UMA QUESTÃO DE INFLUÊNCIA

O CINEMA NOVO E SUA RELAÇÃO COM O TEATRO

CINEMA E TEATRO

O gesto de adaptação assombra a relação entre teatro e cinema. Quando consideramos esta relação, é a chave da adaptação que inevitavelmente domina nossa atenção; a adaptação, porém, é só uma das muitas formas para uma arte refletir sobre a outra. E, assim como podemos dizer que determinados cineastas são marcados pelas artes plásticas mesmo que eles não recorram explicitamente a pinturas e grafismos, tanto a dramaturgia quanto a encenação teatral, e até mesmo o uso de um conceito de teatro, podem ser fundamentais a certos filmes, mesmo que estes não pretendam fazer a transposição de um texto específico.

Deus e o diabo na terra do sol

ACERVO FUNARTE

Esta é uma consideração importante para se levar em conta quando pensamos no papel do teatro para os vários cineastas do grupo do Cinema Novo. Se a literatura é determinante em muitos filmes-chave do período (*Vidas secas*, *O padre e a moça*, *Menino de engenho*, *Macunaíma*), o teatro raramente serviu de fonte de inspiração direta para os cineastas. Há filmes ocasionais, como as adaptações de Nelson Rodrigues que Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman fizeram para, respectivamente, *Boca de Ouro* e *A falecida*; ou o radical *Na boca da noite*, que Walter Lima Jr. realizou a partir de *O assalto*, de José Vicente. O filme do Nelson Pereira indica muito sobre o pouco interesse do grupo cinemanovista em adaptar textos teatrais brasileiros, uma vez que, na verdade, é uma obra de diretor contratado, início de um ciclo de adaptações de Nelson Rodrigues que o astro e produtor Jece Valadão realizou, com versões também para *Bonitinha, mas ordinária* e *Asfalto selvagem*. É mais fácil compreender *Boca de Ouro* dentro deste contexto do que numa relação com o Cinema Novo – o que contrasta bastante com um filme como *Os cafajestes*, que era igualmente um veículo para a *persona* cinematográfica de Valadão, mas naturalmente toma parte do movimento cinemanovista.

É buscando um filme muito posterior ao período do movimento, *Eles não usam black tie* (1981), que podemos verificar um pouco do impacto que o teatro brasileiro teve sobre os cinemanovistas. Nele Leon Hirszman retoma a importante peça de Gianfrancesco Guarnieri, uma decisão interessante tanto pelo valor em si do texto original quanto pelo valor simbólico do gesto de retomá-la. Pois é justamente neste campo simbólico que o teatro brasileiro marcaria de forma mais direta os cinemanovistas. A boa recepção obtida pelo Grupo Arena (sobretudo com Guarnieri e Augusto Boal) e aquela reservada ao trabalho de Oduvaldo Vianna Filho (no Centro Popular de Cultura-CPC da UNE e mais tarde no grupo Opinião) ajudaram a fixar uma ideia de ficção brasileira, engajada e popular, de grande apelo junto aos jovens cineastas – que buscavam eles próprios estabelecer algo similar no cinema. Era uma confirmação de que o ideal de dramatugia social que Nelson Pereira dos Santos iniciara em *Rio, 40 graus* tinha espaço e repercussão de fato, não se tratava somente de um evento isolado.

Os cinemanovistas produziram junto com o CPC o filme de episódios *Cinco vezes favela*, que contou com texto de nomes centrais da dramaturgia do CPC, como o próprio Oduvaldo Vianna Filho e Flavio Migliaccio. Depois do golpe militar, Vianninha veio a colaborar diretamente com Paulo César Saraceni em *O desafio*, que inclusive incorporou trechos de *Opinião*, espetáculo que o ator e dramaturgo encenou com sucesso na época.

A despeito de todo o flerte do grupo cinemanovista com o teatro social da época, certamente o filme mais famoso relacionado a ele é *O pagador de promessas*, com o qual os diretores do movimento mantiveram uma relação complicada. Há diversas razões para isso, mas a ambivalência a respeito de *O pagador de promessas* também indica um pouco das oposições e suspeitas que alguns dos cineastas do Cinema Novo mantinham em relação a este teatro. Quando Glauber Rocha diminui *O pagador de promessas* na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, os reparos que faz atacam tanto a direção de Anselmo Duarte quanto o texto de Dias Gomes; a conclusão final de Glauber é que a fidelidade a Gomes, mais do que uma ideia de espetáculo ou de filme de festival, é que tornava o filme inferior a *Absolutamente certo*. O teatro social brasileiro se manteve para alguns dos principais cineastas do Cinema Novo

Na boca da noite

como uma inspiração distante – motivadora para enredos e ambientação, mas não pelo modo de olhar e pela estética propostos. Em relação a isso, nomes como Glauber e Saraceni buscaram sua inspiração no teatro europeu.

Se foi Glauber Rocha quem mais se distanciou do teatro brasileiro do período e quem mais diretamente marcou seus senões, foi também Glauber quem de forma mais direta absorveu e tornou cinema as lições da estética teatral – quando estas lhe interessaram. Mais tarde, numa retrospectiva incluída no seu livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber incluiu junto aos antecedentes fundamentais do movimento, entre o neorrealismo italiano e a Semana de Arte Moderna de 22, justamente o teatro épico de Bertolt Brecht. Sem dúvida, o dramaturgo alemão teve influência fundamental sobre vários dos jovens cineastas do grupo cinemanovista, Glauber em particular.

Podemos notar como *Deus e o diabo na terra do sol* se distancia de outros filmes do período se compararmos a atuação de Geraldo Del Rey no filme de Glauber com a que ele mesmo tem em *A grande feira*, filme de Roberto Pires, um melodrama social mais convencional que havia sido realizado pouco tempo antes. Há no filme de Glauber a consciência, derivada das lições do dramaturgo alemão, de que Del Rey, por mais habilidoso que fosse, só poderia interpretar um sertanejo com distanciamento. Para isso, o diretor e o ator buscaram acentuar essa distância entre ator e personagem – o que contrasta bastante com a simples interiorização dos dramas do marinheiro que encontramos em *A grande feira*.

Ao contrário, por exemplo, da versão inicial inacabada de *Cabra marcado para morrer*, a ideia de escalar amadores não parece interessar ao cineasta, que prefere preencher seu filme com atores profissionais (Del Rey, Othon Bastos, Maurício do Vale), cuja preocupação em se mostrarem verossímeis como sertanejos só existe em segundo plano. A concepção geral do Manoel de *Deus e o diabo na terra do sol* é muito diferente do Fabiano de *Vidas secas*, para ficarmos nos dois filmes mais célebres do primeiro momento cinemanovista. Para Glauber Rocha, o grande apelo de Brecht surge em oportunidades como esta, pois o teatro existe para o cineasta brasileiro como uma questão mais estética do que dramatúrgica; logo, um autor/encenador com capacidade de propor uma teoria do seu meio, como foi o caso de Bertolt Brecht, se revela naturalmente uma fonte de inspiração.

É preciso deixar claro que não estou sugerindo aqui uma oposição entre o autor alemão e os autores brasileiros engajados do período (eles próprios foram influenciados pelo alemão), mas apenas apontar que a obra de Brecht tem propostas estéticas fundamentais para um cineasta como Glauber, enquanto os textos brasileiros da época, socialmente bastante próximos, influenciaram as discussões sobretudo pelo viés da dramaturgia. A crítica que Glauber fez da direção espetaculosa de Anselmo Duarte para *O pagador de promessas* indica justamente que o material de Dias Gomes precisava menos do jogo belo e sensorial

O pagador de promessas

do estilo de Lima Barreto, e mais de um olhar crítico sob influência brechtiana, tal como o próprio Glauber fez pouco depois em *Deus e o diabo*.

A ideia brechtiana de teatro épico já estava presente de forma muito clara em *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Terra em transe*, mas Glauber iria radicalizá-la ainda mais nos seus filmes de exílio, sobretudo em *Cabeças cortadas*. O filme de 1970 não deixa de ser uma versão revisada de *Terra em transe* que analisa historicamente toda a história de representações de poder – e que, por conta disso, revê no seu processo analítico uma história de encenação e dramaturgia que se inicia na tragédia medieval, passa pelo teatro épico e termina no teatro do absurdo. É interessante observar que, justamente no momento em que Glauber fez a sua transição da estética da fome para a "estetyka do sonho", esta revisão e este estreitamento de relações com o teatro se tornaram fundamentais.

ACERVO CTAV

Eles não usam black tie

Foi um momento em que a obra de Glauber Rocha se encontrou em diálogo direto com dois artistas italianos que militaram tanto no cinema como no teatro: Pier Paolo Pasolini e Carmelo Bene. Há vários pontos de contato entre a produção de Glauber dos anos 1970 e o cinema dos italianos, sobretudo Bene, um ator e dramaturgo que dirigiu cinco longas na virada dos anos 60/70 – e que o próprio Pasolini via como única figura relevante no teatro italiano dos anos 60 (foi a sua versão de *Édipo rei* que Pasolini resolveu filmar em 67). Toda a obra de Bene, seja no palco ou nas telas, partiu do princípio de releitura e exploração da cultura europeia clássica – para melhor retomá-la numa mitologia moderna por meio de um misto de encenação delirante e esvaziamento dramático, do qual podemos perceber ecos claros no cinema de Glauber Rocha na época de *Cabeças cortadas*. É um projeto similar ao que frequentemente se anunciou nos seus escritos dos anos 70 e se cristalizou ao longo de *A idade da Terra*.

Ao observamos o desenvolvimento da obra dos principais nomes ligados ao Cinema Novo – seja nos anos 60, seja após a fragmentação do grupo –, a preferência da literatura sobre o teatro como fonte de inspiração não sugere tanto um desinteresse, mas sobretudo uma preferência pela apropriação estética, muito mais do que temática. Podemos inclusive observar que a ausência quase total de adaptações diretas dos autores teatrais mais próximos do movimento (Vianninha, por exemplo) não deixa de ser uma consequência da percepção de que as obras desses autores estavam plenamente bem resolvidas em seu meio original. E que, digamos, trazer *A falecida* para o Cinema Novo é um projeto mais interessante do que transcrever para o cinema os trabalhos do Arena. Quando Hirszman finalmente fez essa transposição com *Eles não usam black tie*, o contexto político deu ao retorno ao texto um aspecto simbólico significativo. Mas este diálogo da criação cinematográfica com a estética teatral se deu constantemente, como podemos comprovar ao olharmos com atenção para a fase final da obra de Glauber Rocha.

Filipe Furtado é redator da Revista Cinética (http://revistacinetica.com.br) e mantém o blog Anotações de um Cinéfilo (http://anotacoescinefilo.com).