

INFLUÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS: BRECHT, ARTAUD, GLAUBER ROCHA

Maria Neli Costa Neves¹

RESUMO:

Nesse ensaio, procura-se pensar a influência e convergência de idéias de três artistas que usaram a dramaturgia na criação: Brecht (1898-1956), e sua proposta de distanciamento e ruptura como instrumentos para impactar a platéia, estimular a observação crítica e reflexão política, o teatrólogo Artaud (1896-1948), criador do teatro da crueldade, onde demonstra seu "apetite pela vida", e o cineasta Glauber Rocha (1939- 1981) com sua teoria da estética da violência e da fome aplicada no cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: teatro - político - distanciamento - ruptura - cinema

ABSTRACT:

In this paper, one tries to look at the convergence of ideas of three artists who used the theater as part of their creation. Brecht (1898-1956), with his proposals of a distant perspective and a break away effect as instruments to impact, stimulate the conscious criticism and the political reflection from the audience. The playwright Artaud (1896-1948), who created the Theatre of Cruelty, where he shows his "appetite for life", and the movie director Glauber Rocha (1939-1981) with his the esthetics of hunger and violence theory applied in the Brazilian movies.

KEYWORDS: theater - political - distancing effect - rupture - cinema

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar. (BRECHT²)

Ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc, é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (ARTAUD, 1964, p.77)

¹ **Maria Neli Costa Neves** é mestre em Ciência da Arte pelo PPGCA-UFF, bacharel em Comunicação Social, com habilitações em Cinema e Jornalismo, pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil. Possui larga experiência prática em Cinema e Televisão, tem maiores conhecimentos nas áreas de Direção, Montagem e Roteiro Cinematográfico. Possui Curso de Roteiro na Georgetown University, Washington, DC.
email:nelicn@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6403620559825883>

² Retirado de <http://br.oocities.com/edterranova/bertolt13.htm>

a única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um "esteta do absurdo" ou um "nacionalista romântico" é a cultura revolucionária. [...] Arte passa a ser, pois, revolução. (ROCHA, 1981, p. 67).

Através das palavras de Brecht, Artaud e Glauber Rocha, introduzimos o objeto de estudo desse ensaio: o teatro épico, o *gestus* brechtiano, o teatro da Crueldade de Artaud e a relação deles com os textos e trabalho cinematográfico de Glauber Rocha, especialmente no filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964).

Muitos criadores procuraram (procuram) o teatro e a *mise en scène* como meio de refletirem politicamente o tempo em que viveram (vivem) e, sobretudo, o capitalismo, a alienação, a aceitação e passividade das massas. Alguns como Brecht e Artaud marcaram nossa época e impulsionaram a evolução do teatro, além de exercerem influência sobre criadores de todas as áreas, inclusive a dos cineastas.

No livro *Escritura Política no texto teatral*, o professor de estudos teatrais da Universidade de Frankfurt am Main, Hans-Thies-Lehmann, cita o questionamento de Walter Benjamin: "O procedimento de obter efeitos de entretenimento a partir da realidade política não é altamente questionável e na realidade não chega a ser despolitizante?" (LEHMANN, 2009, p.3). Para criadores como Brecht, Heiner Müller, já na década de 20, o teatro político não devia pressupor a diversão, pretender se adequar, "direta e forçosamente" aos costumes "de percepção pré-formados e deformados dos espectadores" ou ainda, "repetir demais, tal e qual, o que foi qualificado publicamente, na mídia e no discurso padrão, como 'político". (LEHMANN, 2009, p.3). A questão que se apresentava para esses intelectuais e "para todos que trabalharam com o teatro político", era como transformar o modo "de percepção das questões políticas" e interferir "nessa forma de percepção". (LEHMANN apud GUINSBURG, 2009, p.234).

Brecht (1898-1956), de formação marxista, lúcido e atento às coisas de seu tempo, criticava fortemente a sociedade burguesa:

A sociedade burguesa, cuja produção é anárquica, só por uma catástrofe descobre as leis do seu movimento; ou como diz Marx, só quando o telhado lhe cai sobre a cabeça, descobre a lei da gravidade. [...] Os seus discípulos aprendem a fome e a sede, mas só raramente aprendem a fome da verdade e a sede do saber." (BRECHT, 2005, p.206).

Através de seu teatro épico, seus escritos, sua técnica e sensibilidade, a interrupção, o distanciamento, Brecht conseguiu provocar uma reflexão, um estranhamento, um desejo para a atuação política, para a mobilização e para a mudança.

Agenor Bevilacqua Sobrinho, mestre em Artes Visuais pela UNESP, afirma que o dramaturgo não procurava "trabalhar apenas as emoções". Elas aparecem inseridas nas suas peças, mas num "sentido racional". Para obter esse resultado, Brecht aplicava "uma técnica, o efeito V (*Verfremdung*), conceito que carrega a ideia e o caráter de um duplo afastamento: tanto do ator em relação à personagem como do palco em relação à platéia". (BEVILACQUA SOBRINHO, p.18).

Segundo Maria Silvia Betti, professora de Letras Modernas da FFLCH-USP, o teórico Lehmann no texto *A escritura política no texto teatral*, coloca como "problemático e reducionista o teatro político ou politizante no mundo contemporâneo, particularmente o apoiado nos princípios dialéticos do teatro épico de Bertolt Brecht" (BETTI, 2010, p.2), porém é o próprio Lehmann que nos leva a relacionar esse teatro com o pós-dramático, ao escrever sobre o último: "Pode funcionar como um choque que, fazendo com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso". (LEHMANN, 2009, p.238).

Em *Brecht e o Teatro épico*, palestra de 03/05/2005 proferida pela professora universitária Iná Camargo Costa, ela expõe a relação de Brecht e o Teatro épico:

a tradição alemã dividiu as nossas experiências no mundo em três dimensões, às quais correspondem três gêneros literários. A dimensão da interioridade, da subjetividade, que corresponde ao gênero lírico. A dimensão pública, a dimensão da vida cotidiana, no sentido rua, muita gente reunida, essa situação em que nós estamos, a esfera política, a esfera dos negócios, a esfera das guerras, isso é a esfera do épico. E a terceira esfera, que corresponde ao âmbito da vida privada; âmbito da vida privada quer dizer família, briga de pai com filho, briga entre irmãos, amores, grandes paixões. Esta é a esfera do dramático. Este é um dos pressupostos teóricos do teatro Épico. (COSTA, 2005).

O que ela quer dizer é que a noção de épico já fazia parte da cultura alemã quando Brecht a utilizou no teatro. Conforme sua observação, Brecht tem como objeto de "todas" suas peças, "a crise do mundo capitalista tal como ela se configurou na 1ª guerra mundial, na República de Weimar, na ascensão do nazismo,

na 2ª guerra mundial e na divisão da Alemanha" após a segunda guerra. (COSTA, transcrição palestra sobre o Épico, p.4).

Conforme Lehman, são do mesmo período tanto as teorias de Brecht quanto as teorias do teatrólogo Artaud. (LEHMANN, 2009, p.242). Também as teorias surrealistas e teorias revolucionárias de Walter Benjamin surgiram nessa época, e esses autores acreditavam na "possibilidade de uma relação direta, revolucionária, dessa prática artística com a realidade". (LEHMANN, 2009, p.242).

No caso de Brecht, com suas peças didáticas ele objetivava impactar sua platéia e transformá-la em indivíduos mais atuantes. A peça didática (*Lehrstucke*) seria, na sua própria tradução para o inglês, um "*learning play* (peça de aprendizado)", e os aprendizes seriam os que participavam ou jogavam. "O conceito, pois, da peça didática dos anos de 1920 é uma ideia sem um público passivo". (LEHMANN, 2009, p.242).

O teatro épico de Brecht se manteve ligado à dramaturgia e a renovou, não se afastou dela, como assinala Lehmann em *O teatro pós-dramático, drama e teatro*:

O que Brecht realizou não pode mais ser entendido como contraponto revolucionário à tradição. [...] fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica. Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o enredo continuou sendo para ele o alfa e o ômega do teatro. (LEHMANN, 2007, p.51).

Mas ainda que o enredo seja "o alfa e o ômega" do teatro brechtiano, a intervenção desse dramaturgo criou possibilidades inusitadas e significativas. Nos anos 50, segundo Pavis, em *Le gestus³ brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine*, as montagens europeias usavam sem mencionar, o *gestus* como "meio de enfatizar as relações de força e as situações, de ilustrar o contexto social, de dizer o implícito, de estabelecer referências de textos de sua época e da nossa"⁴. (PAVIS, 2007, p.73). Nos anos 60, acontecia "a crise do marxismo e o abandono da dramaturgia brechtiana" (P⁵, p.73) e nos anos 70, época de experiências performáticas e "encenações abertas" também sucedia "uma longa era

³ **Gestus**-palavra latina que tem dentre suas significações, as de atitude, gesto, movimento, gesticulação.

⁴ É minha toda a tradução do texto de Patrice Pavis: *Le gestus Brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine* é minha.: "[Le gestus était] un noyen de souligner les rapports de force et les situations, d'illustrer le contexte social, de dire l'implicite, d'établir les références des textes à leur époque et à la nôtre".(PAVIS, 2007, p. 73).

⁵ A partir daqui, as referências ao texto de Pavis: *Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine*, virão com a inicial P e o número da página.

de despolitização”. (P, p.73). Entretanto, nos anos 80, o *gestus* ia ressurgir renovado “na dança-teatro de Pina Bausch e na obra de Heiner Müller⁶”. (P, p.74).

O *gestus* “é concernente à toda representação, questiona a *mimesis* teatral”⁷. (P, p.63). Conforme a proposição de Brecht, “a postura, a entonação, a mímica são determinados por um *gestus* social”⁸. (BRECHT apud P, p.64). Para mostrar o homem concreto e particular, o ator deve “revelar sua construção”, mostrar que “o acha estranho”, por “à distância seu personagem”. (P, p.66).

Artaud

Artaud (1896-1948) é considerado um “maldito”, artista iluminado, herói trágico, niilista, louco. Ele odiava a psiquiatria, e passou vários anos de sua existência em manicômio, drogou-se com láudano, heroína e morfina; produziu poemas, cartas, peças de teatro, roteiros cinematográficos, ensaios etc, mas somente no final da vida e após sua morte obteve o reconhecimento de seu talento e de seu trabalho intelectual. Hoje ele é reputado como “encarnação de uma multidão de idéias e experiências, [...] um dos heróis, arquétipos, míticos – ou vítimas sacrificiais – de nossa época”. (ESSLIN apud SCHEFFLER, p.163).

O crítico e tradutor Cláudio Willer, no artigo *Antonin Artaud: loucura e Lucidez, tradição e Modernidade*⁹, conta que o teatrólogo, após ter viajado para o México e tomado peiete, teve uma crise, foi internado e escreveu “textos literariamente superiores, pela força, ritmo e riqueza de imagens.[...] O componente psicótico, destrutivo, e um componente criador, em Artaud ambos interagem; um alimentou o outro”. (WILLER).

Criador do teatro da crueldade, Artaud explana numa carta do livro *O teatro e seu duplo*, que o sentido da palavra crueldade devia ser amplo, que por ela está sua reivindicação do “direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura”, que seu anseio é voltar “às origens etimológicas da língua”. Na “crueldade” ele demonstra o “apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido

⁶ Heiner Muller (1929- 1995) Poeta alemão, diretor teatral, escritor. Tem importância fundamental para o teatro pós-dramático.

⁷ “Il concerne toute la représentation, il interroge la *mimesis* théâtrale”.(P, p.63)

⁸ “La posture, l’intonation, la mimique sont déterminées par un *gestus* social”.(BRECHT in P, p.64)

⁹ <http://www.revista.agulha.nom.br/agwiller7.htm>

da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter". (ARTAUD, p.50, p.51).

Após a morte de Artaud, sua obra e sua concepção teatral passaram a ser discutidas e popularizadas e influenciaram a vanguarda do teatro com criação e improviso "em cena", a predominância do "gestual e da expressão corporal [...], as formas de comunicação não-verbal e das várias tentativas de ruptura da separação entre palco e platéia". (WILLER, 1983, p14).

Glauber Rocha/ Artaud/ Brecht

O cineasta Glauber Rocha (1939-1981), considerado pelos críticos como um dos maiores expoentes do *Cinema Novo*¹⁰, ainda muito jovem teve contato com a linguagem teatral e com a poesia através do projeto *As Jogralescas*. Sua obra, segundo o mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília, Adeilton Lima da Silva, deve ser vista no seu diálogo com o teatro de Brecht, Grotowski e Artaud, pois eles "inovaram a linguagem teatral trazendo à cena questões existenciais, ideológicas e políticas". Eles seriam os recriadores do "espaço cênico", ao propiciar "uma nova inserção" corpórea "na estrutura dramática e discursiva". (SILVA, 2007, p. 10).

Glauber começou a fazer cinema no final dos anos 50 e usou seus filmes como veículo para mostrar a contradição e a miséria do Brasil. Desde o início ele já se inspirava fortemente no teatro épico de Brecht, mas, segundo vários autores, possuía características artísticas e comportamentais que o aproximavam de Artaud. Segundo a especialista na obra de Glauber, Ivana Bentes:

Mal vestido, desganhado, ferino, com problemas financeiros, a própria figura de Glauber agredia seus interlocutores. Ele tinha consciência desse incômodo, desse seu lado bufão e marginal, o que fica claro em inúmeras cartas e textos, em que o sofrimento é dramatizado e estetizado. (BENTES apud SILVA, 2007, p.10).

Se nos atentarmos à sua filmografia ou escritos, percebemos a influência brechtiana e de alguma forma, a artaudiana. Glauber assume totalmente a primeira e escreve em *A revolução do cinema novo* (1981):

¹⁰ Cinema Novo- Movimento Cinematográfico que se iniciou na década de 60. Os cineastas, através de produções baratas e com equipes pequenas, tinham como objetivo mostrar o homem do povo brasileiro na sociedade, suas dificuldades no viver cotidiano, e seu olhar.

O que é fundamental: as técnicas de produção devem permitir ao cinema se desenvolver, porque somente a partir de uma revolução integral o cinema poderá abalar a dominação estética e política e econômica do cinema americano. Assim, o cineasta deverá ser, sobretudo, um criador, um intelectual, um político, um artista, um cientista. Antes de tudo o filme deverá ser realizado pelo cineasta, um criador que deve ter cultura cinematográfica e cultura política. O cinema deve ser um método ao mesmo tempo que uma expressão. E esta expressão deve ser agitação ao mesmo tempo que didática. Daí o cinema deve se integrar no processo revolucionário. É o cinema Épico/Didático! (ROCHA, 1981, p.70-71)

Encontramos em seus filmes, a técnica preconizada por Brecht: o “distanciamento”; quebra-se a quarta parede usada no palco italiano “e do cinema naturalista” (PIRES, 2005, p.25) , o ator fala para o público (ou para a câmera), os planos cinematográficos são fragmentados, expondo uma descontinuidade, uma polemização de unidades de ação, espaço e tempo; há uma utilização de cenários que deixam exposta a construção da representação.

Acerca de um de seus trabalhos, *O Leão de sete cabeças*, Glauber dizia: “é meu diálogo - eu, cineasta inspirado e oprimido - com os colonizadores da arte política que eu mais admiro: Eiseinstein, Brecht, Godard”. (ROCHA apud GUTIERREZ, 2008, p.93).

Para o mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe, Humberto Alves Silva Júnior, em *Glauber Rocha: arte, cultura e política*, cohabitavam no cineasta o “mítico” e o “dialético”. Com essas duas formas de pensar entrecruzadas Glauber intentava “fundar uma nova linguagem que fosse originalmente brasileira, tanto na forma, quanto no conteúdo”. (JUNIOR, 2006, p.5).

Em *O Dragão e o Leão: Elementos de estética Brechtiana na obra de Glauber Rocha*, Maria Alzuguir Gutierrez ressalta que vários aspectos formais dos filmes de Glauber podem ser compreendidos como sendo “incorporados da estética de Brecht, ou a elas relacionadas”. (GUTIERREZ, 2008, p.94). A teórica nota que “a arte épica, indiferente aos investimentos emocionais do espectador” permite que a ação se desenvolva “em curvas e até em saltos”. (BRECHT apud GUTIERREZ, 2008, p. 95).

Pois o filme de Glauber Rocha: *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, é contruído “por saltos abruptos de ação que interrompem longos períodos descritivos”. (GUTIERREZ, 2008, p.95). Na película estão ficcionados fatos e personagens marcantes da história do sertão brasileiro: alguns nos reportam a “Os

sertões” de Euclides da Cunha e à história que habita nosso imaginário, do sertão do padre Cícero e dos cangaceiros Corisco e Lampião.

O enredo: No final dos anos 30, Manoel e Rosa, ele um vaqueiro e ela, sua mulher, começam uma trajetória cheia de percalços, que nos conduz - via personagens e trama - à forças de fé e de revolução.

As primeiras imagens já mostram o terreno estéril do sertão nordestino e por aquele chão passa um grupo de pessoas de rostos marcados e pobremente vestidas. Elas cantam e rezam, carregam bandeiras e seguem um homem de bata longa, empunhando um cajado. São observadas à distância por Manoel que, em seguida vai à aldeia e tem uma discussão com o coronel, seu patrão, por conta de algumas vacas mortas. O vaqueiro quer seu gado; o coronel diz que o gado morto fica por conta de Manoel. Este se rebela, mas é espancado pelo patrão. O vaqueiro reage e o esfaqueia. Na sequência, o vemos chegando em casa, onde estão Rosa e sua velha mãe. Suas terras são invadidas pelos capangas do coronel e, entre interrupções, corridas, gritos e lutas, sua mãe é morta e Manoel fere os jagunços. Ele foge com Rosa, e como matou, para se purgar passa a ser seguidor do beato Sebastião que lhe impõe sacrifícios. A mulher segue o marido, apesar de descrente dos poderes do beato. O casal acaba se encontrando com o grupo de Corisco e Dadá e depois, com Antonio das Mortes, contratado pelos poderosos para matar o beato, seu grupo de seguidores e os cangaceiros.

No resultado filmico, os cortes abruptos interrompem o curso da ação. Por exemplo: em determinado momento o personagem Corisco, de modo lento e teatral, discorre sobre o Lampião e sua morte. Há um corte cinematográfico violento e já aparece outro personagem, o de Antonio das Mortes atirando e matando. É uma maneira de narrar que desvaloriza a importância do "desenvolvimento da ação, fazendo com que o espectador se volte para a reflexão em torno dela".(GUTIERREZ, 2008, p.96).

Quase no final do filme, numa cena em que se dá o confronto de Corisco com o matador Antonio das Mortes, este último “com o parabelo na mão”, diz: “ Se entrega, Corisco!”

O personagem Corisco, numa série de planos entrecortados, grita um grito de guerra e pula com os braços para cima. Seu pulo em posição de luta é visto por

diferentes ângulos. Antonio das Mortes atira e, num plano geral¹¹, à distância, assistimos Corisco rodopiar sobre si e gritar, enquanto seu corpo cai (e o grito perdura em “off” sobre a imagem do corpo caído): “ Mais fortes são os poderes do povo!”.

Há planos longos feitos por uma “câmera na mão” circundante, há silêncios e som, os enquadramentos e encenação são teatrais, a montagem é descontínua, nada naturalista, e o resultado é intenso e provocativo.

No texto de Lehmann: *Escritura política no texto teatral*, fala-se sobre o político no teatro - e podemos verificar também no cinema, “não como reprodução, mas como interrupção do que é político”. (LEHMANN, 2009, p.8)¹². Ele orienta: “somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical”. (LEHMANN, p.8).

Além de Brecht e de Glauber, também Antonin Artaud (1896-1948) realizava, na sua encenação, o rompimento.

Artaud/ Glauber

O professor Adeilton Lima da Silva aponta : "Antonin Artaud é para o teatro o que Van Gogh sempre será para a pintura e Glauber Rocha para o cinema: Um gênio maldito". (SILVA, 2007, p.20). Em 1947, Artaud chegou a escrever que Van Gogh havia sido "suicidado pela sociedade". Silva julga essa afirmação válida também para Artaud e para o cineasta Glauber Rocha, "cuja trajetória é marcada pelo signo da ruptura e da inovação". (SILVA, 2007, p.20). As idéias de Artaud (teatro da Crueldade) de “um teatro mágico-onírico capaz de libertar as obsessões, o terror e a violência contidos nos nossos sonhos emanados do inconsciente” (ROSENFELD, 1996, p.48) se disseminam no Brasil, através das pesquisas do grupo Oficina e pelas montagens de José Celso Martinez Corrêa como “*O rei da Vela*” (1967) e “*Roda Viva*” (1968). Para Silva, Glauber "faz uma antecipação, mesmo que de forma involuntária ou inconsciente, das idéias de Artaud”. (SILVA, 2007, p.22).

¹¹ Conforme DANCYGER, em *Técnicas para Edição em Cinema e Vídeo*, 2003, Plano Geral é "um plano amplo, de longa distância, usado geralmente para estabelecer uma cena e dar ao público um ponto de referência para os planos subsequentes".

¹² A partir daqui, as citações de Lehmann virão abreviadas pela letra L e o número de página.

Encontramos na disposição *Artaudiana* algo que também se vê no Glauber do visceral manifesto da estética da fome e da violência, de 1965 :

Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida não é compreendida.[...]. Sabemos nós – que fizemos filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete [...]. Assim, somente uma cultura da fome, mirando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. [...] Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo. [...] Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas de um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1981, p. 30, 31, 32).

A propósito de seu filme *Terra em Transe*, de 1967, Glauber, em *A Revolução do Cinema Novo*, discorre que devemos lidar com nossa realidade com dor, "como um estudo da dor". Que essa dor e miséria na América Latina se transformam em algo extremamente positivo, "isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir". (ROCHA apud SILVA, 2007, p.46).

Pode-se entender por essas propostas teatrais e cinematográficas, uma certa convergência de propósito, emoção e atitude, ligando, além de Brecht, também Artaud à Glauber. Para perceber a ação vigorosa e obstinada desses criadores e intelectuais, nós nos ancoramos no artigo de Lehmann. O teórico fala da sensação "de estar frente ao perigo. E esse perigo é o perigo de [...] perder a fala. Não ter a possibilidade de fala, não ter a possibilidade de intervenção ou de ser ouvido numa sociedade como essa". (LEHMANN, 2009, p.242).

.Considerações Finais

Aproximar-nos do pensamento e manobras de Brecht, Artaud e Glauber Rocha instiga e fascina. Observar na obra desses homens do século XX, a oposição ao "teatro digestivo e culinário" (ROSENFELD apud SILVA,2007, p.33), o inconformismo, a luta por romper a dominação, por introduzir o novo, uma ação

para remexer valores, inércia e crenças, para anarquizar e intervir, também a nós chacoalha, agita, dói, mas junto traz sonhos, reflexões e poesia.

Procuramos aqui olhar para o legado de Brecht, depois estendemos as mãos, tocamos levemente quaisquer idéias de Artaud e seguimos de perto essas forças até o momento de encontro com o cineasta que, talvez também como eles, explodiu em idéias, fantasia, encenação e escritos, e mesclou tudo em si, na sua obra e na sua maneira de viver.

Esses três artistas singulares mantiveram-se, com técnica, talento e desespero, a gritar suas criações, interrogações, o gestual, a encenação, a incorporação e as vozes. Ainda agora os ecos de seus gritos retumbam fortemente, se espalham pelas produções de arte, na dança, no teatro, no cinema... e nos alcançam, repercutindo profundamente dentro de nós.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Disponível em: <http://xa.yimg.com/kq/groups/24940125/192578254/name/Antonin+Artaud+-+O+Teatro+e+Seu+Duplo.pdf>. Acesso em nov. 2012.

BETTI, Maria Silvia. *Um Teórico posto em questão: Hans-Thies Lehmann e a "Escritura Política no texto teatral"*. São Paulo: Revista Sala Preta, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. 2010. Disponível em: <http://www.uniabc.br/site/revista/pdfs/2/1.pdf>. Acesso em: nov. 2012.

BEVILACQUA SOBRINHO, Agenor. *Brecht: Arte, História e Poder*. Disponível em <http://www.uniabc.br/site/revista/pdfs/2/2.pdf>. Acesso em: nov.2012.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2005.

COSTA, Iná Camargo. *Diálogos com Brecht*, Transcrição da Palestra Brecht e o Teatro Épico, 03/05/2005. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/109631842/COSTA-Ina-Camargo-Dialogos-com-Brecht>. Acesso em: nov. 2012.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Editora Elsevier. 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Nayfy, 2007.

_____. *Escritura política no texto teatral. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Tradução de Werner Rotschild e Priscila Nascimento . São Paulo: Perspectiva, 2009.

JUNIOR, Humberto Alves Silva. *Glauber Rocha: arte, cultura e política, 2006*. Disponível em http://www.cult.ufba.br/enecul2006/humberto_junior.pdf. Acesso em: nov. 2012.

J. GUINSBURG, FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo. Editora Perspectiva, 2009.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14102009-173413/. Acesso em nov. 2012.

PAVIS, Patrice. *Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine* In *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Paris, Presses Univ. Septentrion, 2007.

PIRES, Isabel Virgínia de Alencar, Glauber Rocha e Rubem Fonseca: Um novo modo de produzir cinema e literatura no Brasil. Disponível em: [e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/870/735](http://revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/870/735). Acesso em: nov. 2012.

ROCHA, Glauber, *A Revolução do cinema novo*, Rio de Janeiro, Empresa Editorial Alhambra, 1981.

_____. In BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. In SILVA: *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Disponível em http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/3181/1/2007_AdeiltonLimaSilva.pdf Acesso em: nov. 2012.

ROSENFELD, Anatole. *Texto e Contexto I*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1996.

SCHEFFLER, Ismael. *Artaud: o herói mitificado, o santo martirizado*. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/ismael_scheffler.pdf

SILVA, Adeilton Lima da. *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Disponível em: http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/3181/1/2007_AdeiltonLimaSilva.pdf Acesso em: nov. 2012.

WILLER, Cláudio. (Trad., selec. e notas) *Escritos de Antonin Artaud*. L&PM Editores. Porto Alegre, 1983.

____. *Antonin Artaud: loucura e Lucidez, tradição e Modernidade* . Agulha:Revista de Cultura no.7. Fortaleza/ São Paulo, out. 2000. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/agwiller7.htm>. Acesso em nov. 2012.