nasce e elabora-se no próprio cotidiano do artista e transforma-se em ação artística, em performance, ligando a vida, a poesia, o palco e a tela. O teatro da crueldade e as estéticas da fome e do sonho cruzam-se nas fronteiras do duplo e/ou nas múltiplas identidades do avesso e do delírio. Na *Estética do Sonho*, Glauber afirma: “Uma obra de arte revolucionária deveria atuar não só de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (ROCHA, op. Cit. p. 249). Talvez o grande legado desses artistas e suas obras, assim como a grande lição para as futuras gerações seja exatamente essa busca pela integração cósmica, que poderíamos de alguma forma sintetizar como a harmonia, respeito e integração entre os povos na construção de uma sociedade justa, cujo patrimônio reside em suas diversidades culturais, sociais e espirituais. Utopia.

É interessante lembrar que essa convergência de pensamentos e estilos de vida dá-se no contexto das explosões provocadas pelas revoluções artísticas e políticas nos anos sessenta (como aconteceu no início do Séc. XX), estabelecendo um elo entre as vanguardas, como os ecos revolucionários de uma época que se lançam à outra, cujos elementos de base e referência estão em sintonia com a Semana de Arte Moderna (1922) e o conceito de

---

95 Entre 1971 e 1976, Glauber vai para o exílio devido à forte repressão no país sob o golpe militar.

“antropofagia” proposto pelo poeta e dramaturgo Oswald de Andrade, assim como as explosões estéticas do final do século XIX, na Europa.

Glauber Rocha soube regurgitar as influências artísticas de Nietzsche a Brecht, de Eisenstein a Artaud, passando pelo diálogo com o *Neorrealismo* italiano e com a *Nouvelle Vague* francesa. *A Estética da Fome*, fundamento da linguagem do Cinema Novo, é consequência de um longo processo de assimilação e reflexão de conceitos da arte, história, filosofia, política e sociedade. É o pão amassado do terceiro mundo sob os pés do Diabo macunaímico, o gigante *Piaimã*, “comedor de gente”, do neocolonialismo norte-americano que infelizmente permanece vivo com a bocarra aberta e cada vez mais sedenta.

Passemos agora à análise do curta *Di-Glauber ou Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de Tua Última Quimera* (1977). Como vimos em *Vento do Leste*, aqui também Glauber Rocha é personagem de si mesmo (ou, exatamente, pela ausência de um personagem) no sentido mais saudável e radical do termo, situando-se no campo limítrofe da performance e já indicando os preceitos de abordagem do conceito estético de crueldade e *délire*, herdados de Artaud, que nos interessa aqui discutir. Assim como a referência a Augusto dos Anjos nos remete a parentescos da literatura maldita que atravessa o tempo entre a epígrafe e o epitáfio.

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a performance, como forma de expressão, herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta força motriz da arte. (COHEN, op.cit. p. 45).

Outros enfoques importantes do universo da performance são alguns pontos fundamentais e definidores do ato cênico, segundo o ensaísta suíço Paul Zumthor, aqui direcionados e aplicados particularmente ao nosso estudo, de forma a termos mais nítida e delineada a atuação de Glauber enquanto um *performer*. Poeta da palavra e da imagem, Glauber está ligado tanto à tradição oral que remonta ao cordel, prosadores e trovadores, como podemos explicitamente perceber em *Deus e o Diabo* e também no *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, quanto às experimentações artísticas corporais e tecnológicas dos anos sessenta e setenta. É nesse caldeirão macunaímico e antropofágico, precisamente em *Di-Glauber*, que ele mistura os ingredientes personificadores de sua postura e atuação como homem e como artista.

1. “A performance”, segundo Dell Hymes<sup>96</sup>, “refere a realização de um material tradicional conhecido como tal”. Eu traduzo: performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. 2. Se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: Nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. 3. Para Hymes, pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo cultural: behavior, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois conduta, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, performance, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. 4. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. (ZUMTHOR, 2007, p. 31)

Reconhecimento e contexto. Talvez aqui se elabore a melhor síntese da trajetória artística, estética e histórica glauberiana. Esse fenômeno, conforme a afirmação de Zumthor, que encontra emergências contextuais e nelas se reconhece, delas se distancia, à guisa de melhor compreendê-las, e nelas finca suas raízes, porque a elas pertence visceral e organicamente. “Glauber morreu de Brasil”<sup>97</sup>, afirmou Darcy Ribeiro com precisão, assim como Di Cavalcanti, ambos reflexos dessa mesma identidade, alma e contexto.

A morte de Di Cavalcanti e o seu velório tornam-se, ou mais precisamente, são transformados por Glauber em um grande acontecimento, um ritual, um Quarup<sup>98</sup> performático, nessa anarquia cênica à qual se refere Renato Cohen. A teatralidade pontua o tempo e o espaço como a marcação de um surdo na concentração de um desfile carnavalesco. O espetáculo da vida e da morte tem lugar e hora para acabar. A imortalidade da obra de arte, no entanto, reside no átimo de suas fronteiras. E de uma tela à outra as marcas das cores e dos pincéis de um artista indo ao encontro da câmera e do olhar do outro. Dois homens, dois xamãs, num ritual de despedida e de celebração não apenas da vida e obra de Di, mas também de aspectos da cultura brasileira perpetuados em suas telas e também projetados em Glauber.

Em tal apostolado, o essencial é a relação “alma a alma”, a possibilidade de atravessar a superfície material e atingir a comunicação direta das forças espirituais dentro de cada um de nós. A arte como lugar privilegiado de construção de formas e da intuição reveladora, afirma-se como a experiência fundamental: O lugar da expressão nua da interioridade e da comunhão através do êxtase. (XAVIER, 2005, p.102)

---

96 HYMES, Dell. “Breakthroug into performance”. In: Cadernos de trabalho do centro de semiótica de Urbino, números 26 e 27. 1973.

97 In: *Glauber Rocha, O Filme. Labirinto do Brasil*. Direção de Silvio Tendler. RJ, 2002.  
<https://www.youtube.com/watch?v=XHPj-CEoLzI&t=1613s> (Acesso: 05/05/2018)

98 Quarup: Ritual indígena brasileiro de celebração aos mortos.

Di Cavalcanti é um dos mais importantes artistas brasileiros. Inclusive, um dos idealizadores da Semana de 1922. Sua obra é profundamente marcada por um sentimento de identidade. Filiado ao partido comunista, sofreu perseguição do governo Vargas, o que o fez ausentar-se do Brasil durante alguns anos. Amigo de grandes intelectuais brasileiros foi responsável pelas ilustrações de livros de Vinícius de Moraes e Jorge Amado. Glauber conheceu Di quando este, em 1958, recepcionou o cineasta italiano Roberto Rossellini. Glauber era repórter do *Diário de Notícias da Bahia* e foi cobrir a respectiva matéria. A sintonia política e estética foi decisiva para o nascimento e construção dessa amizade.

O filme, segundo o próprio Glauber, é sua homenagem ao amigo e artista plástico brasileiro, conhecido pelos traços fortes e expressivos de nossa cor e de nossa cultura (Glauber afirma na narrativa que o que Roberto Rossellini faria com a câmera de 16mm, Di faria com o pincel, numa citação explícita ao *Neorealismo* italiano, escola com a qual o *Cinema Novo* dialoga em termos políticos e estéticos). Também narrando e não apenas como acompanhamento, músicas que vão de Villa-Lobos a Pixinguinha, Lamartine Babo a Jorge Ben (Jor).

Conta a ‘lenda’ que tal evento se tratava de um acordo entre os dois, quem morresse primeiro, receberia uma homenagem do outro. Glauber cumpre com a palavra e transforma o velório de Di Cavalcanti em um grande acontecimento performático, grotesco, cômico e festivo, aliás, mostrando gradativamente sua passagem de detrás da câmera para o centro da cena. São pelo menos três narrativas simultâneas. Di é o tema, mas Glauber é o protagonista na alternância entre (1) o “fato jornalístico” da notícia da morte, (2) a biografia do morto incluindo o poema *Balada de Di Cavalcanti*, de Vinícius de Moraes e (3) a homenagem do amigo através do poema/imagem em que se transforma o filme. São várias as alternâncias entre as narrativas e também a sobreposição da trilha à fala de Glauber. Propositalmente, Glauber alterna o volume de sua voz com a entrada da música numa espécie de gangorra sonora ou como o ator que alterna coxia e palco dependendo das necessidades da cena.

O louvor à vida de Di significava tornar a sua morte espelhamento da beleza e dotá-la de uma existência estética. A arte resiste e desafia o instinto aniquilador da morte, transformando-o em instinto artístico. Enigma e verdade, morte e vida, essência e aparência são impulsos instintivos que seguem juntos, contrários e simultâneos corporificados pela obra de arte. A eterna força transbordante e mutante da vida encontra na representação imagética o seu consolo metafísico. Para Nietzsche, a sensação de aparência de que todas as formas nos falam, como no sonho, nos abrem a possibilidade de vivenciar no prazer do estado estético o fluxo enigmático da vida (VENTURA, 2000, p. 340, 341)

Tal fluxo enigmático na película se reveste não apenas de utopia, mas de energia e luz na reorganização estética da vida, caminho possível rumo à imortalidade do artista, pois que sua memória viva representa a própria imortalidade de nossa cultura.

Voltando aos aspectos da forte teatralidade na obra de Glauber Rocha é interessante que recuperemos algumas informações importantes. Ambos, Artaud e Glauber têm epidérmicas relações com as origens do cinema. Artaud (1896) praticamente nasce (junto) com o cinema (1895). Logo que chega a Paris em 1920, Artaud inicia sua trajetória teatral trabalhando em grandes companhias, como a de Charles Dullin, enquanto Glauber tem suas primeiras experiências artísticas com as encenações teatrais de poemas, na Bahia, vendo-se, posteriormente, muito influenciado pela escola russa de cinema e pelos faroestes americanos. Uma de suas principais referências, por exemplo, foi o diretor russo Sergei Eisenstein.

O próprio Eisenstein identifica as raízes de seu percurso artístico e cinematográfico na linguagem teatral. Dele, destacamos duas passagens técnico/teóricas que não só referendam bem suas influências sobre a história do cinema, como também dialogam, independente da ordem cronológica, com as propostas estéticas de Artaud e Glauber. Em relação ao primeiro por um espírito de época, e em relação ao segundo, como referência conceitual e estética. Num primeiro momento, o diretor russo refere-se a um elemento estético que migra do teatro para o cinema e que ele chama de “tipagem”, que corresponde a possíveis tipos de personagens.

Quero dizer que esta “tipagem” deve ser entendida de modo mais amplo e não reduzida ao uso de um rosto sem maquiagem, ou à utilização de tipos “naturalmente expressivos” em lugar de atores. Em minha opinião “tipagem” significa uma abordagem específica dos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme. Aqui também o método é o do mínimo de interferência no curso natural e nas combinações dos eventos. Conceitualmente *Outubro* é pura tipagem. Uma tendência à tipagem pode ter raízes no teatro; desenvolvendo-se do teatro para o cinema, apresenta possibilidades de excelente crescimento estilístico, num sentido amplo – como um indicador de afinidade real com a vida através da câmera. (EISENSTEIN, 2002, p.19)

Na segunda passagem, Eisenstein faz referências ao teatro Kabuki, original do Japão, como um suporte de elementos técnicos que o influenciaram no desenvolvimento de suas teorias sobre a montagem cinematográfica.

(...) Assim escrevi em 1923, colocando um sinal de igualdade entre os elementos de cada categoria, estabelecendo teoricamente a unidade básica do teatro que então chamei de “atrações”. É claro que os japoneses, com sua prática instintiva, atingem todos os sentidos com o seu teatro, exatamente como eu, então tinha em mente. Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem sua soma em direção a uma grandiosa provocação total do cérebro humano, sem prestar atenção em qual

desses vários caminhos estão seguindo. (...) Passando pela experiência do Kabuki, lembramo-nos involuntariamente de um romance norte-americano sobre um homem no qual os nervos da audição e visão são trocados, de modo que ele percebe as vibrações da luz como sons, e os tremores do ar como cores: ele ouve luz e vê som. Isto é o que acontece também no Kabuki! Na realidade “ouvimos movimento” e “vemos som”. (EISENSTEIN, op. cit. p.29)

Não por acaso as duas passagens aqui registradas referem-se de alguma forma às “raízes” dos conceitos com os quais vimos trabalhando e sobre o quão forte é a marca do teatro no cinema das vanguardas, avançando no tempo e no espaço até nossos dias, projetando-se como riqueza estética e não como anacronismo ou deficiência tecnológica (isso para ficarmos somente nos filmes do *Cinema Novo*). Na segunda passagem, é possível vermos a confluência de olhares com Artaud e a ideia germinal de teatro da crueldade, essa organicidade e simultaneidade de elementos. Impressões que o marcaram também quando ele teve contato com o teatro balinês. Quanto à primeira passagem não seria forçoso dizer que é possível identificarmos a “tipagem” eisensteiniana na obra de Glauber nas fronteiras entre a ficção e o documentário, onde evidentemente as interferências da direção acontecem sem desrespeitar ou fugir a esse arcabouço original. O que nos interessa aqui é identificarmos as células de origem e o seu desenvolvimento na película do cinema que se projetou no mundo no século XX. Tanto a “tipagem” assim como a metáfora de atrações são conceitos de origem identificáveis na obra de Glauber Rocha.

O filme *Di-Glauber* ganhou o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes, em 1977, antes que a Justiça proibisse a exibição em território nacional. A filha de Di considerou a obra desrespeitosa, por mostrar o pai morto. Na época, Glauber justificou dizendo que "filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição"<sup>99</sup>.

Não poderia, portanto, hesitar no registro ostensivo daquilo que, para muitos, deveria permanecer em solene recato, como as feições rígidas da morte desenhadas no rosto do amigo, incluído esse detalhe grotesco do algodão nas narinas. Ele fez o oposto da maquiagem da morte; foi direto ao rosto desarmado de Di, aos dentes já aparentes produzindo um efeito de sorriso, como depois irá às imagens dos quadros e desenhos que comparecem em flashes, como que em transe, numa reflexão sobre a morte que se alimenta de um imaginário barroco em que se mesclam a obsessão pelo

---

99 (<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-de-glauber-rocha-sobre-enterro-de-di-cavalcanti-esta-censurado-ha-34-anos-105398630>).

cadáver e o sentido de exaltação da vida, homenagem e apropriação de um legado indispensável. (XAVIER, 2015, p.120,131)<sup>100</sup>

A grande metáfora, e talvez por isso o filme tenha ficado vários anos proibido de ser exibido publicamente, ação imposta pela família de Di, é o momento em que Glauber e o fotógrafo Mario Carneiro mostram em plano fechado o rosto do morto, depois de uma “panorâmica” pelo caixão coberto de flores. Aqui cabe nos determos um pouco mais na análise, pois é o momento em que a narrativa se instaura e apresenta suas estruturas, e também podemos observar as tensões do barroco, tanto nas imagens, repletas de alternâncias entre as telas de Di e as cenas do velório cristão e/ou o contexto político e histórico narrado por Glauber.

Todos esses ritos e espetáculos (festejos do carnaval) organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em menor ou maior proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. (...) Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. (BAKHTIN, op.cit., p. 4 e 5)

Sob esse aspecto bakhtiniano e seguindo aquele paralelismo histórico e temporal proposto por Afonso Ávila, relacionado à atualidade do barroco, vemos Glauber celebrar e “ridicularizar” o morto nas tensões entre o sagrado e o profano. Algo como revelar e desvelar a máscara da morte, num riso sarcástico e macabro, porém num jogo lúdico, como as cortinas de um teatro se abrindo para a beleza, delírio e crueldade de uma cena. E crueldade aqui no sentido artaudiano do termo, pela força, pelo impacto e pela carga simbólica que carrega. Se a sociedade enterra Di, Glauber enterra a sociedade. O *délire* ocorre no imperceptível intervalo entre um *frame* e outro como elemento também construtor da narrativa! O movimento imperceptível das placas tectônicas que causam grandes terremotos.

Ao quebrar a continuidade do espaço, ao instituir suas dobras e suas sombras, o drama expressionista quer reintroduzir as marcas do invisível, desmascarar o mundo visível. A sombra provoca o desnudamento e é poderosa justamente porque constitui a presença nítida da forma pura sem as diluições que a textura material impõe. Nela temos a essência sem os acidentes da superfície. (XAVIER, op.cit, p.102)

---

100 DEVIRES, BELO HORIZONTE, Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. V. 12, N. 2, P. 120-131, JUL/DEZ 2015

Observemos como lentamente a câmera vai passeando por sobre o caixão aberto de Di repleto de flores vermelhas de 0’33” até chegar ao seu rosto com um sorriso grotesco em 1’10”, enquanto ouvimos a narração frenética de Glauber Rocha. Uma das marcas do *délire*, assim como da crueldade, ou como sua expressão linguística mais precisamente, é a simultaneidade de narrativas. Nesse jogo de simultaneidades e também alternâncias, saímos do caixão para as telas de Di Cavalcanti com a câmera indo do foco à desfocagem como num movimento de aproximação da tela, dando-nos a sensação de penetração nas mesmas. Por outro lado, em vários momentos aparece diante das telas o ator Antônio Pitanga sambando, tal qual, possivelmente, um personagem criado e pintado por Di e de alguma forma saído de algum quadro, renascido e ressuscitado pela magia da arte.

Esta linguagem não pode se definir a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, gritos, de luzes, onomatopeias, o teatro deve organizá-la constituindo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. (ARTAUD, op. cit, p. 9)

As imagens do velório de Di com a narração quase “futebolística” de Glauber, considerando as quebras, dão-nos essa sensação de pluralidade de sentidos, pois há sempre algo imprevisível no percurso estético e discursivo, o que exige um pouco de nossa atenção. E mesmo ouvindo às vezes apenas a voz de Glauber, todos os outros elementos parecem também querer gritar enquanto o texto narrado é apenas uma parte da informação. O tom operístico e festivo tanto acentua quanto contrasta com o teor do texto (muitas vezes em tom crítico à desvalorização da cultura brasileira), jamais como pano de fundo, provocando em alguns momentos o riso dadas as pitadas de humor como no samba interpretado por Paulinho da Viola, “No Velório do Heitor”: Havia um certo respeito / No velório do Heitor / Muita gente / Concordava / Que apesar de catimbeiro / Era bom trabalhador / Houve choro e ladainha / Na sala e no corredor / E por ser considerado / Seu desaparecimento / Muita tristeza causou (..) / Até o momento / Em que surgiu aquela dama de preto / Trazendo flores / E chorando de saudade / Como ninguém conhecia a personagem / Nair foi tomar satisfação / E aí chamaram até o Osório / Que é delegado porque o velório / Virou a maior confusão /

Porque Simplesmente o velório / Virou a maior confusão”<sup>101</sup>. De repente, o espaço do velório se transforma numa autêntica e lúdica roda de samba.

Portanto, são três os elementos narrativos simultâneos e independentes, a imagem, a trilha e a própria fala de Glauber, que se divide entre a narrativa dos fatos, em depoimento e também manifesto. Essa é uma forma de “possessão” do dispositivo, portanto, de *délire* cinematográfico.

A carnavalização promovida por Glauber desconstrói os artifícios hipócritas da cultura cristã que circundam o caixão, onde vemos um crucifixo e velas (redenção, paraíso, vida eterna etc). Glauber cria outra ritualização, profana, como algo saído de uma tela do próprio Di, pinceladas de um autorretrato do amigo e de si mesmo construindo outro paralelismo (em 2003, o diretor Silvio Tendler lançaria o documentário *Glauber Rocha, Labirinto do Brasil*, da mesma forma, filmando Glauber morto). Nada mais emblemático que a face risonha do morto, no caso de Di, enquanto ouvimos e assistimos à épica narrativa, redundância proposital, de Glauber Rocha. Em texto publicado no site do Tempo Glauber (hoje extinto), instituição fundada por sua mãe, D<sup>a</sup> Lúcia Rocha, e que cuidava de todo o seu acervo, ele diria sobre o filme: “A morte é um tema festivo pros mexicanos e qualquer protestante essencialista como eu não a considera tragédia” (ROCHA, 2004, op. Cit.).

Não nos esqueçamos que o México e sua cultura milenar também exerceu grande influência e atração sobre Antonin Artaud, que chegou mesmo a participar de rituais de cura através do uso do peyote (planta alucinógena) com índios, os Taraumaras, experiência que descreveu em alguns textos, aqui em três diferentes momentos:

O país dos Taraumaras é cheio de signos, efígies naturais que não parecem nascidas do acaso, como se os deuses, cuja presença aqui é notada o tempo todo, quisessem fazer seus poderes significar por meio dessas estranhas assinaturas nas quais a figura do homem é perseguida por todos os meios. (...).

A possessão física continuava aí. Este cataclisma que era meu corpo... Após vinte e oito dias de espera, ainda não tinha voltado a mim – ou melhor dizendo, saído até mim. Até mim, essa montagem deslocada, este pedaço de geologia avariada. (...)

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado (o homem) de seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (WILLER, op. cit. p. 92, 100, 161, 162)

---

101 <https://www.youtube.com/watch?v=i44EBSbAGt4> O Velório do Heitor – Paulinho da Viola. Acesso: (15/01/2018)

É esse avesso que Glauber explora no curta *Di*, repleto de outros deuses, inclusive os de matriz africana, o avesso de uma cultura e de um país, o avesso também de outras mortes, num contexto histórico ditatorial recheado de referências políticas e culturais onipresentes e simbólicas: João Goulart, Juscelino Kubitschek, Paulo Pontes, Cacá Diegues e Vinícius de Moraes, entre outras. Enquanto Glauber narra como se tornou amigo de Di, a imagem nos mostra as figuras aqui citadas em recortes de jornal (*O Pasquim*) ou em sua própria fala, enquanto ele mesmo aparece com a foto de Di, onde também encontramos, de forma metalinguística, numa espécie de espiral do tempo, notícias sobre essa mesma filmagem e o enterro daquele artista. Esse processo narrativo nada linear é característico da linguagem glauberiana (influência também do distanciamento brechtiano, já referido anteriormente, ou seja, a narrativa que despe a si mesma mostrando seus próprios avessos). E é nas tensões, convergências e explosões entre imagem e som que se processa o grande ritual. E aqui, podemos falar numa convivência pacífica entre dialética e crueldade enquanto processos estéticos de construção narrativa. Pois ambas confluem na estética e poética do *délire*. “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, 2004, 21).

Na definição de Eisenstein: Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em uma sequência apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado – a conclusão final. (...). Nesta proposta vemos a defesa radical da introdução de artifícios manipuláveis, no sentido de promover um discurso que rompe com o projeto ilusionista. (XAVIER, op. cit. p. 129).

Voltemos ao *délire* e lembremos aqui daquela experiência de tradução de *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll, sobre a qual já fizemos referência no primeiro capítulo, realizada por Artaud em seus últimos anos de internação em Rodez, conforme nos relata Jacques Lecercle. Como vimos, a tradução da obra, em específico o cap. 6, toma outros rumos, no fluxo da linguagem, pois novos elementos textuais surgem como se o texto gerasse a si mesmo de acordo com as suas próprias leis e regras. Tanto que Artaud rebelava-se contra Carroll, que para ele não teria se arriscado a ir para além do signo linguístico.

Estamos aí diante das chamadas glossolalias, ou mais precisamente, de uma teoria da linguagem e também da poética artaudiana, e que entendemos como elemento linguístico e estético do *délire* (a ausência de signo, ou mais precisamente, do significado, leva-nos a

outras possibilidades de compreensão, outras possibilidades de experiências com a obra de arte, envolvendo os outros sentidos. O significante gerando significados). A linguagem se processa num fluxo com “quebras” entre o discurso compreensível dentro do signo linguístico ‘saussuriano’ e o discurso não compreensível sob o aspecto glossolálico ou do *délire*. Este, no entanto, torna-se compreensível através de outros sentidos, o corpo, como um significante, independente, que por sua vez gera significados. Na tradução ou recriação que Artaud faz do texto de Carroll, há um acréscimo semântico, palavras, orações, temas e fonética, portanto o texto passa a falar por si e a se desenvolver de acordo com suas próprias leis de associação semântica e aliteração. E quando deixada à sua própria sorte e fluxo, a linguagem prolifera e adquire vida própria. A linguagem grita e esse grito reverbera no corpo e no espaço.

Conforme já vimos, segundo Lecercle, possivelmente existem duas formas de *délire*: O nonsense, de Lewis Carroll e o delírio artaudiano. No primeiro caso, o nonsense, mesmo com seus jogos de palavras, ainda obedece à linguagem convencional. Já o *délire* artaudiano vai além dela. Em Artaud a linguagem implode. Isso significa que há uma tensão entre a superfície e a profundidade da experiência do corpo, um magma a ser expelido pelo corpo continuamente. Em Artaud, tudo é ação. *Délire* é transe, visceralidade, grito, uma expressão das paixões e impulsos instintivos do corpo humano. O *délire* é uma espécie de possessão da linguagem, portanto, muito além do que simples veículo ou instrumento de comunicação.

O teatro da crueldade é uma experiência sinestésica de simultaneidades de sentidos cujo resultado remete às convulsões ritualísticas não apenas do corpo do ator, mas também do corpo do próprio espectador, algo como uma metáfora de atrações entre duas imagéticas. O espetáculo é construído instantaneamente pelo encontro dessas energias orgânicas e não apenas pela inteligência, digamos, linear do teatro ou cinema clássico sob as bases aristotélicas. Aqui, tudo narra e tudo é narrado. E há um ponto de intersecção entre palco e plateia, ator e espectador, cuja mediação se dá exatamente pelo fluxo dessa linguagem ou por essa linguagem em fluxo. Conforme Lecercle, ainda na tradução/recriação do capítulo 6 de *Alice*, feita por Artaud, encontramos uma espécie de passagem entre palavras codificadas, portanto conhecidas da língua inglesa, e palavras não existentes no contexto da língua. Ou seja, as palavras inventadas por Artaud não existem nem em francês ou em qualquer outra língua. Essa é a linguagem do *délire*, essa é a linguagem da crueldade, essa é a linguagem dos xamãs e dos cavalos mediúnicos. Porém uma linguagem que pode ser sentida, tecnicamente controlada e trabalhada para a cena.

E essa linguagem pode ser identificada também no arcabouço estético da cinematografia glauberiana. O dispositivo cinematográfico em Glauber rompe com a gramática clássica do cinema e segue um fluxo próprio e, como em Artaud, essa linguagem se torna portadora de paixões violentas do corpo e da alma humana, e não mais somente a palavra, também o grito. A película, em Glauber, é uma pele que grita. Em *Di-Glauber*, as cenas da morte representam a vida, enquanto as cenas de vida remetem a vários significados de morte. Ao romper com a decupagem clássica, Glauber avança sobre outra poética cuja linguagem estrutura-se de forma oblíqua entre um *frame* e outro. Nesse intervalo, operam-se ebulições sonoras e imagéticas diante das explosões narrativas na tela. É o *délire* composto não apenas na narrativa, mas antes no próprio dispositivo do cinema, na câmera e na forma de filmar.

No que concerne ao diálogo artístico entre Glauber e Artaud, é interessante observarmos como os elementos da crueldade sob a formulação de Derrida, Deleuze e Susan Sontag e do *délire*, conforme Lecercle, podem ser encontrados também na obra de Glauber Rocha, atualizando assim os conceitos e compreendendo melhor a linguagem glauberiana, alimentando a riqueza de sua recepção e recolocando-a no espaço de compreensão que ela exige e merece. Entretanto, é importante salientarmos que mesmo que tenhamos optado por um documentário como *corpus* para a análise, os elementos do *délire* e da crueldade podem ser identificados também na obra ficcional. O *délire* é a gramática da não-linguagem (que é linguagem), do não-signo (que é signo), podendo se alojar também no interior das “células” do dispositivo cinematográfico quando da estruturação da narrativa, um corpo sem órgãos em transe é seu mais perfeito habitat, seja no palco ou na tela.

Em *Barravento* (1962)<sup>102</sup>, por exemplo, já podemos identificar tal articulação poética no momento do transe iniciático de Naína (Lucy de Carvalho), a sedução de Cota (Luiza Maranhão) sobre Aruã (Aldo Teixeira), ação pensada por Firmino (Antonio Pitanga), na praia, e a conseqüente consumação do ato sexual. A trilha traz os mesmos sons de atabaques e cantos rituais do candomblé, o que aproxima os espaços, ou mais precisamente desfaz as suas fronteiras, praia e terreiro, profano e sagrado, realidade e transe (a partir de 50'37"). Tudo narra, e a própria narrativa, a partir da montagem paralela, adquire características de possessão, ou seja, os elementos que narram também são narrados, inclusive os próprios

---

102 *Barravento*: <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04&t=3038s>. (Acesso: 13/05/2018)

dispositivos técnicos. Da mesma forma que em *Terra em Transe* (1967)<sup>103</sup>, acompanhamos os delírios (e a narrativa em *délire*) do momento da morte do poeta Paulo Martins (Jardel Filho) numa longa e alegórica elipse sobre o continente latino-americano, cujas águas políticas e históricas, ainda poluídas pelo autoritarismo dos anos sessenta e setenta, insistem em respingar nos nossos pés. Em 8'14", duas narrativas cruzam-se na tela, a voz over de Paulo Martins e os versos do poeta Mario Faustino escritos sobre a sua imagem: "Não consegui firmar nobre pacto/entre o cosmo sangrento e a alma pura (...)/gladiador defunto, mas intacto (tanta violência, mas tanta ternura)". A sequência da cena fechando a elipse é retomada em 1h 44'. No entanto, toda a narrativa que "preenche" esse intervalo é estruturada em outros delírios e *délires*. Já em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)<sup>104</sup>, na chegada de Antonio das Mortes (Maurício do Valle), o matador de cangaceiro, à capela onde o beato Sebastião (Lídio Silva) acaba de ser morto por Rosa (Yoná Magalhães), enquanto seus seguidores se penitenciam do lado de fora, podemos ouvir os sons de muitos tiros, como se fosse um bando avançando sobre a cidade, mas na tela vemos um único homem com um rifle dizimando um grupo grande de pessoas (de 43'20" a 44'36"). Essa multiplicação que se dá entre o dispositivo e a imagética é outro exemplo da gramática narrativa do *délire*. Glossolalias artaudianas explodindo na tela. Lembremos que, segundo Lecercle, no *délire*, a linguagem se prolifera de acordo com regras que surgem de seu próprio fluxo dando-nos a sensação de possessão. A linguagem, nesse universo, adquire também uma espécie de ritualização xamânica. E ainda lembrando Artaud e o teatro da crueldade, "os pontos a serem tocados". Há uma ordem no caos, um caos na ordem.

Em um de seus mais curiosos contos, *Soroco, Sua Mãe, Sua Filha*<sup>105</sup>, João Guimarães Rosa narra a história de um homem que está levando sua irmã e sua mãe para um hospício. No percurso, toda a cidade, o mundo ao redor, é como que "contaminado" por toda aquela loucura, através do canto. É um pouco dessa sensação que experienciamos diante da tela cinematográfica pintada por Glauber Rocha. Tudo envolve o espectador na dimensão múltipla de todos os processos narrativos. A carnavalização nos arrebatava como a loucura dos personagens de Rosa manifestada pelo riso. A crueldade através do fluxo narrativo do *délire* coloca-nos dentro do universo dramático. O *délire* é literário, o *délire* é teatral, o *délire* é cinematográfico. Anti-linguagem, fluxo, possessão, transe.

---

103 Terra em Transe: <https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4&t=8s>. (Acesso: 14/05/2018)

104 Deus e o Diabo: <https://www.youtube.com/watch?v=mS81fFWbJCY>. (Acesso: 13/05/2018)

105 In: Pequenas Histórias

Já o célebre diretor norte-americano Orson Welles, em 1955, debruçou-se sobre uma interessante adaptação para as telas de Dom Quixote, de Cervantes. Nesta adaptação, à qual já fizemos referência no segundo capítulo, Welles apresenta Quixote e Sancho Pança como viajantes do tempo e do espaço, num proposital tratamento anacrônico da narrativa, cujo ápice é Dom Quixote empunhando sua espada e lutando bravamente contra os “inimigos” que apareciam numa tela de cinema, até cortá-la ao meio com a sua espada. Welles inclusive participa, ele próprio, da narrativa.



Figura 15 Dom Quixote - de Orson Welles (1955)

Tanto no aspecto literário de Guimarães Rosa quanto no cinematográfico, na adaptação de Welles, temos elementos da arte do *délire*, ou seja, quando a própria narrativa passa a se sobrepôr ao que é narrado, e nos dois casos somos arrebatados pela imagética ou loucura das personagens numa espécie de contágio. Não uma loucura clínica, mas artística. O *délire* aponta permear (também) entre a ficção e a realidade, entre o real e o imaginário. Há sempre um limiar, um “entre” espaço e tempo, uma fronteira. Sabe-se que as filmagens de Dom Quixote se deram em improvisos, sem um roteiro definido, a partir de poucos ensaios e com recursos de produção escassos.

Em Glauber Rocha, podemos encontrar tal paralelismo linguístico e estético. A filmagem de *Di-Glauber* é totalmente improvisada. No filme sobre o pintor nada foi programado, mesmo considerando a edição posterior, o que não inviabiliza a argumentação (não nos esqueçamos, também, dos aspectos calculados pelo teatro da crueldade e “as partes do corpo em que se deve tocar”, como pontua Artaud). No cinema o ‘corpo’ é o próprio dispositivo cinematográfico, desde a filmagem à ilha de edição, um corpo também imaterial e simbólico (e porque não dizer, um *deus ex machina*). No cinema a película também é pele.

Mas é interessante notarmos esse fluxo de uma linguagem que constrói a si mesma, narra a si própria fugindo às expectativas propostas nas gramáticas de qualquer língua. O

significante, retomando Lacan, é que comporta os elementos de significação, na articulação das três camadas narrativas.

Justaposição rápida de imagens e sons, feita de cortes secos, de palavras que se atropelam, e interpelam. Trabalho de que resulta um corpo que se expõe como o recolhimento de um fluxo que não se pode conter, tal como uma reação em cadeia. Resulta a justaposição acelerada que torna este filme um exemplo de radicalização de efeitos de choque já presentes em momentos anteriores do cinema de Glauber. (XAVIER, op. cit, p. 127)

Glauber pegou emprestados restos de negativos com Nelson Pereira dos Santos, chamou o fotógrafo Mario Carneiro, e foi cobrir a morte do amigo. É principalmente esse pequeno momento que concentra os aspectos teatrais, carnavalescos e performáticos do acontecimento e que nos remete à estética da crueldade e do *délire*. Impossível uma audiência passiva diante de tal experiência estética, artística e existencial.



Figura 16 Di Cavalcanti

Alternando imagens do enterro com as histórias de vida de Di Cavalcanti, Glauber, apesar das velas e do crucifixo, celebra a vida e a obra do amigo... Rindo da morte, rindo da vida. Aliás, já no início do filme, o próprio Glauber declama o poema *Versos Íntimos*, de Augusto dos Anjos, mais uma citação em espiral que remete a si mesmo: “Vês! Ninguém assistiu ao formidável / enterro de tua última quimera / Somente a ingratição – esta pantera - / Foi tua companheira inseparável! / Acostuma-te à lama que te espera! / O homem, que nesta terra miserável / Mora entre feras, sente inevitável/ necessidade de também ser fera / Toma um fósforo. Acende o teu cigarro! / O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / A mão que afaga é a mesma que apedreja. / Se a alguém causa ainda pena a tua chaga, / Apedreja essa mão vil que te afaga, / Escarra nessa boca que te beija!”. A dose de ironia do poema somada à da imagem na tela e a forma como Glauber o lê, constroem um discurso corrosivo ao mesmo

tempo em que dilacera a mesquinhez de nossa sociedade imersa em valores conservadores e autoritários, ao passo em que também chama à luta e à consciência nossos artistas. O poema tem sua própria narrativa, é também uma manifestação de *délire* dentro da narrativa maior que é o próprio filme (pois que o poema existe de forma independente). No entanto, no contexto do filme, adquire outros matizes e significados. Uma forma de deixar ironicamente uma mensagem ao mesmo tempo em que exuma “in loco” antes mesmo do enterro, não apenas o cadáver do artista morto, mas todo um processo cultural e histórico, inclusive ao que remete ao próprio Augusto dos Anjos (ou da mesma forma como fez Artaud em *Van Gogh, O Suicídio da Sociedade*, um de seus mais célebres textos, no qual exalta e analisa a obra do pintor expressionista holandês). Um processo histórico conflituoso do país diante de seus valores e identidades. Podemos, portanto, falar de uma linhagem de obras e artistas que estão representados por essa estética e linguagem que configura o *délire* e a crueldade. Glauber Rocha, num paralelo com o Dom Quixote, de Orson Welles, em sua homenagem a Di Cavalcanti, dilacera a tela para reinterpretar a própria realidade. Do caixão, ouvimos reverberar a gargalhada grotesca do morto.

O Brasil é um país sem memória e eu contribuí enormemente para formar o cinema brasileiro, para construir a Embrafilme, para organizar a técnica e a economia cinematográfica e tudo. Então você veja o seguinte, eu voltei ao Brasil, depois de seis anos, filmei o Di, um filme que para mim teve consequências terríveis, porque foi um filme que me fez sofrer muito. O filme foi a Cannes, inclusive porque foi um sucesso, um filme sobre a morte de um amigo, e isso é uma dialética violenta, foi premiado com o prêmio especial do júri, voltou ao Brasil e foi apenas exibido na televisão educativa duas vezes por iniciativa do Gustavo Dahl e nunca foi exibido no Brasil. (ROCHA in PEREIRA, 1979)<sup>106</sup>

Glauber Rocha é um Macunaíma quixotesco que não negocia suas posições políticas e estéticas. Sua muiraquitã é a cultura brasileira lida, interpretada e amada por sua alma inquieta e por sua câmera delirante, cuja poética reflete um país com uma história que reside no impasse da construção de uma nação como potência, mas em constante desbotamento, um Atlas carregando o mundo nas costas ou um Sísifo em constante penitência. É como se Glauber, através de Di, tentasse restaurar os quadros dessa contraditória realidade já não apenas com pincéis e tintas, mas com a sua estética do sonho: “O artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância (...). O sonho é o único direito que não se pode proibir” (ROCHA, op.cit, p.248, 250).

---

106 [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n13\\_Pereira.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Pereira.pdf). Entrevista a Miguel Pereira, PUC/Rio, em 10 de junho de 1979. In. Revista Alceu, 2006, RJ.

Ao mesmo tempo em que cobre o enterro de Di, o filme também é sobre a própria filmagem do acontecimento e das “interferências” pouco conservadoras de Glauber Rocha.

O cinema implica uma subversão total de valores, uma transposição completa da ótica, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor (...). Eu reivindico, então, os filmes fantasmagóricos, poéticos, no sentido denso e filosófico da palavra, filmes psíquicos. O que não exclui nem a psicologia, nem o amor, nem o esclarecimento de qualquer dos sentimentos do homem. Mas que sejam filmes em que são trituradas e mescladas as coisas do coração e do espírito até lhes conferir a virtude cinematográfica que devem procurar<sup>107</sup>. (ARTAUD, op. cit, p. 9) \*  
*Tradução nossa.*

O filme narra o velório, mas por ele também é narrado. Temos o fato, o impacto e a repercussão do mesmo. Frases em *off* do tipo: “1, 2, 3.... Corta! Agora dá um close na cara dele! Barba por fazer (...) O cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti, no Museu de Arte Moderna”, enquanto a câmera lentamente vai mostrando as rosas no caixão até chegar ao rosto de Di. Glauber dirige, atua e ‘contracena’ com o morto como se estivessem numa mesa de bar. O contraste provocado pela cena é extremamente delirante e cruel. Podemos aqui, de alguma forma, buscar alguns pontos comuns dessa narrativa com o cinema poético surrealista ou aspectos por ele influenciados, na linhagem de Luis Buñuel e Salvador Dalí, principalmente, complementando as referências artaudianas, claro, assim como suas influências sobre Glauber, como indica Ismail Xavier.

O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato liberador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não a verossimilhança e os de respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõem a narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras. (XAVIER, 2005, p. 113).

A ruptura está dada na releitura do fato real. Temos um documentário que atinge a poesia máxima na desconstrução do real. Mesmo morto Di pode falar através de Glauber ou mesmo através da visão de suas próprias telas na tela, através da quebra da tranquilidade do olhar proposta pela montagem.

---

107 El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor (...). Reivindico, pues, los films fantasmagóricos, poéticos, em el sentido denso, filosófico de la palabra, films psíquicos. Lo que no excluye ni la psicología, ni el amor, ni el esclarecimiento de ninguno de los sentimientos del hombre. Pero que sean films em los que se trituraren, se mezclen, las cosas del corazón y del espíritu hasta conferirles la virtude cinematográfica que hay que buscar.

É importante observarmos um pouco mais essa articulação narrativa, ou o ponto de fala de Glauber e seus deslocamentos tanto relacionados ao plano-sequência inicial quanto na articulação da montagem frenética em seguida. Tal frenesi na montagem curiosamente dá uma sensação de continuidade daquele plano-sequência, como se tivéssemos vários micros planos-sequência intercalados. Glauber ocupa, portanto, a seguinte diegese, o narrador dos fatos tanto da morte de Di, seu contexto, a história política e social do Brasil e o do artista que de certa forma “conversa com o amigo” ao lado do caixão. O *délire* se dá na articulação, na fronteira entre esses espaços e na forma como estilisticamente a montagem é trabalhada, considerando os focos narrativos já mencionados.

Por outros caminhos, mas uma forma também interessante de vermos a poética glauberiana, e ampliando o debate com a fortuna crítica e teórica cinematográfica referencial, é a sua leitura a partir das reflexões do diretor italiano Pier Paolo Pasolini no ensaio de 1965 com o título *O Cinema de Poesia*, no qual define do ponto de vista linguístico, estilístico e técnico o cinema de poesia, o cinema de autor, universo aliás ao qual o próprio Pasolini identifica a filiação de Glauber Rocha ao lado de Antonioni, Bertolucci e Godard. Incluímos essa abordagem no corpo deste capítulo por dois aspectos principais que de alguma forma dialogam com as análises que fazemos sobre o *délire*. Os aspectos aos quais nos referimos são a subjetividade marcante do cinema de autor e a construção poética a partir da utilização técnica do discurso indireto livre ou subjetiva indireta livre. As reflexões acenam de lado a lado, todavia sem a imposição de verdades absolutas e sim de uma melhor compreensão de elaborações poéticas que residem nos poros da tela e na alma de algumas obras. Porém, aqui, paradoxalmente, precisaremos colocar Glauber no mesmo caixão de Di para ressuscitar a subjetividade poética de ambos.

Na sequência e analogamente ao próprio diretor italiano, se no cinema de poesia existe um filme subjacente noutras camadas, estilísticas e ideológicas, em que um personagem ou elementos da narrativa servem como *alter ego* ou espelho do próprio autor, a proposta aqui é ampliarmos o olhar da análise que vem sendo desenvolvida, enriquecendo-a, como mais uma exemplificação de algumas ocorrências mencionadas por Pasolini, verificando a citada filiação de Glauber e também, claro, como um reforço teórico e poético. Pontuemos, assim, algumas passagens do ensaio de Pasolini de forma a sedimentarmos o terreno para a articulação discursiva para quando voltarmos às cenas do velório de Di Cavalcanti. E já

podemos adiantar que a poética do *délire* aqui estudada se faz presente como elemento técnico e estético da análise no universo do cinema de poesia.

Para Pasolini, sendo o cinema uma linguagem artística não conceitual, ela se tornaria essencialmente uma língua de poesia<sup>108</sup>, haja vista não haver para o cinema a mesma correspondência de estruturação do signo que há para a linguagem literária. Segundo ele afirma, “os homens se comunicam por palavras, não por imagens, daí que uma linguagem específica de imagens se apresente como mera abstração artificial”, porém, ele complementa, “o cinema comunica, o que significa que ele próprio assenta num patrimônio de signos”. (PASOLINI, 1965, p.177). Ora, da mesma forma como a mímica faz parte da oralidade, a imagem também pode fazer parte do mesmo sistema de signos linguísticos (tanto da fala quanto da literatura). As imagens se compõem tanto das que visualizamos no dia a dia como aquelas que pertencem à memória e aos sonhos (e por que não ao *délire*?). E tanto a memória quanto os sonhos podem corresponder a sequências cinematográficas.

Em resumo há um complexo mundo de imagens significativas – sejam as mímicas ou ambientais que guardam os lin-signos<sup>109</sup>, sejam as das recordações e dos sonhos – mundo que prefigura e se propõe como fundamento instrumental da comunicação cinematográfica. E agora tenho que de imediato fazer uma observação à margem: enquanto a comunicação instrumental que está na base da comunicação poética ou filosófica é já extremamente elaborada, e constitui um sistema real historicamente complexo e amadurecido – a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é, pelo contrário extremamente rude, quase animal. Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória, são fatos quase pré-humanos ou nos limites do humano: são, em todo o caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos (os sonhos ocorrem ao nível do inconsciente, e tal como os mecanismos da memória; a mímica é um signo de um civismo extremamente rudimentar, etc). O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objectal. (PASOLINI, op. Cit, p.138, 139).

Porém, enquanto o escritor tem à sua disposição os dicionários e acessos aos signos, o autor cinematográfico não dispõe de um dicionário de imagens. Para este os im-signos (memória, imaginação e sonhos) estão à sua disposição no caos e no universo onírico. Assim, este mesmo autor cinematográfico teria que fazer o caminho inverso, tornar ou transpor para o sistema linguístico decodificável o seu sistema de imagens.

Enquanto a operação do escritor é uma operação estética, a do autor de cinema é primeiro linguística e só depois estética. (...) Em resumo, tal como tem direito de

---

108 Ver também: AUMONT, Jacques & MARIE, Michael. Dicionário teórico e crítico de cinema. Ed. Papirus, SP, 2001.

109 Pasolini classifica os lin-signos como mímicas e imagens ambientais e os im-signos como imagens de recordações, memórias e sonhos.

cidadania no estilo de um poeta a pré-gramaticalidade dos signos falados, assim terá direito de cidadania no estilo de um autor cinematográfico a pré-gramaticalidade dos objetos” (PASOLINI, op. Cit, p.139).

Vimos, antes, todavia, principalmente no que se refere à tentativa de tradução de *Alice*, de Lewis Carroll, por Artaud, o processo de formação ou nascimento das glossolalias, base de sua poética. Uma linguagem formada principalmente por significantes. Poderíamos supor alguma aproximação com o universo dos significantes imagéticos do cinema que, posteriormente, são organizados pela montagem, como defende Pasolini? Não seria também o cinema de poesia uma experiência sinestésica para o espectador diante de uma outra e “cruel” experiência de narrativa artística?

Considerando o caráter fundamentalmente onírico do cinema, a insistência de Pasolini, na sequência de suas reflexões, é na distinção entre linguagem de prosa e linguagem de poesia no cinema, uma vez que haveria uma predominância da primeira sobre a segunda, chegando mesmo a prosa a causar forte influência sobre a poesia. Nada mais que convenções das quais o modelo do cinema de autor se desviará. Ou mais precisamente a bifurcação própria da década de sessenta entre a narrativa clássica e o cinema de autor, fortemente subjetivo, com a experimentação de outras gramáticas narrativas: “Em conclusão, tudo isto deveria levar-nos a pensar que a linguagem do cinema é fundamentalmente uma “língua de poesia”. Porém, historicamente, após algumas tentativas, imediatamente interrompidas, na época de sua origem, a tradição cinematográfica constituída parece ser uma “língua da prosa”, ou pelo menos, a de uma “língua da prosa narrativa”. (PASOLINI, Op.cit. p.141). Ora, o que Pasolini defende é rigorosamente também o aspecto “ineliminável” e irracional do cinema. E aqui, podemos voltar a Artaud: “Reivindico, pois, os filmes fantasmagóricos, poéticos, em um sentido denso, filosófico da palavra, filmes psíquicos. O que não exclui nem a psicologia, nem o amor, nem o esclarecimento de nenhum dos sentimentos do homem” (ARTAUD, op.cit, p.9). Glauber, por sua vez, lapida com precisão o diamante dessa poética:

Não poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar, com nossas miseráveis câmeras e os poucos metros de filmes de que dispomos, aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema que permanece esquecido? (...) Creio, no entanto que o cinema só será (cinema) quando o cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado, exercer o seu ofício com a seriedade e o sacrifício. (ROCHA, Op. cit. p. 49)

É importante considerarmos o contexto, a época da escrita do ensaio de Pasolini, hoje essa divisão prosa/poesia no cinema está pacificada (MÜLLER, 2012), como podemos verificar ao final da fala do próprio Pasolini na próxima citação. Voltando ao cineasta, o que

ele reivindica, assim como Glauber e Artaud, é o mergulho ou retorno aos elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros do cinema, que diante do mero entretenimento e da exploração comercial (e quando usados dentro do modelo clássico, direcionados somente à persuasão, ao choque e à evasão) ficaram relegados a um segundo plano. Ou seja, tudo isso gerou uma convenção narrativa que pertence por analogia à comunicação da prosa, porém com a ausência da racionalidade. O surrealismo, por conseguinte, foi uma experiência eficaz de reintrodução do sonho, da memória e do inconsciente, como um *Cão Andaluz*, de Buñuel e de Salvador Dali, que Pasolini cita como exemplo.

Aqui, neste ponto da síntese das reflexões de Pasolini, a questão formal e estrutural é proposta. Como a língua da poesia poderá ser teoricamente explicável e possível de se praticar no cinema. O que vem a ser tecnicamente o cinema de poesia e como ele se organiza? No cinema de poesia, percebe-se a câmera, seu movimento, que pode ser na mão, e sua inquietação mesmo quando estática (com um efeito mais introspectivo). Mas em ambos os casos podemos notar a sua presença. Mas que presença seria essa? A presença de uma subjetividade. Tecnicamente:

A alternância de diversas objetivas, 25 ou 30 para o mesmo rosto, o emprego pródigo do zoom, com as suas objetivas muito alongadas, que se colam às coisas dilatando-as, como se fossem pães levedados em excesso, os contra-luzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmera, os movimentos manuais da câmera, os *travellings* exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os *raccords* irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem, etc, etc, todo este código técnico nasceu quase por insatisfação com as regras, pela necessidade de uma liberdade irregular e provocatória, por um gosto de anarquia, diferentemente autêntico e delicioso: Mas tudo isso se tornou depressa cânone, patrimônio linguístico e prosódico, que interessa simultaneamente a todas as cinematografias mundiais. (PASOLINI, op.cit, p.151)

Seguindo a analogia proposta, poderíamos considerar, a exemplo de Lecerclé sobre Artaud, que o poeta domina a linguagem enquanto o profeta se deixa possuir por ela, sendo este mesmo profeta um poeta (diretor/autor) também das imagens. “Uma língua de poesia é possível no cinema? A técnica do discurso indireto livre é possível no cinema?” (PASOLINI, op.cit. 143).

Para o diretor italiano, o nascimento de uma tradição técnica da “língua da poesia” no cinema está ligado a uma forma particular do uso do discurso indireto livre cinematográfico. E aqui o ponto fulcral da elaboração pasoliniana, ou seja, tal discurso significa uma imersão profunda do autor na alma da sua personagem numa relação, digamos dialética, de espelho. O

autor se “disfarça” na personagem ou se apropria dela. Portanto são duas as camadas narrativas, a da personagem propriamente e a do autor/diretor “disfarçado”.

Por último, Pasolini expõe a diferença entre monólogo interior e discurso indireto livre. No monólogo interior, através de uma personagem, o autor revive uma situação. Já o discurso indireto livre é mais naturalista na medida em que é um verdadeiro discurso direto sem aspas. Uma subjetiva, a propósito, é o olhar de uma personagem sobre determinada situação, seu ponto de vista, de observador. O exemplo que o próprio Pasolini cita sobre o uso da subjetiva é o de uma cena do filme *O Vampiro*, de Carl Dreyer, de 1932: “Lembremo-nos, no *Vampiro*, de Carl Dreyer, do plano subjetivo do cadáver que vê o mundo como este seria observado por quem se deitasse num caixão e fosse levado nele: isto é, de baixo para cima e em movimento” (Pasolini, op.cit. 144). Na sequência, no entanto, Pasolini propõe que o termo mais adequado para o criador cinematográfico seja o da “subjetiva indireta livre”, que por sinal, guardaria as devidas diferenças tanto do monólogo interior quanto de seu correlato literário.

Em suma, a subjetiva indireta livre é a voz, o olhar, a fala, o discurso etc, fortemente conduzidos e articulados pelo próprio autor, poeta, cineasta, projetados num personagem, situação, objetos etc. O dispositivo, de certa maneira, organiza o fluxo narrativo entre o narrar e ser narrado, organiza a poética, e podemos acrescentar, organiza também o *délire*. O caos aparente do *délire* pode ser pensado, organizado na montagem; é como um *iceberg* no imenso oceano, somente visualizamos uma parte de sua estrutura na superfície, o restante pode ser sentido imagética e sinestesticamente, entretanto, fora do controle tanto do cineasta quanto do espectador. O caos na ordem, a ordem no caos.

E esta bela forma de se compor poesia na tela é também uma maneira não apenas de ressuscitar, mas de dar voz aos mortos. Não é essa a ação que Glauber Rocha promove no contexto do velório de Di sob vários ângulos? Já dissemos que Glauber, personagem de si mesmo, contracena com o cadáver de Di Cavalcanti em *Di-Glauber*. O próprio título já indica a proximidade e identificação siamesa entre ambos. E não poderíamos observar também os mecanismos da subjetiva indireta livre na elaboração poética de Glauber, tal como acontece com o poeta Paulo Martins (Jardel Filho) em *Terra em Transe?* (XAVIER, 1993) Não poderia ele, através do espelho e identificação, dentro de toda a liberdade poética possível, ser ele próprio o personagem Di que refratariamente narra todas as sequências discursivas e imagéticas do filme de dentro do próprio caixão, tal qual o personagem citado no filme de

Carl Dreyer? Inclusive na narração que ele, Glauber, faz do poema de Vinícius de Moraes em homenagem ao pintor das mulatas.

Amigo Di Cavalcanti...  
A hora é grave e  
inconstante.  
Tudo aquilo que prezamos  
O povo, a arte, a cultura  
Vemos sendo desfigurado  
Pelos homens do passado  
Que por terror ao futuro  
Optaram pela tortura.  
Poeta Di Cavalcanti  
Nossas coisas bem-amadas  
Neste mesmo exato instante  
Estão sendo desfiguradas. (...)

Vinícius de Moraes

As palavras de Vinícius na boca de Glauber criam um movimento reflexo. É como se o morto narrasse o avesso de tudo de dentro do próprio caixão, entre saltos na montagem ágil, oscilações do áudio, sobreposição da música/trilha, imagens e narrativa entrecortadas.



Figura 17 Di-Glauber Figura 18 Glauber – Di (Fotograma retirado de Glauber, Labirinto... (Silvio Tendler)

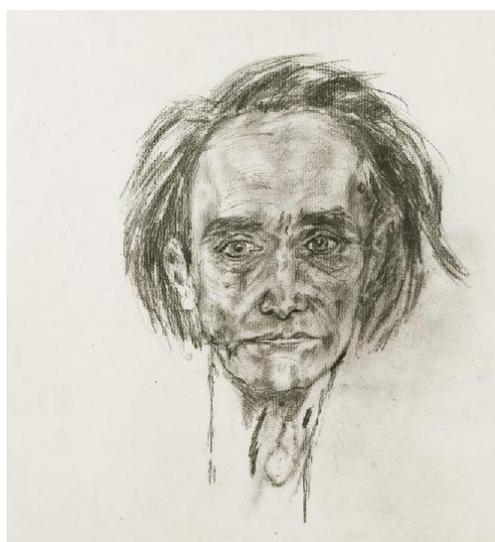


Figura 19 Artaud desenho - Autorretrato

Os mortos dormem, mas as suas vozes ecoam para além das telas, a dos pincéis e a da película, em celebração à vida, no plano-sequência infinito que é a realidade, como diria Pasolini. A voz de Di Cavalcanti, a voz de Corisco, a voz de Glauber, a voz também de Artaud em ecos. *Délire!* Os fotogramas acima pertencem a um filme apenas acessível à nossa imaginação, apenas, aqui, no plano da realidade, dispostos como tentativa de compreensão e elaboração de processos linguísticos, semiológicos, estéticos e poéticos já identificados no plano da imagética glauberiana no próprio *Di-glauber*. Esse é um exercício de *délire*. As rosas vermelhas no caixão de ambos remetem a um só significante que deságua numa imensidão de sentidos entre o sertão e o mar, entre a semana de 22 e o *cinema novo*, entre o corpo morto de Di e o corpo morto de Glauber, mas remetendo ao corpo sem órgãos de Artaud. As rosas simbolizam o renascimento, assim como a cor vermelha representa o fogo. É o manto de Ogum a recebê-los nas fronteiras da luz. Um renascimento no qual podemos ver também Artaud. “No velório de Artaud, a cerimônia foi como um espetáculo do adeus (...). O cadáver foi velado por quatro dias, seu corpo pareceu servir como símbolo de revolta contra aqueles

que o assassinaram: os psiquiatras, sua família e o conservadorismo da sociedade” (GALENO, 2005). Na subjetiva indireta livre, este é o tema, o assassinato do artista, o assassinato da arte, ou os “suicidados pela sociedade”, conforme Artaud. Que perpassa toda a narrativa de Glauber no documentário e também a ode de Vinícius a Di, como num jogo de espelhos. Poderia ser Di também a narrar tudo no sentido contrário.

Hay que luchar, Cavalcanti  
 Como diria Neruda.  
 Por isso, pinta, pintor  
 Pinta, pinta, pinta, pinta  
 Pinta o ódio e pinta o amor  
 Com o sangue de tua tinta  
 (...)  
 Pinta a vida pinta a dor  
 No teu mágico realismo

Ao som de uma marchinha de carnaval, segue o cortejo, segue a vida pintada numa tela, *ad infinitum*. Toda a narrativa remete à sacralidade da poesia. “Di por Di, as vozes do túmulo”, grita Glauber Rocha. (11’39”)

A espetacularização da morte?

Lancemos agora outro olhar sobre esse acontecimento carnavalizado, antropológico, festivo, estético, artístico e performático com o auxílio da etnocologia. A análise a seguir tem por objetivo dar continuidade à abordagem transdisciplinar dessa pesquisa, que enlaça o fato, ou seja, a morte de Di Cavalcanti, e a forma como Glauber Rocha transforma a tristeza em festa, considerando nossos códigos culturais, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo que se amplia para além dos elementos fundantes de nossa cultura, ao mesmo tempo em que também corrobora o conceito artaudiano de teatro da crueldade. E não seria a crueldade exatamente esse mergulho espetacularizado da morte, o riso tétrico e grotesco do morto diante desse verdadeiro ritual? E a comicidade natural da ação, seria um outro elemento inclusive apaziguador e de leveza diante da dor da morte?

“É preciso colocar o homem na mesa de autópsia para refazer sua anatomia, o homem quando não é reprimido é um animal erótico”, como afirma Artaud no clássico texto e já citado anteriormente *Para Acabar com o Julgamento de Deus*. Refazer tal anatomia, porém, para além de um simples sentido físico, mas metafórico, no aspecto artístico, cultural e espiritual, acabando por projetar um sentido de crueldade ao sacudir a sociedade, provocando-a em seus valores e lugares-comuns constituídos pela culpa cristã e por uma espécie de anti-

ritualização. A espetacularização da morte promovida por Glauber contempla tal conceito de crueldade ao trazer para o nosso cotidiano cultural, mesmo enfrentando críticas, preconceitos e barreiras, elementos de outras culturas ritualísticas milenares, a exemplo da mexicana como já observamos, à medida que registra o fato e contracena com o morto sem que para isso precise pedir licença ou favores às instituições políticas e religiosas. Glauber assume a posição do iconoclasta que paradoxalmente busca o diálogo e a pacificação no campo transcultural. É a sua forma de fazer uma autópsia sobre a nossa cultura, sobre a obra de Di Cavalcanti, e certamente de si mesmo num contexto em que o pensamento, a arte e a política reverberam identidades e refletem os conflitos entre indivíduo, artista, sistema e sociedade.

Tal espetacularidade, no sentido etnocenológico, apresenta-se como tentativa de harmonização de conflitos mesmo que pelo filtro doce e amargo de uma teatralização sem ensaios, tendo a câmera como um narrador carnavalesco, grotesco, cômico, épico e epicurista. “Por espetacular deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1995).

Sobre o conceito de ‘espetacular’, de acordo com Pradier (1996) e Bião (2007), ele não se reduz apenas ao visual, mas se refere ao conjunto das modalidades perceptivas, abordando o aspecto global das manifestações humanas, incluindo as dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais (AMOROSO, 2010, p.3).<sup>110</sup>

Essa é a forma, portanto, como Glauber sugere habitarmos pacificamente os terrenos do sagrado e do profano como espaços de festa e celebração, se considerarmos que um contém o outro como yin contém yang:

A revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ‘ponto fixo’, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a ‘fundação do mundo’, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. (ELIADE, 1995, p.27).

Talvez aqui possamos utilizar um outro conceito caro à etnocenologia, que é o de alteridade. Ora, se na antropologia alteridade significa a percepção das diferenças a partir do estabelecimento da relação com o outro e na filosofia tal conceito aponta o sentido de diversidade com e na relação com o outro, a etnocenologia dialoga com ambos e propõe a

---

110 Amoroso, Daniela. In: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Daniela>. (Acesso: 04/07/ 2016)

alteridade como “a categoria de reconhecimento pelo sujeito de um objeto humano distinto de si próprio” (BIÃO, 2009). Aliás, considerando o diálogo Glauber/Di no documentário aqui analisado, tal conceito fundamenta as duas trajetórias, aliando-se ainda a Artaud, cujas características se fortalecem significativamente por suas particularidades ao mesmo tempo em que dialogam e se complementam:

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa (BIÃO, 1996, p.15).

A alteridade da obra aqui analisada, como recorte da filmografia glauberiana, se constrói e se fortalece na gama de referências que singularizam a sua trajetória e se projetam em seu percurso estético, dialético e histórico.

A câmera glauberiana é o epicentro de um vulcão narrativo (*délire*), de um ritual xamânico, antropofágico, de uma teatralização que harmoniza ao mesmo tempo em que provoca, de algo que socializa ao mesmo tempo em que evoca. E que sacraliza a vida quando brinca com a morte.

Fundido ao ilustre cadáver, Glauber vai utilizar os recursos do cinema para encenar a devoração ritualística do artista, ou nas suas palavras, para vencer o dragão, entidade que representa a dimensão mística das forças contrárias e poderosas que impedem a afirmação e o reconhecimento de uma cultura genuína e vigorosa. É o dragão da maldade em sua eterna luta contra o santo guerreiro. (MOTA, S/D, p. 19)<sup>111</sup>.

A antropofagia é realizada pelo olho inquieto da câmera e pelo discurso catártico do Xamã/Glauber no meio da ciranda dos convivas e carpideiras. A própria montagem do filme recheada de metáforas na sua não-linearidade, em seu *délire*, entre saltos e falas descontínuas sugere um transe de luz, cor e poesia, como se as próprias mulatas de Di saltassem da tela para uma roda de samba ou candomblé. Ou como se o próprio Di Cavalcanti, não se contendo mais em um corpo inerte e morto, voltasse à vida gargalhando ensurdecadora e enlouquecidamente.

O pacto entre Glauber e Di, agora ciceroneados pelo olho-câmera de Mario Carneiro e Nonato Estrela, mostra o percurso entre a vida e a morte ou entre a arte e a vida, assim como Dante guiado por Virgílio percorreu o inferno até chegar ao paraíso. O filme *Di-Glauber ou*

---

111 MOTA, Regina.

[http://sv2.fabricadofuturo.org.br/sitev1/fabricav4/ear\\_arquivos/transe\\_antropofagia.pdf](http://sv2.fabricadofuturo.org.br/sitev1/fabricav4/ear_arquivos/transe_antropofagia.pdf). (Acesso: 10/06/2017)

*Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de Tua Última Quimera* é um autêntico baile carnavalesco que revela outras máscaras sociais por trás das máscaras do cotidiano, e mesmo com a montagem propositalmente caótica, sugere um metafórico plano-sequência que enlaça vida e morte num único fluxo, sagrado e profano, luz e sombras, humor e crueldade, cuja sequência lógica está nas profundezas da narrativa cinematográfica.

O homem-mídia e performer Glauber nasce no ritual e projeta-se à contemporaneidade através da performance, do *happening*, do tribal, do grotesco, do cômico, do delírio e do *délire* da mesma forma como o teatro pós-dramático dialoga com o teatro antigo filtrado ou não por Aristóteles. Identificar e compreender esses elementos no universo glauberiano tem sido o nosso referencial. O homem-mídia é resultado desse percurso entre o ritual e a tecnologia, atravessado pelo discurso político e pela utopia, formatando-se numa estética que grita em tela viva!

O cinema da crueldade e do delírio surge exatamente da construção desse discurso cuja estética mencionada tem por base as referências aqui estudadas. Neste jogo de espelhos encontramos Glauber e Artaud refletidos num mesmo arcabouço estético em que Alice acaricia as suas faces num espelho entre várias dimensões: o sertão e a Europa, o teatro e o cinema, o real e o imaginário, o *délire* e a crueldade.

No final dos anos 70, como vimos no capítulo anterior, Glauber Rocha foi responsável por apresentar um quadro no programa *Abertura*, veiculado pela hoje extinta TV Tupi. Neste programa, como o próprio nome já indicava, muitos dos assuntos políticos e culturais giravam em torno de um país que começava a sair de um longo período ditatorial em direção à democracia.

Se em *Di-Glauber* vemos Glauber abordar a morte para falar de vida, no programa *Abertura*, ele aborda a vida para falar da morte. Glauber inverte o percurso estético, porém, mantendo o estilo narrativo e performático. Um país moribundo repleto de mazelas sociais, cheio de feridas e traumas do período anterior, parte dele retratado ou nas entrelinhas de *Di-Glauber*. É o mundo em torno daquele velório, seguindo seu ritmo muitas vezes cambaleante, mas com o sonho e o amor como possibilidades de realização. Glauber se projeta da tela para a vida praticamente como o personagem poeta de *Terra em Transe*, Paulo Martins (Jardel Filho). Entre conflitos existenciais e políticos também a transformação da dor e do amor pelo país em poesia, como forma de compreensão. A caminhada utópica pelas telas de um veículo

de comunicação que ainda hoje parece distante da realidade do povo, que ainda opta por narrativas de manipulação e opressão. Porém, sem também deixar o humor e irreverência de lado e, principalmente, a ironia, outro traço marcante de sua visão crítica do mundo e do país, Glauber não perde a oportunidade de encarar a tv com a sua autêntica veia criativa onde mais uma vez vemos uma câmera inquieta a nos conduzir pelos labirintos do caos. Há dois personagens reais com os quais ele contracena, Brizola e Severino, representantes do povo que agora, diferente de *Terra em Transe*, passam a ter corpo e voz na denúncia de nossas mazelas.

O programa Abertura significou uma ruptura com o modelo de programas de reportagem na televisão brasileira e, quem sabe, internacional. Com suas teses polêmicas, o programa de Glauber marcava, significativamente, uma fase da vida cultural e política brasileira entre o fim da ditadura e a aspiração à democracia. (VENTURA, op.cit, p.378)

Precisamente, as inovações de Glauber na tv confluem com o olhar documental marcado em *Di-Glauber* seja no plano-sequência, seja no corte abrupto, enquadramento e montagem veloz. De todo modo, o *délire* e a crueldade se fazem presentes, assim como a conciliação com a abordagem dialética dos temas. No entanto cabe registrar que o programa não era dirigido por Glauber, este apresentava apenas um quadro, o programa era dirigido por Fernando Barbosa Lima, que deixava Glauber bastante livre para experimentar. De qualquer forma, não é nenhum exagero afirmarmos que tal inovação na linguagem televisiva teria alguma influência do *Cinema Novo* e do próprio Glauber Rocha. A abertura era também cultural e o próprio formato da linguagem da tv passava por transformações. Naquele momento Chacrinha já inovava os programas de auditório com elementos da irreverência tropicalista. E mesmo ainda no contexto ditatorial, algumas séries marcaram época na tv como os *Casos Especiais*, com adaptações da literatura universal, tais como *O Capote*, de Gogol, protagonizado por Ziembinski ou o *Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, interpretado por Sergio Cardoso, entre outros. De todo modo, vê-se uma resistência artística e intelectual procurando ocupar espaços de resistência diante da censura e da alienação cultural.

Do “personagem” de *Vento do Leste* ao performer de *Abertura*, passando pelo narrador anarquista de *Di-Glauber*, nos deparamos com o fluxo narrativo inquieto e delirante de Glauber Rocha, tanto na estética quanto no discurso, o *délire* em profusão. E aqui, com bastante precisão e deixando todos os rastros possíveis, naquela harmonia entre crueldade e dialética mencionada por Ismail Xavier.

Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Eh... pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema [vítima] da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema [vítima] da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. (*VENTO DO LESTE*, 1970)

Di tinha sido nomeado adido cultural do Brasil (na França) e estava muito interessado em fazer contatos com Jean-Paul Sartre, que, aliás, era amigo dele, como todos os surrealistas franceses, aquela turma do Breton, do Cocteau porque o Di transou em todas. E apesar de boa parte da crítica ter negado as seus grandes qualidades, Di Cavalcanti na verdade foi um pintor internacional, tão importante assim como Picasso pra Espanha. (*DI- GLAUBER*, 1977)

Nós estamos invadidos de Kojack (...) que essas máscaras Nô, Kabuki, Bertolt Brecht, Meyerhold, José Celso Martinez, teatro total e livre seja realmente o signo de uma cultura verdadeiramente livre e aberta no Brasil. (...) E Emanuelle e o Último Tango em Paris não são obras de arte, são apenas filmes pornográficos, boa noite! E as crianças brasileiras não devem ir ver Super Homem. Close no Severino, a imagem do povo brasileiro. (*GLAUBER/ABERTURA*, 1979)

No decorrer de uma década o fluxo narrativo entre o cinema e a tv se mantém, cujo discurso procura sempre se voltar para a valorização de nossa cultura diante da neocolonização cultural, temos assim praticamente o mesmo texto como manifestação do *délire*. O *délire* está exatamente neste “filme” que apenas nós podemos montar entre *frames* distanciados pelo tempo, mas muito próximos no espaço da linguagem em transe e também na temática discursiva. Analisemos agora um trecho do programa *Abertura*, no qual Glauber, de certa maneira, sintetiza sua visão política, estética e ideológica e do qual retiramos a última citação acima<sup>112</sup>.

Temos aí uma síntese não apenas do posicionamento político, mas também estético de Glauber. As divergências internas com outros artistas, inclusive velhos companheiros do *cinema novo* como Nelson Pereira dos Santos. Tudo é feito num único plano-sequência onde o próprio Glauber dirige, indicando as variações da câmera, discursiva e contracena com Severino, uma espécie de representante sociológico do povo brasileiro (Brizola aparece noutro quadro). A “montagem” interna indica o transe narrativo do *délire*. Se em Artaud temos a linguagem glossolálica, em Glauber essa mesma linguagem se manifesta entre o discurso e o dispositivo, a câmera, seja na montagem visceral ou no plano-sequência inquieto, seja no cinema ou na televisão.

As citações de figuras referenciais do teatro universal, “devoradas” antropofagicamente por Zé Celso, do grupo Oficina, responsável por introduzir inclusive as ideias de Artaud no Brasil, indicam a família estética e ideológica à qual Glauber está ligado,

---

112 Programa *Abertura*: <https://www.youtube.com/watch?v=bjPOwC7xO98>. (Acesso: 02/04/2018)

além de se contrapor, como já observamos, à cultura de massas. A metáfora das máscaras cria diante das câmeras uma cortina, uma coxia, cujas referências ao teatro japonês e a ideia de um teatro total combatem os fantasmas que ameaçam nossa cultura, ao mesmo tempo em que desvelam as artimanhas políticas e capitalistas mantenedoras de nossa subserviência e alienação cultural. E diante da tela, Glauber vocifera: “É preciso usar as máscaras da macumba brasileira, é o artesanato contra a tecnologia”.

O visionário Glauber Rocha tem em suas inquietas mãos as máscaras de Frankenstein e Drácula, alegorias monstruosas sempre a horrorizar o futuro de uma utópica nação. Uma nação com as formas de um ser grotesco, um oroboro em eterna autodevoração.



Figura 20 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016) Foto: Débora Amorim

## CONCLUSÃO - ESTILHAÇOS

*Uma ideia na cabeça num corpo sem órgãos*

*Paulo Kauim*

Não é necessariamente para a harmonia que migramos, mas para o caos. Quiçá o caos na harmonia, a harmonia no caos.

A presente pesquisa, para além do debate conceitual que se propõe a abrir novos enfoques sobre a crueldade artaudiana, a partir do conceito de *délire*, proposto por Jean-Jacques Lecercle, e particularmente aplicado por nós à obra de Glauber Rocha, considerando seu diálogo com a poética de Artaud, significa também um trabalho arqueológico, estético e ideológico, talvez romântico ou utópico, mas decididamente atento e voltado para o tempo presente, no aqui e no agora. Um trabalho que amplia a dimensão filosófica e estética das obras de Antonin Artaud e Glauber Rocha. O que ainda não sabemos da obra de Artaud, ou mais precisamente, o que ainda deste universo podemos abordar sob novos parâmetros e enfoques, e da mesma forma em relação à obra de Glauber Rocha, sempre tão repleta de desafios e informações a cada vez que a confrontamos. No encontro entre esses dois poetas as metáforas de atrações “eisensteinianas” projetam nas telas de nossos imaginários o simbolismo ritual do universo.

Nosso interesse é na perenidade, preservação e disseminação dessas obras, sonhos, ideias, pensamentos. Linguagens demolidoras das racionalidades limitantes e castradoras da poesia no mundo contemporâneo. A importância do papel do artista comprometido com o seu tempo e com a dinâmica feroz das transformações políticas, sociais e culturais do mundo à nossa volta. Há alguns anos, numa palestra para jovens atores, em Brasília, o diretor italiano de teatro, Eugênio Barba, afirmou: “Ouçamos as vozes dos nossos mestres e preservemos a sua memória”. Foi exatamente com este espírito que nos lançamos ao desafio deste processo cujo ciclo agora se completa. Mas que se reabrirá logo à frente no movimento dos ecos inesgotáveis do passado para o futuro.

A crueldade e o *délire*, em essência, promovem não apenas um arrebatamento psicológico e/ou estético, mas também, e fundamentalmente, um impacto existencial. Não renegamos a arte do simples entretenimento, mas também não abrimos mão da arte que nos

inquieta e faz pensar. A arte que ritualiza a existência e que “salta do fundo para o alto do precipício reinventando gravidades”<sup>113</sup>.

A articulação metodológica que imprimimos no percurso desta pesquisa procurou estabelecer as relações entre a teoria proposta, a análise, a prática e a experimentação, estabelecendo também os pontos de contato entre cinema e teatro e traçando o diálogo com outros teóricos, Lacan, Derrida, Sontag, Deleuze, Bakhtin e Pasolini, principalmente, porém referenciados em Lecercle e sem perder de vista, contudo, as próprias ideias de Artaud e Glauber, reais bússolas condutoras de nossas investigações e inquietudes. Nesse trajeto, partimos do *délire* para reencontrar a crueldade, cruzando e discutindo conceitos como o cômico, o grotesco, o barroco e o expressionismo.

Uma escavação poética traduzida por um processo metalinguístico em que a própria construção narrativa da pesquisa sobre crueldade e *délire*, na conceituação do estudioso francês, em alguns momentos, também vivenciou o fluxo narrativo para além do signo cujo ponto alto foi a encenação de *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio* (2016). Ao mesmo tempo em que investigávamos o conceito, o fenômeno, sentíamos na própria pele as pontadas cruéis, contudo estimulantes, de sua comprovada existência. A experimentação na sala de ensaios num momento, em sua aplicação prática; e a análise do dispositivo cinematográfico em *Di-Glauber*, noutro, na análise estética e teórica.

A obra de Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass*, ainda sem tradução no Brasil, traz uma investigação profunda sobre os fundamentos da poética artaudiana que desembocam no rico conceito de *délire*, fundamento da poética que resulta numa espécie de linguagem da crueldade. Como vimos, por outros caminhos, Deleuze também se debruçou sobre essa complexidade linguística e estética, o que muito nos ajudou nas investigações (tanto no que se refere ao corpo sem órgãos quanto à análise sobre a tradução de *Alice* feita por Artaud). Tal conceito, *délire*, em nosso entendimento, se projeta enquanto linguagem e estética, de Artaud a Glauber, da crueldade ao *Cinema Novo*, do dispositivo para a tela. A mesa de autópsia à qual se referia Artaud situando-se ora no palco, ora na tela. Outra obra cuja articulação foi fundamental é *O Nascimento da Poesia de Antonin Artaud*, de Jean-Michel Rey, delineando a gênese da poética artaudiana, e assim como Deleuze e Lecercle convergindo para a experiência da tradução que Artaud fez do capítulo 6

---

113 In: Sempre Diga Eu Te Amo da Boca Pra Dentro (poesia). Lima, Adeilton. Brasília, 2016.

de *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll. Pasolini, por sua vez, proporcionou ao nosso trabalho a percepção de identificações estéticas e linguísticas do cinema de poesia com a poética do *délire*.

Como propusemos na introdução desta pesquisa, no percurso de nossos trabalhos o objetivo era o de compreender e também identificar como, em alguns processos de criação artística, se organizam as premissas do *délire*, segundo Lecercle, energia criativa resultante do embate entre a visão apolínea e a visão dionisíaca da vida e da arte, geradora de uma tensão, a força motriz de uma especificidade estética, de uma linguagem artística. Mais precisamente é necessário que pontuemos, o *délire* é uma força consequente do jogo de tensões entre o apolíneo e o dionisíaco e que resulta numa poética, numa linguagem, como já mencionamos. O *délire* absorve a mesma energia às vezes manifestada em patologias psiquiátricas, porém, aqui canalizada para a manifestação estética e artística. Não são excludentes, apenas os espaços são delimitados. Há uma estrutura, uma gramática, uma linguagem e uma poética. No entanto, nosso objetivo aqui não é terapêutico, mas estético e artístico.

O signo linguístico implode, reverbera no corpo, transforma-se em transe. No aspecto patológico, o fluxo da linguagem se perde no transe, já no aspecto artístico, o transe domina o fluxo, pois o que se manifesta é o *délire* e não o delírio, há um rigor técnico conduzindo os processos. Transposto para o treinamento artístico, tal recurso pode ser estudado e trabalhado, como vimos em *Glauber Rocha, O Profeta do Delírio*. No campo terapêutico, evidentemente, as estratégias e aplicações são diferentes, obedecem a outra ordem de necessidades e exigências. As fronteiras, no entanto, são tênues.

Aqui podemos abrir um breve parêntese para mencionarmos um trabalho que buscou equilibrar, de forma terapêutica, as fronteiras entre a patologia mental e a arte, além de revolucionar o campo de tratamento psiquiátrico: Nise da Silveira e a abordagem da antipsiquiatria nos anos 40 do século passado. Em seu livro *Imagens do Inconsciente* (1981), referência para estudiosos e pesquisadores não apenas da área de saúde mental, relata suas experiências com pacientes mentais no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, por mais de trinta anos. Discípula de Carl Jung, Nise buscava compreender e a encontrar as chaves para possíveis saídas dos labirintos psíquicos da esquizofrenia, através do trabalho com a arte, estudando as manifestações simbólicas representadas através de desenhos e pinturas de seus pacientes. Sempre preocupada em combater os rigores e limitações do tratamento psiquiátrico tradicional, analisava nas “raízes” os motivos geradores da patologia

psiquiátrica no próprio espaço da sociedade e não de forma isolada unicamente sobre o indivíduo. Em relação a Artaud, ela afirmava:

Antonin Artaud, por exemplo, teve experiência pessoal de internação em hospital psiquiátrico (1937-1946). E sabia que a sociedade impele o indivíduo para a loucura muito antes que a antipsiquiatria defendesse esta tese. Poucos meses depois de deixar o hospital de Rodez (maio de 1946) visita a exposição de Van Gogh apresentada em Paris (janeiro-março de 1947). O encontro de Artaud com Van Gogh foi um impacto violento. Escrevendo sobre este irmão no gênio e no sofrimento (fevereiro de 1947), Artaud afirma com a veemência que o caracteriza: “Não é o homem mas o mundo que se tornou anormal... E a consciência doente tem o maior interesse em não sair de sua doença. É assim que uma sociedade tarada inventou a psiquiatria para se defender das investigações de certos indivíduos de lucidez superior, cujas faculdades de percuciência a incomodavam. Segundo Artaud, Van Gogh não se suicidou – foi suicidado. (...) Mas Artaud também conhecia o outro lado, as vivências intrapsíquicas da loucura. (SILVEIRA, 1981, p. 105)

Nesse ponto intrapsíquico, rico de explorações, seguimos o caminho estético e linguístico do *délire*, carregando aquela tocha com o fogo da consciência trágica como observou Foucault. Ao nosso entendimento, Nise trabalhou a sua terapêutica nas fronteiras do delírio/*délire*, explorando suas imagéticas e simbologias. Nosso trabalho, sem desconsiderar os elementos simbólicos, evidentemente, do delírio/*délire*, debruçou-se também sobre a linguagem e a estética, sem o direcionamento terapêutico (não é esse o nosso enfoque), porém buscando mais a análise estrutural, considerando as aplicações e diálogos com a obra de Glauber Rocha, receptáculo de nossas análises.

Uma obra referencial como a da doutora Nise da Silveira deve obrigatoriamente ser mencionada em trabalhos de pesquisa estética ou terapêutica, não podendo ser esquecida sob o risco de lacunas históricas irreparáveis. “O encontro da psiquiatria com as ciências sociais é fenômeno característico de nossa época. Área somente frequentada por médicos especialistas, atualmente abre-se em várias direções.” (SILVEIRA, op.cit. p. 104).

A contribuição desta pesquisa, já dito, visa a uma melhor interpretação da poética artaudiana, desconstruindo um desconfortável hermetismo geralmente associado à sua recepção, assim como novas percepções da estética glauberiana igualmente circundada de tabus e propaladas complexidades. O importante é indicarmos que tais poéticas necessitam também do nosso imaginário para se realizarem como narrativas e estéticas. E também a recepção de análise da obra de Glauber Rocha, no diálogo com Artaud, sob o conceito de *délire*, trabalho inédito de articulação, diálogo e comparação. Da crueldade ao *délire*. Uma abordagem a partir de seus avessos, do grito existencial ao desnudamento da narrativa e do espaço, como também propunha Brecht em sua dialética.

Falamos na introdução deste trabalho que alguns processos de criação artística podem ser elaborados sob a premissa do *délire* e nos debruçamos sobre o diálogo Glauber-Artaud. Isso resulta do embate entre as energias apolíneas e dionisíacas, entre a consciência crítica e a consciência trágica do mundo, e em torno da arte, entendendo-se a expressão “crítica” aqui como o aspecto ou a visão racional do pensamento em oposição ao dionisíaco, à poesia, uma poesia fundada e elaborada por uma inquietação cruel e impactante da existência. No entanto, tais energias não são excludentes, uma pode pacificamente alimentar a outra, e quem decide a dosagem é o próprio artista construtor de estéticas e caminhos, assim como de ideologias. Um labirinto pode ser visto do alto ou ser encarado por dentro. Sob tais aspectos, acreditamos ter chegado a outras compreensões da crueldade artaudiana, tanto na obra de grandes artistas quanto no nosso próprio trabalho. Delineamos do início ao fim desta pesquisa dois conceitos importantes para qualquer estética: Linguagem e montagem. Uma noção de linguagem que explora o corpo em toda sua organicidade, como sonhava Artaud, e também um conceito de montagem que produz explosões imagéticas quando do encontro de dois elementos (de imagens) ou fragmentos de filmes, mas não restrito tal fenômeno ao cinema, enfatizamos.

Um conceito, como observamos, via Eisenstein, oriundo do teatro, e para nós também seu ponto de chegada. Na organicidade de um corpo em cena, podemos pensar a montagem centrada na respiração. Um tratamento rigoroso na respiração em cena pode explodir em imagéticas incalculáveis. Isso é *délire* e também crueldade. A respiração como pequenos *frames* no corpo.

Nossa pesquisa encerra aqui apenas um ciclo, cuja contribuição, esperamos, aprofunde o debate sobre arte, linguagem e estética na contemporaneidade no caldeirão antropofágico proposto por Oswald de Andrade. A comicidade e o grotesco na obra glauberiana são materiais ainda muito ricos para a investigação, assim como o trabalho do ator para as propostas de Artaud podem ser aplicadas, experienciadas e vividas para além das mitificações superficiais a que geralmente são relegadas. Esse rio é perene e nas profundezas repousam diamantes.

Não precisamos reinventar a roda, mas podemos redescobrir o sagrado ao nos reposicionarmos no interior do círculo respeitando ritualisticamente o movimento propulsor do universo em suas calmarias e explosões.

A terceira margem da película.



Figura 21 Barra Vento (1961)



Figura 22 Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)



Figura 23 Terra em Transe (1967)

## BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Trad. **Teixeira Coelho**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Escritos de Antonin Artaud. Col. Rebeldes Malditos**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1993.
- \_\_\_\_\_. **El cine**. Madri: Alianza Editorial, 2002.
- ÁVILA, A. **O Lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. Ed. **Hucitec, São Paulo, 2008**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.
- BARBA, E. **A canoa de papel**. SP: Ed. Hucitec, 1994.
- BENTES, I. **Cartas ao mundo. Glauber Rocha. Org. Ivana Bentes**. SP: Ed. Civilização Brasileira, 1997.
- BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1983.
- BIÃO, A. **Estética performática e cotidiano**. In: TEIXEIRA, J. (org. Brasília: Ed. UnB, 1996)
- BIÃO, A. **Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral in: Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e editora, 2009.
- BONFITTO, M. **O ator compositor**. SP: Perspectiva, 2003.
- BOREV, J. A. P. V. **BOREV, Ju. O komiceskom [Sobre o cômico]. Moskva ,Apud. PROPP, Vladimir. Comicidade e Riso, 1992**. [S.l.]: [s.n.], 1992.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. SP. Cia das Letras, 1993.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. SP: Ed. Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.
- DRAVET, F. **Ao sul da carne de antonin artaud: para uma metafísica mito-lógica**. In: Antonin Artaud. **Insolências**. Org. FRANÇA, Fagner; GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo. Belo Horizonte: [s.n.], 2018.
- EISNER, L. H. **A tela demoníaca**. RJ: ED. Paz e Terra, 2002.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. SP: Ed. Martins Fontes, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Ed. Perspectiva, SP, 1978.
- FINK, B. **O sujeito lacaniano**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1995.
- GALENO, A. **Antonin artaud, a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

- GARDIES, R. **Política, mito e linguagem**. In: Glauber Rocha. Coleção Cinema, Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- GUATTARI & DELEUZE. **Mil platôs**. São Paulo: [s.n.], 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Machado, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1987.
- HAVELOCK, E. A. R. **Revolução da escrita na grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Unesp, 1996.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. SP: Ed. Perspectiva., 2007.
- JUNIOR, J. R. **Pequena historia das heresias**. Campinas: Papirus, 1989.
- KAYSER, W. **O grotesco**. SP: Ed. Perspectiva, 2013.
- KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Ed. Edições 70, Lisboa, 1974.
- LECERCLE, J. J. **Philosophy through the looking glass**. Illinois: Library of Congress, U.S, 1985.
- LEMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. SP: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, A. **Sempre Diga eu te amo da boca pra dentro (poesia)**. Brasília: Independente, 2016.
- MÜLLER, A. **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1992.
- PROPP, V. **Comichade e riso**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- REY, JEAN-MICHEL. **O nascimento da poesia de antonin artaud**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.
- ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra/Embrafilme, 1981.
- RUYER, R. **A gnose de Princeton: cientistas em busca de uma religião**. São Paulo: Ed.: Cultrix, 1977.
- SERGEI, E. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.
- SILVEIRA, N. D. **Imagens do inconsciente**. RJ: Ed. Alhambra, 1981.
- SLATER, C. **A literatura de cordel no brasil**. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1984.
- SODRÉ, M. & P. R. **O Império do grotesco**. RJ: Ed. Muad, 2002.
- SONTAG, S. **Sob o signo de saturno**. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1986.
- VENTURA, T. **A poética polytica de glauber rocha**. RJ: Ed. Funarte, 2000.
- WÖLFFLIN, H. **Renascença e barroco**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. SP: Ed. Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Ed. CosacNaify, 2007.

## **OBRAS EM PDF / INTERNET /ARTIGOS / ENSAIOS**

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionario-de-Filosofia-Nicola-ABBAGNANO.pdf**

AMOROSO, Daniela. **Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano**. Amoroso, Daniela. In:  
<http://www.portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Daniela> (Acesso: 04/07/ 2016)

Bleichmar & Bleichmar, **A psicanálise depois de freud: teoria e clínica**. Editora: Artes Médicas, Ano: 1992. <http://lacan.orgfree.com/textosvariados/lacanteoriadosujeito.htm> (Acesso: 03/08/2016)

BURNIER, Luís Otávio. **O clown**. [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_burnier.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_burnier.html) (Acesso: 10/01/2015)

CERQUEIRA, Gustavo L.C. **delirium e delírio**. <http://www.psicologia.ptartigos/textos/A0931.pdf> (Acesso: 23/09/2016)

FERNANDES, Isabela. **criação, híbris e transgressão na mitologia heróica**.  
<http://www.ijpr.org.br/artigos-monografias.php>. Acesso, 2/05/2016

GENETTE, Gerard. **palimpsestos**. a literatura de segunda mão.  
(<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestos.pdf>) (Acesso: 12/04/2015)

GOMES, Renato Cordeiro. **A vivência de Brecht: O Prazer de Pensar**. In:  
[http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca02\\_03/matraca2e3a08.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca02_03/matraca2e3a08.pdf) (Acesso: 20/07/2016)

GONÇALVES, Maria Madalena. **ARTAUD E BRECHT: A ATRAÇÃO DOS OPOSTOS**:  
<https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf> (04/05/2016)

NASCENTES, Antenor. **dicionario etimologico da lingua portuguesa** tomo i. prof. dr. darcy carvalho. São paulo. brasil, 2015.  
<https://archive.org/stream/AntenorNascentesDicionarioEtimologicoDaLinguaPortuguesaTomol/DicionarioEtimologicoDaLinguaPortuguesa#page/n13/mode/2up>. Acesso: 12/06/2015)

NEMER, Sylvia R. **a função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**.  
[http://pct.capes.gov.br/teses/2005/919610\\_5.PDF](http://pct.capes.gov.br/teses/2005/919610_5.PDF) (Acesso: 11/06/2015)

MOTA, Regina. **Cinema, antropofagia e transe**  
[http://sv2.fabricadofuturo.org.br/sitev1/fabricav4/ear\\_arquivos/transe\\_antropofagia.pdf](http://sv2.fabricadofuturo.org.br/sitev1/fabricav4/ear_arquivos/transe_antropofagia.pdf) (Acesso: 10/06/2017)

ROCHA in PEREIRA, 2015[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n13\\_Pereira.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Pereira.pdf).  
**Entrevista a Miguel Pereira**, PUC/Rio, em 10 de junho de 1979. In. Revista Alceu, 2006, RJ. (13/09/2017)

TEIXEIRA, Ana. **O teatro da cura cruel.**

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32831999000200028#tx06](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32831999000200028#tx06). Acesso: 12/05/2016.

XAVIER, Imaíl. **Di-glauber**: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 12, N. 2, P. 120-131, JUL/DEZ 2015 (03/04/2018)

## TESES E DISSERTAÇÕES

LIMA, Adeilton. **A estética teatral no cinema de Glauber rocha**. Dissertação de Mestrado, UnB, 2007.

Acesso: Acesso: 13/02/2016

TORRES, Fagner França. **Para um cinema da crueldade em antonin artaud**. Tese de doutorado, UFRN, 2016.

Acesso: 12/04/2018

## FILMES / VÍDEOS

1) Espetáculo **Glauber Rocha, O Profeta do Delírio** (2016)

[https://www.youtube.com/watch?v=OK89Rap\\_toM&t=615s&index=11&list=PLmDIw3kl8pIOw4zfjIxziXn\\_e4rER00EM](https://www.youtube.com/watch?v=OK89Rap_toM&t=615s&index=11&list=PLmDIw3kl8pIOw4zfjIxziXn_e4rER00EM); (Acesso: 20/03/2018)

2) **Material de ensaio da peça**. Trecho de um dos ensaios do espetáculo sobre Glauber (2016)

[https://www.youtube.com/watch?v=iasJfxrlHQA&list=PLmDIw3kl8pIOw4zfjIxziXn\\_e4rER00EM&index=10&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=iasJfxrlHQA&list=PLmDIw3kl8pIOw4zfjIxziXn_e4rER00EM&index=10&t=0s); (Acesso: 05/03/2015)

3) Blog, **Processo de pesquisa**. <https://adeiltonlimadoutoradounb2014.blogspot.com.br/> (2014);

4) Espetáculo Para Acabar com o Julgamento de Deus, de Artaud - <https://www.youtube.com/watch?v=eoCrrZUmszU&t=291s>; (Acesso: 13/04/2015)

5) Espetáculo **A Conferência**.

A Conferência: <https://www.youtube.com/watch?v=dDv2hfELl4A&t=43s> (Acesso: 12/07/2016)

6) **Vento do Leste**, de Jean-Luc Godard (1970)

<https://www.youtube.com/watch?v=KzIclcK0pY> (Acesso: 01/02/2018)

7) **Di- Glauber** (1977)

<https://www.youtube.com/watch?v=mTaPy0Vkk8g> (Acesso: 15/05/2018)

8) **Barravento**, de Glauber Rocha (1961)

<https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04&t=3081s> (Acesso: 13/05/2018)

9) **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de Glauber Rocha (1963)

<https://www.youtube.com/watch?v=mS81fFWbJCY&t=100s> (Acesso: 13/05/2018)

10) **Terra em Transe**, de Glauber Rocha (1967)

<https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4&t=86s> (Acesso: 14/05/2018)

11) **Dom Quixote** de Orson Welles

<https://www.youtube.com/watch?v=ixfgqxjjjC4> (Acesso: 04/05/2016)

12) **Glauber Rocha, Labirinto do Brasil**, de Silvio Tendler (2003)

<https://www.youtube.com/watch?v=XHPj-CEoLzI&t=1613s> (Acesso: 05/05/2018)

13) **Programa Abertura:** <https://www.youtube.com/watch?v=bjPOwC7xO98>. (Acesso: 02/04/2018)

## OBRAS DE REFERÊNCIA

ANDREW, J Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. (Coleção Estudos Gerais/Série Universitária).

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

BAZIN, André. **O cinema da crueldade**. Ed. Martisn Fontes, São Paulo, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria crítica**. São Paulo, Ed. Polis, 1978.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema**. São Paulo, Ed, Brasiliense, 2004.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht, a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CAVALIERE, Arlete. **Teatro russo. Percorso para um estudo da paródia e do grotesco**. Ed. Jumanitas, São Paulo, 2009.

CAMUS, albert. **O mito de sísifo**. Record, SP, 2008.

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

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. **Dicionário das religiões**. Ed. Dom Quixote, Lisboa, 1990.

GERBER, Raquel. **Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo**. In: In: Glauber Rocha. Coleção Cinema, Vol. I. São Paulo, Paz e Terra, 1977.

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

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

- MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. São Paulo, Ed. Papirus, 2006..
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa** Tomo I. PROF. DR. DARCY CARVALHO. SÃO PAULO. BRASIL, 2015.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1996.
- PEIXOTO, Fernando. **“O teatro de brecht aqui hoje”**. In: Bader, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Texto e contexto**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2000.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo, Papirus Editora, 2003.
- TOURAINÉ, Alain & khosrokhavar, Farhad. **A busca de si – diálogo sobre o sujeito**. RJ, Bertand, 2004.
- VIANY, Alex. **O cinema e a cultura brasileira**. In: **o processo do cinema novo**. RJ, Ed. Aeroplano, 1999.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1970.
- XAVIER, Ismail. **Sertão mar. glauber rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo, Coleção Leitura, Ed. Paz e Terra, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A estratégia do crítico**. In: Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. Org.: Carlos Augusto Calil e Teresa Machado. SP, Ed. Brasiliense, 1986.

## Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016)

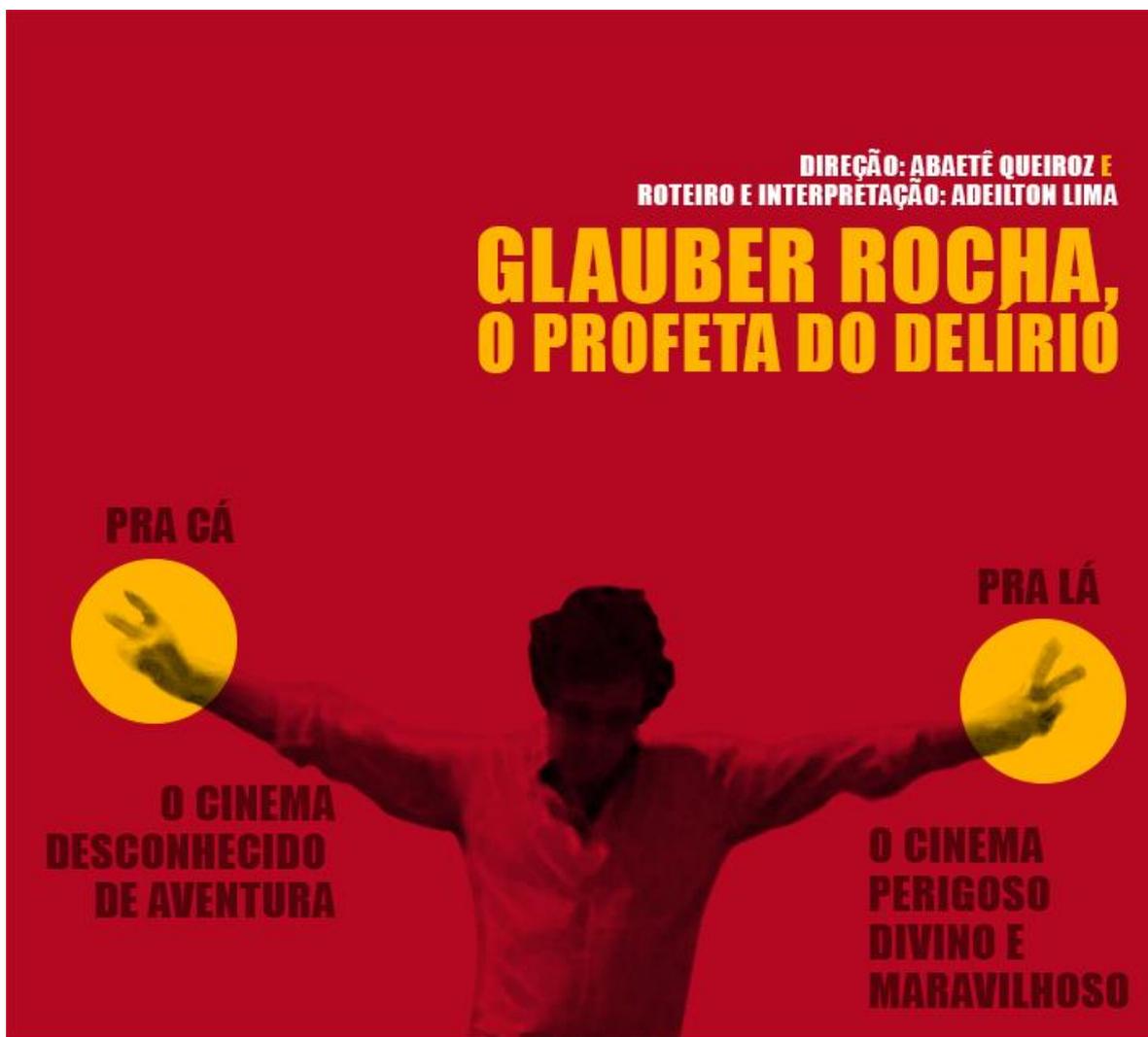


Figura 24 Glauber Rocha, O Profeta do Delírio (2016)