

Inter-Relações entre Cinema e Teatro: Deus e o Diabo na Terra do Sol e Terra em Transe

Denise Camillo Duarte*
Faculdade CCAA (Rio de Janeiro)

Índice

Introdução	2
1 Cinema Verdade e Teatralidade	4
2 Deus e O Diabo na Terra Do Sol	5
3 Terra em Transe	8
Conclusões	11
Referências	15

Resumo

Este estudo tem por objetivo estabelecer uma observação sobre as relações entre cinema e teatro tendo por estudo de caso os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. A análise tem por objeto central a observação da imagem no tocante a três aspectos do universo da representação: o trabalho do ator, o uso da câmera e do espaço cênico.

Palavras-chave: cinema, teatro, Glauber Rocha, análise fílmica.

*Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e professora universitária no Curso de Comunicação Social, Habilitação Multimídia, da Faculdade CCAA/RJ.

Introdução

Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964) e Terra em transe (Glauber Rocha, 1967) são obras onde cinema e teatro compartilham o mesmo espaço.

Observa-se, especialmente em *Deus e o diabo na terra do sol* a aplicação única que o cineasta faz do teatro épico de Bertolt Brecht. O dramaturgo alemão, entre outros artifícios, introduziu o coro em seu teatro como instrumento de distanciamento, como elemento capaz de produzir um sistema de quebras com a continuidade da ação, com a naturalidade de uma interpretação, com a identificação com o personagem. Em Glauber, ao contrário, se por um lado o coro em cordel em *Deus e o diabo*, que canta a saga de Manuel (Geraldo Del Rey), tenta pontuar o distanciamento brechtiano, por outro perpetua a continuidade narrativa, traduzindo-se em elo entre os três atos do roteiro fílmico. Em *Terra em transe* o longo texto poético que atravessa o filme assume a instância narradora da tragédia, assim como a fala repetitiva de alguns personagens centrais. Ambos, poema e monólogos, compõem o grande coro que recita *Terra em transe*. O poeta e jornalista Paulo Martins (Jardel Filho) anuncia-se, em alguns momentos, como “um trágico”; em outros reproduz: “*não é mais possível esta festa de medalhas*”. Certos diálogos de Sara (Glauce Rocha), como “*O sangue, Paulo, o sangue.*”, que a personagem recita na cena inicial, também ecoam em outras vozes e com teor similar, seja em Paulo, Diaz (Paulo Autran), e outros. A repetição textual em ambos os filmes é uma constante.

Ainda sobre a influência de Brecht, em *Deus e o diabo* o gestual visível na representação desde o duelo entre Manuel e o patrão cresce em expressividade ao longo do filme, com destaque para a seqüência do ritual e da morte de São Sebastião (Lídio Silva) em Monte Santo, alcançando seu ápice na *mise en scène* de Corisco e Lampião (ambos interpretados por Othon Bastos). O que nos reporta a Walter Benjamin, que decreta: “*o teatro épico é gestual*” (BENJAMIN, 1987: 80).

Sobre o termo ‘teatralidade’, ele engloba aquilo que originalmente não pertence ao cinema em suas origens anteriores ao teatro filmado, ou seja, o que não esteja ligado a seus primórdios documentais, e que é a encenação, a *mise en scène*. Em Glauber, essa teatralidade diria respeito ao que ele foi buscar no teatro que não lhe bastava somente no cinema.

E do confronto e da mistura das técnicas das duas artes ao longo de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe* é que surge na tela o que Luiz Cláudio da Costa entende ser o cinema de Glauber Rocha: “*um cinema de performance*”. (COSTA, 2000: 82).

Ismail Xavier, especificamente sobre a cena final do duelo entre Corisco e Antonio das Mortes, em *Deus e o diabo*, afirma:

A teatralidade impressa no duelo, seu toque cavalheiresco e em particular o estilo da morte de Corisco são indicações claras: a organização das imagens não quer assumir o tom de ação natural ilustrada por uma ação. (XAVIER, 2007: 88).

Tendo por referência o pensamento dos dois estudiosos, o termo é aqui adotado no sentido de ação dotada de artifícios teatrais principalmente relativos ao corpo do ator, ao gestual e ao uso em continuidade do espaço cênico, tomada esta teatralidade em contraste com a representação naturalista em cinema, quando da utilização de não-atores e ao trabalho de câmera em sequência, que são contrastados nos dois filmes analisados. A teatralidade em ambos encontra uma aplicação ímpar das técnicas teatrais no cinema e que se traduz no excesso, no exagero da representação, naquilo que se destaca diante das câmeras como não necessariamente cinematográfico, no sentido, mais uma vez, de uma representação naturalista em cinema, e que nos faz perceber uma encenação exacerbada. Uma forte teatralidade bem demarcada dentro do filme, capaz de gerar um contraste, em cores fortes, entre o teatral, sempre em primeiro lugar, e o cinema.

Quanto ao termo ‘não-atores’, ele é preservado com o mesmo significado adotado pela prática de representação assumida pelo Neo-Realismo Italiano, a qual, de certo modo, poderia encontrar equivalente na denominação hoje em voga ‘atores não profissionais’. Porém, o termo original é aqui mantido por ser mais adequado não somente ao contexto histórico em que foi produzido, como também ao diálogo com o Neo-Realismo Italiano, entre outros, estabelecido nos dois filmes, em especial em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Este artigo é um resumo de minha dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, intitulada originalmente *Teatro e cinema: deus e o diabo na terra do sol e terra em transe*, de Glauber Rocha (DUARTE, 2008).

1 Cinema Verdade e Teatralidade

Observa-se que para reforçar sua *mise en scène*, entre outros métodos Glauber incorpora técnicas do Cinema Verdade a seus filmes, o que gera um forte contraste de gêneros na tela. Somos, impregnados não só pela natural impressão de realidade que o cinema de ficção originalmente nos traz, como, em Glauber, este elemento é contraposto a outro: a uma forte impressão de teatralidade. Assim, o Cinema Verdade mesclado à forte teatralidade de filmes como *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, alcançou, em Glauber, uma aplicação muito própria.

Nas palavras do próprio Glauber, o Cinema Verdade sempre existiu. O que é recente é sua conceituação crítica.

É, em regra geral, um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade. Não é novo do ponto de vista cronológico, porque, se fôssemos rigorosos, o cinema é verdade desde que Louis Lumière filmou a saída dos operários ou a chegada do trem. Mas, o Cinema Verdade como conceituação crítica é recente. (ROCHA, 2004: 71).

Quanto às suas origens e influências, em seu artigo Cinema-Verdade 65 (ROCHA, *op. Cit.*), Glauber afirma ser o movimento fruto da Nouvelle Vague e do cinema independente americano, tendo efetuado o caminho da televisão e do jornalismo para o cinema.

Aproximando-nos de uma reportagem, a nervosa câmera na mão nos coloca dentro da cena. Numa análise comparativa entre *A batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1965) e *Terra em transe*, o recurso aliado, entre outros, a uma música perturbadora, a tiros e gritos, eleva a potência do realismo ao extremo. Na sequência inicial de *Terra em transe* estamos na província de Alecrim, no Palácio do Governo. A primeira tomada de um personagem é a do governador Vieira (José Lewgoy), realizada, desde já, com a câmera livre, na mão, acompanhando o ator por trás até o momento em que ele se dirige a um amplo terraço, onde

estão repórteres, assessores e partidários, em meio a falas simultâneas e à música ritmada, alta e incessante. A câmera é ágil, rápida e circunda o palco (o terraço) onde estão dispostos os demais personagens.

2 Deus e O Diabo na Terra Do Sol

Partindo propriamente para a análise fílmica, a primeira sequência selecionada em *Deus e o diabo na terra do sol* acerca-se da temática da fé. O lugar é algum ponto do sertão nordestino, um amplo exterior de terra batida, com escassa vegetação, assolado pelo sol. Beatos seguem São Sebastião, o Santo, por este ambiente desolado. A cena é de um forte realismo, quase que um registro documental de um homem seguido por seus fiéis, representados por não-atores. Por um momento, parece que estamos assistindo a um documentário. Porém, surge um homem a cavalo, que sabemos, pela sequência anterior, ser o protagonista do filme, Manuel, que observa a cena a certa distância, tal qual nós, os espectadores, que a acompanhamos através da câmera quase sempre fixa. A chegada de Manuel nos lembra que estamos, em verdade, diante de uma ficção e não de um documentário. Mas, de repente, a câmera não está mais fixa, ela está na mão do *cameraman*, ágil, rápida em seus movimentos. Isto nos coloca em meio à cena e não somos mais espectadores e, sim, agentes, somos os beatos. E, por último, mal recuperados da transição anterior entre ficção e documentário, a câmera torna-se novamente fixa, voltamos a ser espectadores. A técnica documental recebe influência do Cinema Verdade, movimento que exercia fascínio no início dos anos 1960 sob jovens cineastas como Jean-Luc Godard, na França, e sobre a geração do Cinema Novo, no Brasil.

Mais adiante nos deparamos com uma cena altamente teatral: a morte do patrão pelas mãos de Manuel.

A teatralidade é igualmente perceptível na cena que retrata os gritos de Rosa (Yoná Magalhães) em meio ao transe coletivo dos fiéis no alto da colina de Monte Santo. Ali, igualmente estamos cientes de que assistimos a uma representação, dado ser intensa a contraposição entre a interpretação da atriz e a interpretação dos não-atores, os fiéis.

Reforçando o posicionamento sobre a montagem glauberiana, observa-se que o cineasta vai costurando sua teatralidade por meio de saltos narrativos traduzidos, mais uma vez, pela força interpretativa, e

também pelo uso da câmera. Mescla, assim, cenas intimistas com outras demasiadamente fortes.

Na sequência a seguir, o contraponto é o sofrimento de Rosa, exteriorizado por seus gritos e desespero frente à cegueira mística de Manuel, agora um seguidor fiel do Santo. Tomadas de não-atores intensificam a força da representação. A potência interpretativa dos atores ganha dimensão quando Manuel, em transe, vai procurar Rosa para o sacrifício pedido por São Sebastião. A câmera capta com rapidez e realismo àquilo a que parece estar a serviço, em primeiro lugar: o instante do ator.



As representações de Geraldo Del Rey e Yoná Magalhães são reforçadas pela presença dos não-atores.

Na sequência do sacrifício da criança, Rosa mata São Sebastião. Manuel grita, tendo a criança morta ao colo. A interpretação de Yoná está centrada no olhar e expressão facial. A encenação de Lídio Silva centra-se no gestual, no trabalho de corpo, na *mise en scène* de sua morte diante do altar de sacrifícios.



A morte de São Sebastião: um dos picos teatrais em *Deus e o diabo*.

Há um apuro com o gestual especialmente nesta sequência. Observa-se ainda o uso do preto e branco de uma forma bastante semelhante ao jogo de claro e escuro adotado em *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920). A intenção parece ser criar uma atmosfera, seja de medo, suspense e/ou tensão. O sangue no rosto de Rosa e da criança, assim como a expressão de desespero de Manuel, completam a cena altamente estilizada, ao estilo do Expressionismo Alemão.

Após tal explosão de teatralidade, Glauber insere um contraponto especialmente cinematográfico, onde elabora uma citação de *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). A referência recai sobre a cena das escadarias de Odessa, recriada na sequência da morte dos fiéis em Monte Santo por Antonio das Mortes. Sangue, tiros e gritos misturam-se em montagem voraz, ao estilo do mestre russo.

O jogo de cena cinema-teatro/teatro-cinema ganha dimensão maior ainda quando surge Corisco teatralizando o sertão com seu espetáculo de movimentação, gritos e intensos monólogos. A opção cinematográfica pela *performance* do ator Othon Bastos no palco real do sertão, em um cenário em espaço aberto, intensifica a força de sua representação.

3 Terra em Transe

Glauber organiza sua estrutura fílmica por meio de pulsações, intercalando repousos e picos dramáticos. Em *Terra em transe* a teatralidade é levada à extrema exacerbação. E cabe ao personagem Porfírio Diaz, quase sempre, seus instantes maiores.

O conjunto de cenas que reconstrói a gênese do Brasil é altamente representativo do alcance de tal expressividade. As imagens deixam propositalmente transparecer que assistiremos a uma encenação da primeira missa realizada em terras brasileiras ao tempo do descobrimento. Elabora-se também uma primeira exposição do personagem Diaz, tomado em uma alegoria, a do colonizador que chega pelo mar, tendo a seu redor, em terra, figuras típicas de nossa cultura popular, o índio, primeiro habitante dessas terras, e o carnaval. A composição da sequência é fortemente teatral, com destaque para a interpretação de Paulo Autran, para os figurinos e adereços de cena. A encenação tem por palco a praia e a primeira tomada é feita em plano geral, com câmera alta, enaltecendo-se, na imagem, a beleza, a pureza e a imensidão das novas terras quando comparadas às dimensões diminutas do colonizador. Para a alegoria do povo nativo escolhe-se um figurino exageradamente adornado, uma fantasia ao estilo carnavalesco. A participação do carnavalesco Clóvis Bornay compõe o tom estilizado do espetáculo do descobrimento em *Terra em transe*. Ele é a encarnação do colonizador em fantasia luxuosa e ornamentada, captado em representação direta para a câmera, em plano-sequência e gradativamente próximo. Diaz bebe do cálice diante da câmera com expressão de poder absoluto sobre os novos domínios, em cena enquadrada em plano fixo, sem cortes. Enfatiza-se, assim, a continuidade do gesto teatral.

A relação entre espaço e representação foi bastante demarcada nos dois filmes. Em *Terra em transe* ganha destaque a inserção de personagens em amplos espaços, em muitos casos, interiores. Busca-se imputar, assim, um significado ao personagem, seja quando é apresentado em dimensões reduzidas em cenário de grandes proporções, ou em outras situações onde a câmera, em geral em *plongée* ou *contre-plongée*, atribui-lhe aspectos psicológicos específicos. Tal subjetividade assemelha-se, em certos momentos, a de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), aplicada, porém, de modo muito particular em *Terra em transe*.

Exemplificando esse convívio, toma-se a cena em que Diaz sobe as escadarias do palácio levando em uma das mãos a cruz católica e em outra a bandeira fascista. A imagem reproduz, uma vez mais, a aura de poder absoluto que emana do personagem. O enaltecimento do sentimento de grandeza é transmitido pela posição da câmera móvel em *contra-plongèe*. Ela acompanha o personagem a uma distância considerável, subindo as escadas atrás dele, aproximando-se aos poucos, até chegar ao primeiro plano. Captada em plano-sequência, busca, assim, a continuidade da atuação. Avaliando-se tais imagens, deduz-se que sua subjetividade narrativa serve à representação em primeiro lugar, tendo por intuito tornar ainda mais imperativo o centro da cena, que é o trabalho do ator, a teatralidade de Paulo Autran. A opção pelo cenário suntuoso, o estilo de iluminação e de manipulação da câmera, todos impregnados de significados específicos, assemelham-se às escolhas de Welles em *Citizen Kane*.

Prosseguindo na observação do espaço, mais adiante Paulo encontra-se no palácio de Diaz. Este dança com Silvia (Danuza Leão), comemorando sua eleição. A sequência introduz os personagens em um amplo interior, no intuito não só contextualizador acerca de um momento decisório de Paulo, também explorativo do cenário onde se dá o processo interno do personagem. Paulo assiste a dança de Diaz e Silvia, enquanto revisa sua escolha política. Em um primeiro momento, a câmera subjetiva nos mostra uma escadaria e um trecho do palco. Entram Diaz e Silvia pela direita, em porção do palco mostrado na tomada anterior. Através da imagem de Paulo em quadro demonstra-se o espaço aberto, livre de paredes e muito mais amplo do que até aqui nos tinha sido possível vislumbrar, onde estão inseridos todos os personagens. O espaço mostra-se para a câmera sem barreiras próximas. Luzes estão posicionadas em profundidade de campo. O palco, o amplo palácio, é iluminado pela luz externa que ultrapassa os vitrais. A câmera em *plongèe* valoriza o espaço e transmite um significado de solidão e isolamento ao personagem Paulo, em um momento de desilusão.

A montagem paralela em *Terra em transe* arremata o diálogo entre cinema e teatro, surgindo como elemento capaz de incutir muito mais do que movimento e suspense às cenas. Diferentemente de *Deus e o diabo*, a narrativa urbana de *Terra em transe* traz em si uma tal aura de modernidade que bem comporta técnicas capazes de lhe permitir al-

cançar esse significado. A aplicação da montagem paralela foi efetuada de modo a corresponder ao clima de transe e inquietação que percorre o filme. Em outros casos, estrutura-se como fator de ligação narrativa entre duas cenas. Um dos primeiros momentos em que o recurso se faz notar ocorre quando Paulo dirige seu carro, tendo ao lado Sara, sendo perseguido por policiais. Observa-se o uso de elementos característicos do cinema: o interior do carro em movimento como cenário; o uso especial da câmera para tomada externa do carro em movimento; tomadas realizadas tanto de dentro para fora do carro como de fora para dentro; e a montagem, tanto paralela quanto a eisensteineana, incorporada no efeito de corte das cenas de tiros dados pelo policial perseguidor. O contraponto teatral é estabelecido pela força do texto e da interpretação.

O ápice da teatralidade em *Terra em transe* é a encenação da coroação de Diaz travestido de imperador em um palácio romano. É a simbologia máxima do anseio de poder por parte das elites dos países do terceiro mundo. Em meio à coroação são pontuais as referências a cultura popular brasileira, traduzidas por figurinos em fantasias carnavalescas e a convivência da igreja e do empresariado com o poder. Atenção especial foi dada, além de aos figurinos, mais uma vez a estilização. Neste item, atenta-se para os adereços de cena, como a coroa, o imenso anel de Diaz, o cálice nas mãos do padre, este excessivamente maquiado (com longo risco de lápis em torno dos olhos). A sequência é a expressão maior do convívio entre teatro e cinema em *Terra em transe*.



A encenação da coroação de Diaz como imperador.

Conclusões

Para implementar o convívio entre cinema e teatro, Glauber privilegia algumas técnicas basilares em sua *mise en scène*. A primazia do espaço é a primeira. A escolha de cenários abertos e amplos que preferencialmente possam receber iluminação natural é fato. Em *Deus e o diabo* o sertão nordestino como palco tem lugar central, mas não somente ele. A casa do protagonista, ao início do filme, é tomada sempre em externa sendo dispostos todos os personagens nesta cena no pátio, ao ar livre. Não vemos nenhuma interna da casa em momento algum do filme. As tomadas em Monte Santo são, em sua maioria, igualmente externas, em cenário natural. Uma das raras exceções é a cena da morte do Beato.

Em *Terra em transe*, a preferência recai por múltiplos espaços, principalmente palcos abertos como praias, terraços e varandas. Mesmo quando em espaços interiores, em geral, há portais ou portas abertas, sempre mantendo a sensação de amplitude e possibilitando a movimentação dos atores por esses vastos cenários. Verifica-se ausência quase que total de paredes, portas e janelas fechadas. Ao contrário, as janelas

são um importante elemento cênico, por onde entram as luzes exteriores que invadem a cena de modo direto ou, de modo indireto, através de cortinas ou venezianas, em um filme onde se aproveitou, sempre que possível, a luz natural. Além de espaços abertos, há locais semi-fechados como a redação do jornal onde Paulo trabalha, que apresenta divisórias abertas que não alcançam o teto, permitindo-se ver o espaço como um todo. Um dos poucos cenários totalmente fechados e escuros, onde não se avistam horizontes ou luzes externas, é o que serve de ambientação à cena da orgia. Escadas também são elementos cênicos cruciais que permitem a livre exploração do espaço sem cortes. Assim, se por um lado procura-se manter a unidade do espaço cênico enquanto área de atuação há, por outro, descontinuidade de lugar da ação em meio a seus múltiplos cenários.

Principalmente em *Terra em transe* demonstra-se a subjetividade da disposição dos atores no palco em ambientes de dimensões geométricas. O piso em retângulos ou quadrados é observado em cenários como o terraço do palácio de Vieira, a varanda da casa de Paulo, o pátio da casa de Vieira e outros. Tal proporcionalidade das formas traduz-se em mais um dos elementos narrativos secundários que o cineasta incorporou a representação. Na cena no alto do terraço de um prédio, os corpos distanciados e imersos na geometria do espaço compõem uma atmosfera onírica em meio à neblina, parecendo-se em maior isolamento não só do mundo a seu redor, mas também de si mesmos. É o momento em que Paulo encontra-se em um abismo, quando sua traição a Diaz faz-se premente.

Sejam externos ou internos, em tais espaços o trabalho do ator e o trabalho de câmera buscam um princípio comum: a continuidade. Através da unidade de espaço, mas não só dela, o diretor alcança o objetivo da continuidade da ação. Nessa urgência, fragmenta esse espaço, em alguns casos, em diferentes áreas de atuação que interliga por meio da marcação de atores ou da profundidade campo, como se fez ver na sequência de Corisco em *Deus e o diabo*, ou adota a técnica denominada neste estudo de confluência de áreas de atuação, numa intersecção de cenas dentro de cenas, como na sequência de celebração da eleição de Vieira, em *Terra em transe*.

Perseverando nesse princípio, observa-se, ainda, o cuidado com a inclusão de cenas de ligação, na intenção primeira de se preservar a

relação de causa e efeito e a continuidade narrativa. Mesmo dentro de uma estrutura fragmentada como a de *Terra em transe*, onde é muito bem demarcada a descontinuidade da ação, resultado do corte, em suas primeiras e últimas cenas, mas não somente aí.

Outra técnica observada é a de câmera, empenhada em melhor compor o conceito de continuidade, principalmente em *Deus e o diabo*. Neste, devido à maior adoção do plano-sequência ao contrário do corte, mais aplicado a *Terra em transe*, percebe-se melhor que a câmera na mão intensifica, dependendo do caso, a exterioridade ou a interioridade da representação, a naturalidade ou o teatral da *mise en scène*; os planos fixos apresentam-se como momentos narrativos descritivos, onde o personagem elabora discursos para a câmera; o *travelling* acompanha o ator em plano-sequência, seja no realismo ou na teatralidade da enenação; os planos gerais inserem o ator no espaço; e os planos próximos aproximam a *performance* dos atores do olhar do espectador, além de dar aos personagens aspectos psicológicos próprios.

O uso da câmera fixa ou móvel, nos dois filmes, dá-se sempre no sentido de complementar e potencializar a representação. Em *Terra em transe* ela também se permite desfrutar dos momentos de maior teatralidade, perseverando-os no plano-sequência ou no corte, seguindo sua narrativa fragmentada e a descontinuidade da montagem. Nos dois filmes, o lirismo do texto e a subjetividade dos personagens são captados em trabalho espetaculoso da câmera, que busca sempre a intensidade seja da luz, dos cenários, dos espaços. Em primeiro lugar do trabalho do ator. Em alguns momentos, adotou-se a câmera semi-documental, o que, esperava-se, deveria trazer à imagem um maior naturalismo. Ao contrário, porém, a força do ator e da *mise en scène* presentes nesses filmes fortaleceu sua teatralidade. O resultado na tela é uma explosão da representação, e não o oposto.

Mesmo a adoção de não-atores, principalmente em *Deus e o diabo*, que convencionalmente insinua uma representação mais naturalista, não parece ter ali tal objetivo, posto que se encontra inserida em ambiente fortemente teatralizado. Antes, serve de contraponto para a *mise en scène* de um cinema do ator, seja no âmbito da mesma cena ou sequência, seja na montagem. Onde a idéia primeira é romper com a ilusão cinematográfica, com o naturalismo da imagem.

Essa *mise en scène* bipartida traz assim para o centro da cena a busca

pela cisão entre o real e o ficcional no espaço limítrofe do trabalho do ator. O trabalho de construção dos personagens mescla momentos de interiorização com explosão (transe, delírios), não necessariamente nesta ordem. Tal cinema de contrastes exigia tamanha expressividade que era preciso o uso, sempre, de grandes atores para os papéis centrais, como Othon Bastos, Yoná Magalhães, Geraldo Del Rey, Paulo Autran, Jardel Filho, Glaucete Rocha, Paulo Gracindo e José Lewgoy.

Conclui-se que o uso do espaço, o cuidado com a continuidade, o trabalho da câmera e a montagem expressam nada mais do que a ênfase primeira desse cinema: o ator. O gestual, o corpo do ator, sua subjetividade são potencializados ao extremo pelo estilo convulsivo e perfeccionista de direção, que manipula a câmera de forma a registrar, sempre que possível de forma muito próxima, o êxtase maior do ator. Não à toa nota-se que nos dois filmes há predominância de planos próximos. Mesmo quando a cena é captada em plano geral ou panorâmica em breve haverá um plano próximo. O contrário também se verifica, como na cena final da morte do poeta, em *Terra em transe*, quando a câmera parte aos poucos de um plano médio de Paulo e Sara para um grande plano geral. O conceito embutido em tal técnica é não deixar escapar o instante do ator, o momento maior da expressão teatral.

Voltando à questão da montagem, por seu intermédio revelam-se com maior intensidade essas imagens em ruptura. É através do estilo de montagem que se estabelece a alternância em picos dramáticos, teatralizados, momentos esses de interiorizações ou instantes de exacerbação da representação. O postulado central é o contraste entre seqüências anteriores ou posteriores, assim estruturando-se uma sucessão de imagens capazes de deter, como resultado final da montagem, um forte significado de teatralidade. Atinge-se, desse modo, o significado maior desse cinema que é o choque, um cinema de confrontos.

Da observação desse intercâmbio de forças em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe* deduz-se que, se por um lado esse cinema desconstrói as fronteiras entre cinema e teatro enquanto múltiplas possibilidades de troca entre as duas artes no seio de uma mesma obra, por outro o convívio entre elas neste mesmo espaço, segmenta-as em termos de seus caracteres mais intrínsecos. Preservam-se, assim, as particularidades de cada uma dentro desse cinema do ator. Não há intenção de diluí-las de modo a constituir uma só expressão artística, mas sim de

compartimentá-las e aplicá-las cada qual trazendo em si a contribuição que lhe é própria, característica.

Um cinema que constrói, assim, para a cena e para o ator um lugar repleto de inúmeras possibilidades.

Referências

Bibliografia:

BENJAMIN, W. (1987), Que é o teatro épico? In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense (Coleção Obras Escolhidas, vol. 1).

COSTA, L. C. (2000), *Cinema brasileiro (anos 60/70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

DUARTE, D. C. (2008), *Teatro e cinema: deus e o diabo na terra do sol e terra em transe*, de Glauber Rocha. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

ROCHA, G. (2004), *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naif.

XAVIER, I. (2007), *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.

Filmografia:

A BATALHA de Argel (La battaglia di Algeri). Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Igor Film, Casbah Film. Itália, Argélia, 1965. (121 min.).

CIDADÃO Kane (Citizen Kane). Direção: Orson Welles. Produção: Mercury Productions, RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 1941. (119 min.).

DEUS e o diabo na terra do sol (God and the Devil in the Land of the Sun). Direção: Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes. Brasil, 1964. (115 min.).

O ENCOURAÇADO Potemkin (Bronenosets Potyomkin). Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Goskino. União Soviética, 1925. (75 min.).

O GABINETE do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari). Direção: Robert Wiene. Produção: Decla-Bioscop AG. Alemanha, 1920. (71 min.).

TERRA em transe (Entranced Earth). Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes. Brasil, 1967. (106 min.).