

3

SCÈNE 3- Os tecidos fílmico e teatral afetados pelo câncer e pela peste

Veneza, Lido, setembro de 1980

Festival de Veneza. Glauber Rocha se prepara para o que será seu último combate: apresenta *A idade da Terra* – “um filme de imagens e sons. Não é um filme de palavras porque isso é teatro, não é cinema”¹.

A tensão é grande. À medida que *A idade da Terra* é projetado, as pessoas começam a sair. Primeiro discretamente para passarem despercebidas. No meio delas, inclusive, alguns fãs de Glauber se levantam e se retiram. Quando termina o filme, a sala está vazia.

Fora alguns franceses, os críticos tiveram uma reação pouco favorável. “Ninguém entendia direito a proposta de *A idade da Terra* e o problema era que a maioria das pessoas não estava prestando atenção no filme, mas na figura do cineasta brasileiro, cada vez mais exaltado”, contou o jornalista Pedro Del Picchia, que assistiu à exibição².

No último dia do festival, quando premiaram o francês Louis Malle, Glauber promoveu um evento inusitado: fez um comício passeata, seguido por dezenas de repórteres, fotógrafos e cinegrafistas, pela avenida beira-mar do Lido, entre o Hotel Excelsior (o centro nervoso do festival) e o Palácio do Cinema (onde ficam as salas de projeção), enquanto discursava contra o “imperialismo cultural que abafava nossas raízes, a nossa potencialidade”. “Esta premiação é uma vergonha. Vergonha para a Bienal de Veneza, vergonha para o Partido Comunista, o Partido Socialista e a intelectualidade italiana”.

No Hotel Excelsior, Louis Malle o provoca:

— Glauber, cabeça fria. Festival é assim mesmo. Nem todos podem ganhar.

Glauber Rocha, responde:

— Você é um cineasta de segunda categoria. Não tem condições de me derrotar. Você é medíocre, faço cinema do futuro e você uns filmezinhos comerciais. E continua: — Malle, você sabe que não é nada disso. O que se passou aqui foi algo muito diferente. Você ganhou o Leão de Ouro porque as cartas estavam marcadas. Você venceu porque o seu filme foi produzido e teve a promoção da Gaumont, uma multinacional imperialista.

Malle ironicamente, volta ao diálogo:

E o seu filme foi produzido por quem?

— Pela Embrafilme, uma empresa estatal de meu país – responde Glauber.

Malle ainda irônico: — E o Brasil não tem um regime fascista? Ou você é daqueles que acha que Figueiredo é democrata?

Glauber Rocha berrando: — Fascistas são vocês, que manipulam as multinacionais do cinema, que impõem toda sorte de mediocridade ao mercado do Terceiro Mundo. — Fascista é você, Malle, e não o presidente Figueiredo, que está redemocratizando o Brasil.

Desta vez, Malle fica paralisado e Glauber Rocha avança... Diante da fúria do cineasta brasileiro, Malle abandona o saguão do Hotel Excelsior, Glauber de dedo em riste ainda repete:

— Fascistas! Fascista!

Malle perde a cabeça e volta correndo. Aproxima-se de Glauber, como se fosse agredi-lo. Glauber arma a guarda e grita:

— Quebro a sua cara, fascista.

Depois de apartados, Glauber insiste:

— Oh Malle, você e a Nouvelle Vague, sempre foram um negócio servil sub-hollywoodiano. Você realmente merece, não o Leão de Ouro, mas uma leoa de merda³.

E, em entrevista a del Picchia, Glauber desabafou: “Saí de Veneza vomitando. Passei dois dias em Florença com uma febre alta. Estou doente em Roma. Roma está fedendo, a cidade está cheia de marginais, está suja. [...] Minha relação com o cinema acabou em Veneza. Aproveito para dar um adeus definitivo à vida cultural brasileira. Vocês não me verão mais. Nunca”⁴.

Paris, Sorbonne, 1933

O psicanalista René Allendy e Antonin Artaud estão sentados atrás de uma grande mesa. Allendy apresenta Artaud. A sala está repleta. A cena tem um estranho pano de fundo. Gente de todas as idades. O público das palestras de Allendy sobre as *Novas Idéias*.

A luz é crua e mergulha na escuridão os olhos fundos de Artaud. Isso acentua ainda mais seus gestos. Ele parece atormentado. Seus cabelos longos às vezes caem sobre a testa. Tem a leveza e a vivacidade do ator.

Um rosto magro como devastado pela febre. Um olhar que não parece enxergar o público. Um olhar de visionário. Mãos longas com longos dedos.

Ao lado, Allendy parece prosaico, pesado, cinzento. Está sentado atrás da mesa, sisudo, concentrado. Artaud sobe no estrado e começa a falar: “*O teatro e a peste*”.

Ele pedira à amiga Anaïs Nin que se sentasse na primeira fileira. Ele dá impressão de querer apenas a intensidade, uma maneira elevada de sentir e viver. Então, põe-se a representar alguém morrendo de peste. Para ilustrar sua conferência, representa uma agonia. Artaud esqueceu a conferência, o teatro, suas ideias, o Dr. Allendy, a seu lado, o público, os jovens estudantes, a mulher de Allendy, os professores e os diretores de teatro. Seu rosto está convulsionado de angústia e seus cabelos, empapados de suor. Faz com que todos sintam sua garganta seca e queimando, o sofrimento, a febre, o fogo de suas entranhas.

As pessoas, primeiro, perdem o fôlego. Depois começam a rir. Todos riem! As-sobiam. E, um a um, vão se retirando ruidosamente, falando alto, protestando. Batem a porta ao sair. Os únicos que não se mexem são Allendy, sua mulher, os Lalou, Margueritte. Mais protestos. Mas Artaud continua. Está na tortura. Uiva. Delira. Representa sua própria morte. E fica lá, por terra⁵.

A possibilidade de destacar um ponto cardeal entre as propostas estéticas do cinema de Glauber Rocha e do teatro de Antonin Artaud, assinaladas por Gilles Deleuze, surge quando, ainda em *Diários*, Anaïs Nin continua a relatar suas impressões sobre a apresentação do dramaturgo francês na Sorbonne:

Ele falou dos antigos ritos de sangue. O poder do contágio. De como perdemos essa magia 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 (Artaud, 1986, p.164).

Depois de as negociações fracassarem, e da presença das barricadas, o restabelecimento da ordem tornou-se um problema delicado que o Sr. Grimaud, chefe de polícia, levou ao conhecimento do ministro do Interior.

Com base no pressuposto de “afinidades eletivas”, me questiono: a câmera em transe, que marca a produção cinematográfica de Glauber, não produziria uma imagem próxima aos estados de êxtase referidos por Artaud? E ainda: a ideia de contaminação presente no texto “O teatro e a peste”⁶, do dramaturgo francês, no qual afirma que: “Uma verdadeira peça de teatro transtorna o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil”, não estaria refletida, por exemplo, em *Câncer*, realizado por Glauber em 1968? Sendo importante notar que o fato de privilegiar este filme neste capítulo não significa de forma alguma que esta mesma aproximação não possa ser observada em outras produções do cineasta, incluindo, obviamente, *Terra em transe* e *A idade da Terra* também escolhidos como objeto de análise nesta tese. O que me fez eleger especificamente *Câncer* neste texto é o fato de Artaud trabalhar em “O teatro e a peste” a partir da ideia do contágio assim como é possível pensar que Glauber também nomeia a arte por uma metáfora, por uma alegoria médica. O câncer, se não é contagioso, como a peste, é proliferante.

Para relacionar o teatro e a peste – “O teatro, como a peste, (...) desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades (...)” –, Artaud parte de um relato encontrado nos arquivos da cidadezinha de Cagliari, na Sardenha, contando que, numa noite de fins de abril ou começo de maio de 1720, Saint- Rémys, o vice-rei da região, teve um sonho “particularmente aflitivo: viu-se pestífero e viu a peste arrasar seu minúsculo Estado” (Artaud, 2006, p. 9). Isso aconteceu antes de o navio Grand-Saint-Antoine chegar a Marselha, atracando em seu porto justamente quando houve “a mais maravilhosa explosão da peste que tenha feito borbulhar as memórias da cidade” (p. 9).

1 h. 35 – O ministro da Justiça deixava o Ministério do Interior. Enquanto isso, atrás das barricadas, alguns milhares de manifestantes que permaneciam nas ruas juntaram-se a várias centenas de jovens da *Fédération des étudiants révolutionnaires* que, empunhando bandeiras vermelhas, vinham se posicionar.

Daniel Cohn-Bendit e as outras pessoas que o acompanharam todo o tempo no escritório do reitor, se preparavam para passar a noite na rua.

Artaud continua relatando que o vice-rei, mesmo sabendo que “não se morre nos sonhos, que neles a vontade atua até o absurdo, até a negação do possível” (p. 10), ao despertar, resolveu proibir que o tal navio parasse no porto de Cagliari, antes de atingir seu destino final. E ainda chama atenção para a “força especial que aquele sonho exerceu sobre ele [o vice-rei]” (cf. p. 10).

Quando o Grand-Saint-Antoine chegou a Marselha, a peste já estava lá, em um período de recrudescência, apesar de que já tivessem conseguido localizar seus focos. A peste levada pelo navio era outra, a “oriental, o vírus original” (cf. p. 11). Artaud, então, se questiona se a peste que atingiu Marselha – a única, segundo ele, de que se pode encontrar descrições clínicas diferentemente das outras que aparecem em relatos anteriores de livros sagrados, entre eles a Bíblia, – seria a mesma que acometeu Florença, em 1347, na qual foi inspirado o *Decamerão*⁷ (cf. p.12). Ele ainda fala da epidemia que eclodiu no ano de 660 a.C. na cidade sagrada de Mekao, no Japão, e a peste de 1502 na Provença. Com isso, ele pretende mostrar que “sejam quais forem as divagações dos historiadores ou da medicina sobre a peste, creio que é possível concordar quanto a ideia de uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica, e que não seria veiculada por um vírus” (p. 13). Trata-se de pensar que a contaminação pela peste acontece por afetos psíquicos e/ou espirituais, e não por contato físico. Artaud ainda ressalta o fato de que, mesmo o Grand-Saint-Antoine não tendo parado em Cagliari, estabeleceu-se uma “comunicação ponderável, embora sutil” (p. 11), entre o vice-rei e a peste, forte o suficiente para que fossem liberadas imagens em seu sonho, mas não para que ele contraísse a doença. E é interessante notar que Artaud associa os eventos

Das janelas, moradores lhes jogavam comida, ou levavam bebidas para eles. Uma visível simpatia, apesar das depredações de toda ordem e, principalmente, dos carros, destruídos ou tombados, colocados entre as irreduzíveis barreiras e seus espectadores.

Entre eles, podia-se notar a presença de homens mais velhos que davam conselhos para a construção das barricadas. Para eles, assim como para jovens operários, tratava-se de manifestar-se contra “a ordem burguesa”.

de peste a épocas em que as sociedades afetadas passam por reviravoltas de ordem política.

Os estados resultantes da “ação do flagelo”, que levam “os quadros da sociedade” a se liquefazerem e “a ordem” se desmoronar, podem ser identificados em *Câncer*. Neste filme, Glauber Rocha realiza experimentações nas técnicas de filmagem, e estas exercem o papel do “flagelo”, como se fossem células cancerígenas que se proliferassem pelo tecido fílmico desorganizando a estrutura do que se reconhece tradicionalmente como cinema.

Câncer foi realizado em quatro dias, sem roteiro, em 16 mm e 27 planos longos, e com três atores principais (Hugo Carvana, Antônio Pitanga e Odete Lara) em situações cujo tema era o da “violência psicológica, sexual, racial, tudo isso num plano de improvisação” (Rocha, 1981, p. 149), como já mencionado na introdução deste trabalho. Uma das propostas de Glauber era que cada plano durasse o tempo de um chassi inteiro da câmera Éclair (11 a 12 minutos). Ele queria mostrar como a técnica intervém no processo cinematográfico, assim como na própria atuação dos atores: “Resolvi fazer um filme em que cada plano durasse um chassi, e estudar a quase-eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica dentro da mesma tomada” (1981, p.149).

Ao estabelecer para cada plano o tempo de um chassi, Glauber experimenta a resistência dos atores, como, por exemplo, na primeira sequência em que são apresentados alguns dos personagens que vão compor a trama improvisada. Em close, Biduca canta o samba: “Mulher de malandro não se amofina/lava roupa, canta samba e ainda rebola na tina”. A câmera então abre o zoom e aparecem

1 h. 45 - Cohn-Bendit sai da reitoria e declara determinadamente: “Nós não chegamos a um acordo, dissemos ao reitor: ‘O que acontece nas ruas nesta noite é que toda uma juventude se manifesta contra uma sociedade. Nós dissemos a ele que, para não haver derramamento de sangue, todas as forças policiais devem deixar o Quartier Latin e que, a menos que nossas três exigências sejam cumpridas, os manifestantes continuarão

Rogério Duarte que acompanha Biduca batucando numa caixa de fósforos. Hélio Oiticica com um revólver e Antônio Pitanga observam a cena. Rogério então, com um gesto, manda Biduca parar de tocar e passa a afrontar Pitanga. A partir daí desenvolve-se um longo embate entre os dois – enquanto Rogério acusa Pitanga de vagabundo, este se defende dizendo que quer trabalhar, mas que ninguém lhe dá emprego –, esse confronto segue num crescendo até a saturação. A impressão é de que cada sequência do filme é uma corda que vai sendo retesada até seu limite máximo, e que arrebentaria se avançasse um milímetro a mais. É nessa mudança do papel da câmera que Glauber consegue propor uma forma narrativa nova, contrariando o modelo teleológico seguido pelo cinema tradicional.

Outro recurso utilizado em *Câncer* é o som de várias sequências em baixa rotação, como já dito anteriormente, essa é a primeira vez que Glauber usa som direto. Segundo ele declararia posteriormente, “o garoto do som achava que sincronismo era uma questão subjetiva”, e o resultado foi grande parte do material estar fora de rotação porque ele esqueceu de mudar a posição de uma chave no gravador. Mas, por outro lado, há cenas que dão a impressão de que o efeito sonoro é proposital, como na sequência em que Odete Lara, Carvana e Pitanga fumam maconha. A fala dos atores parece reproduzir os efeitos da droga sobre eles, como se Glauber quisesse que o público passasse por aquela experiência, ainda que virtualmente.

Em algumas cenas, o microfone usado para captar o som vaza na tela, como se estivesse ali propositalmente para romper com a “magia” do cinema. Este objetivo já fica explícito no início do filme, quando aparece a Kombi que serve de transporte para a equipe de filmagem seguindo pela Ladeira do Leme, descendo em direção a Copacabana, passando pela praça Cardeal Arcoverde e

com suas barricadas”. Pelas rádios, estudantes afirmavam sua completa solidariedade com estes propósitos, deixando a entender que as chances de um acordo imediato eram praticamente inexistentes e que o confronto que se temia, agora, era a hipótese mais provável.

continuando pela rua Toneleiros. *Câncer* foi feito com recursos mínimos, não só as falas dos atores foram improvisadas, mas toda a produção. Não houve planejamento anterior de locações nem preparação de cenários. Em *Câncer* não há glamour, não há ilusão cinematográfica. O elenco, os profissionais técnicos e o equipamento do filme cabiam numa Kombi.

O próprio Glauber aparece algumas vezes em cena e também é possível escutá-lo conversando com os atores e, ao colocar seu corpo e sua voz no filme, ele consegue desestruturar a ideia do narrador invisível do cinema clássico. Da mesma forma que Artaud afirma que “romper a linguagem para tocar a vida é fazer ou refazer o teatro” (2006, p.8), o cineasta brasileiro rompe com a linguagem cinematográfica para afetar o público e chamá-lo ao engajamento. *Câncer* não foi elaborado para descrever ou representar situações que ocorriam em todo mundo e, sobretudo, no Brasil, em 1968. Seu projeto foi afetar o espectador, irritá-lo e até mesmo exasperá-lo, através do comportamento desconcertante dos atores-personagens e pela insistência em diálogos reiterativos. Em vez de informar a plateia sobre os problemas de “violência psicológica, sexual, racial”, no Rio de Janeiro, o filme apresenta cenas provocadoras de emoções desconfortáveis, impondo a experiência (mesmo que momentânea) de impasses insolúveis. Por isso, consegue funcionar como um intercessor que possibilita a eclosão de um devir revolucionário. E, assim, “tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgão de registro” (Artaud, 2006, P.8).

L'assaut des forces de police

2 h. 15 – A ordem estava dada às forças policiais, após a convocação habitual, de acabar com as barricadas e dispersar os manifestantes. Quinhentos C.R.S., escudo numa mão, cassetete na outra, partiram da *rua* Auguste-Comte e avançaram pelo *boulevard* Saint-Michel reprimindo os estudantes diante deles.

Voltando as metáforas (peste / câncer) que se referem aos corpos (indicando sua contaminação ou o desencadeamento de mudanças na configuração dos mesmos), é possível afirmar que elas podem servir de índice da dimensão predominantemente material da estética de Artaud e Glauber, estética avessa à função de representatividade. A performance de Artaud concretiza os sintomas da “peste”, assim como a técnica cinematográfica glauberiana transforma a “impotência do pensamento” na produção de efeitos sensoriais. As percepções, como não chegam a articular-se verbalmente na consciência, dão a impressão de falhas técnicas ou movimentos disparatados, isto é, abrem brechas na sequência de imagens, palavras e/ou gestos constituintes da película. Captando, também com o corpo, esses traços do filme, os espectadores se surpreendem porque não chegam a compreender as cenas que tanto os afetam. Nos anos 1960, a filmagem de anti-roteiros como *Câncer* e o resgate de experimentos insolitamente teatrais de Artaud correspondem ao “devir revolucionário” de Maio de 68, quando se observou a proliferação da violência rebelde contaminando a população em contraponto à inércia das instituições da política representativa como partidos e sindicatos. Atentos às energias seja dos corpos físicos seja do corpo social, quando empenhados em perseguir seus desejos, os artistas-intelectuais rejeitam a escrita referencial. Justapõem seu próprio corpo à matéria da obra em elaboração e tornam impossível a recepção meramente contemplativa. Através da afirmação violenta, afetam o espectador e fazem proliferar a rebeldia, possibilitando que, da população apática, representada por uma instituição que fala em seu nome, venha a surgir um “povo”.

Un "conflit atroce"

Anteriormente, o reitor Jean Roche tinha feito o seguinte apelo aos estudantes: “A razão ainda pode prevalecer sobre a violência para evitar o pior. O dirigente da região de Paris do Ministério da Educação da França e os diretores de universidades pedem aos estudantes para atender seu apelo e parar espontaneamente o conflito atroz no qual estão engajados”. Rapidamente, os C.R.S. que tinham partido da *rua* Auguste-Comte

Em uma das sequências de *Câncer* acontece um diálogo entre Odete Lara e Hugo Carvana na sala de um apartamento, que se traduz num retrato irônico da classe média. Diante da TV, Odete expõe suas opiniões sobre a moral, a fidelidade, a censura, ou seja, valores que sustentam um corpo social e que a imagem dela, como atriz, passa à sociedade. Carvana é o malandro que se contrapõe ao depoimento de Odete: “Nós não temos nada a ver com as massas, somos dois otários, vendo televisão. Ao meio dia alguém que vê televisão merece ser violentado, você merece ser violentada por quatro crioulos com a camisa do Flamengo na estrada Rio - Petrópolis”.

Na sala, paira um clima de marasmo, de sufocante inércia. Contra esse clima, Carvana deseja o apocalipse (“quero que o mundo termine pra ficar só nós dois sozinhos...”). Odete, ao contrário, mostra-se atormentada (“Talvez noutro país não fosse assim”; “Eu estou com as massas; por que eu teria de ser assassinada?”). Carvana provoca: “Vai ver a vida, vai olhar o mundo!”, mas sua conclusão já estava dita no início do diálogo: “A classe média é podre, você é podre”.

Câncer aponta o tempo inteiro para a desilusão, ou seja, para o fracasso. Em duas cenas diversas, Pitanga pergunta, aos berros, “quem descobriu o Brasil?”, e, apontando a arma para a câmera, grita que “o mundo não presta”. O assassinato final como gesto libertador é imediatamente ofuscado por uma câmera que se desvia de Pitanga e enquadra, sem foco, à distância, alguém que observa as filmagens. O próprio discurso em off de Glauber sobre os acontecimentos políticos a partir de 68: agitações estudantis e operárias, ditadura militar, AI-5, torturas, o resultado sendo o “sacrifício da classe operária e por cima o imperialismo norte-

lançaram granadas de gás lacrimogêneo. Os manifestantes, que entoavam a Internationale ou a Marseillaise, retrucaram arremessando pedras e projéteis diversos. A polícia, nesta primeira fase de sua ação, evitou um contato próximo que poderia ser fatal, e manteve-se à distância, lançando sem parar granadas de gás lacrimogêneo com a ajuda de seus fuzis.

americano” é colocado em questão, de certa forma também apontando para o fracasso, quando a mesma intelectualidade que aparece na introdução do filme, discutindo perplexa uma arte revolucionária no Museu de Arte Moderna, ressurgiu sorridente ao fim, numa espécie de desfile de modas.

Como afirmam Deleuze e Gattari em *Mil Platôs*, vol. 4, no capítulo “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”, o “fracasso” integra necessariamente o pensamento do “devir”. Pode-se entender assim que, se houver sucesso, a forma da obra se consolidaria ou se chegaria à figura fechada da subjetividade, fixando-se no “plano das substâncias”, onde não se dá nem o “contágio”, nem a “proliferação”. O “fracasso” é a quebra indispensável para o deslocamento constante entre os planos da “substância” e da “consistência”. Sendo assim, creio que se pode dizer que a “impotência do pensamento”, que Deleuze atribui à percepção de Artaud sobre o valor da construção cinematográfica, corresponde ao “fracasso” das imagens (sonoras ou não) de formarem o “Todo”. Quando (numa simplificação das explicações de Deleuze) em lugar da violência na articulação das imagens, o cinema “clássico” passa a supervalorizar o representado (como está dito no capítulo 2), o sucesso da inteligibilidade da narrativa inviabiliza o “nascimento do pensamento”. Intuindo a preferência dos cineastas posteriores pela “imagem-tempo”, Artaud vai valorizar, no cinema, a indicação do “impoder” do pensamento – o que corresponderia ao saudável “fracasso” do cinema como arte para as massas (cf. capítulo 2).

No processo de contaminação ou proliferação, da peste ou do câncer, não é mais possível a consolidação de formas nem a formação de sujeitos. Não está mais em questão a procura de uma fórmula, de um corpo revolucionário, enfim,

Não demorou muito e o ar tornou-se irrespirável perto das primeiras barricadas na *rue* Gay-Lussac e os manifestantes foram obrigados a recuar e abandonar um ou dois de seus refúgios e se esconder atrás de outros.

2 h. 40 – Uma primeira barricada caiu no *boulevard* Saint-Michel. Para retardar o avanço lento, mas que já parecia inevitável das forças policiais, os estudantes incendiaram suas barricadas com gasolina ou colocaram fogo nos carros de turismo que eles empurraram para o meio das ruas.

educado e pronto para atingir “o ideal” político ambicionado pelas massas. Para voltar ao pensamento de Deleuze, o que está em questão é “a produção de velocidades e lentidões”. E “nenhuma forma resistirá a isso, nenhum caráter ou sujeito sobreviverá a isso”. Não é possível sobreviver à peste e ao câncer. Assim, o plano cinematográfico de Glauber, o plano teatral de Artaud, o próprio plano de vida tanto do cineasta brasileiro como do dramaturgo francês, quando a vida se mistura à obra, como mostrado nas cenas que abrem este capítulo, só poderiam fracassar. Mas, como ainda afirmou Deleuze, “(...) os fracassos fazem parte do plano (...). Estranha máquina, ao mesmo tempo de guerra, de música e de contágio-proliferação-involução” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 51)”. E eu completo: de teatro, de cinema, de arte, de política, de revolução.

NOTAS

¹ *Glauber, o Filme – Labirinto do Brasil* (2004) /Silvio Tendler.

² Idem.

³ Trecho baseado no relato de João Carlos Teixeira Gomes na biografia do cineasta: *Glauber Rocha, esse vulcão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 331-35.

⁴ <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Biografia/vida8.htm>

⁵ Descrição baseada em trechos dos Diários de Anaïs Nin (v. 1. 1931/33)

⁶ In: ARTAUD, Antonin. *O teatro se seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 1-8.

⁷ Coleção de cem novelas escritas por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353 que trata da época de transição vivida na Europa com o fim da Idade Média, após o advento da Peste Negra, sendo neste período que a narrativa se passa.