

## 5 SCÈNE 5 - Glauber, le Môme

### Rio de Janeiro, fevereiro, 1978

Carnaval. É a primeira vez que as Escolas de Samba do Rio se apresentam na rua Marquês de Sapucaí. Ainda não existe o Sambódromo. Uma roleta com seus *tracs-tracs* contínuos. Trovões: possibilidade de chuvas; calor forte. Glauber e sua equipe passam pela roleta. Vão rodar uma sequência de *A idade da Terra*, durante o desfile da União da Ilha do Governador.

Esta passarela do samba serve de palco para o Cristo Militar. Ele tem sempre ao seu lado Aurora Madalena, mistura de rainha e de profetiza, que ora surge como mulher de Cristo, ora surge como mulher de Brahms. Sempre vestido de negro, com a postura rígida de um general, o Cristo Militar se mistura à bateria da União da Ilha. Ele age como se estivesse observando e comandando, com orgulho patriótico, uma parada militar. Brahms também está desfilando na Avenida - mas como um turista: imagem caricatural de um bufão americano fascinado pelo carnaval.<sup>1</sup>

\*\*\*

### Paris , início de julho de 1931

O cheiro de incêndio recente acompanha a brisa suave que varre o ar do bosque de Vincennes neste dia festivo. Ao lado do cheiro adstringente caminha a música exótica, misturada a gritos de pessoas e ruídos da natureza; é a música embriagadora e nítida que vem do pavilhão da Indonésia, da orquestra nativa de Bali, o gamelan gong.

Na noite de 26 de junho, há uns dez dias, um gigantesco incêndio destruíra parcialmente alguns edifícios do conjunto indochinês, construídos numa área de aproximadamente três hectares do bosque de Vincennes. Na terra calcinada, estão construindo a toque de caixa um pavilhão que substituirá os prédios destruídos.

No ambiente desolador e operário, só o teatro de Bali permanece intacto e impávido ao lado do novo pavilhão que se constrói. Não fora tomado pelas chamas.

Ainda é compacto e, por isso, indistinto, o som que vem dos gongos e xilofones, dos instrumentos de corda e de sopro, dos tambores do gamelan gong. Artaud não sabe se ressoam na lembrança ou ali no pavilhão do teatro de Bali.

Agora, Artaud já consegue distinguir com nitidez os acordes finais que acompanham o final da representação.

Os suspiros do instrumento de sopro prolongam as vibrações das cordas vocais com tal sentido de identidade, que não se sabe se é a própria voz do instrumento que se prolonga pela voz humana, ou se é a voz humana que, desde as origens, se deixou moldar pelo som musical. A pantomima dos atores! Artaud lembra-se de Marselha. Teatro puro, como não se faz mais na nossa Europa argentária e decadente. Não há passagem de um gesto a uma palavra, desta a um grito, de um grito a um som: tudo se harmoniza como se através de canais bizarros cavados diretamente pelo espírito no espaço do teatro.

Artaud desacelera o passo, tomado pelos acordes musicais. Fico eu preso a suas palavras e seu entusiasmo, como ele à música:

Em Bali, dançarinos e dançarinas se conformam a uma estética coletiva que constitui o quadro comunitários em que se exerce espontaneamente uma criação sempre renovada.<sup>2</sup>

\*\*\*

### **Rio, 12 de agosto de 1965**

Hélio Oiticica e seu cortejo de passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira *chegam* ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, para a abertura da exposição “Opinião 65”. Eles estão paramentados com Parangolés, tocam bateria, cantam e sambam.

Não demora para que sejam expulsos do interior do museu. A performance foi considerada perigosa às obras expostas. Assim, dão continuidade à apresentação, numa espécie de manifestação coletiva, nos jardins do MAM.

Oiticica subira o morro da Mangueira, em 1964, e não apenas passou a participar ativamente da escola de samba como sua arte foi, a partir daí, contaminada por essa vivência.

Em 1968, Glauber convida Oiticica para participar de *Câncer*, e ele aparece no filme como um malandro ao lado de sambistas da Mangueira.<sup>3</sup>

\*\*\*

**México, 9 de novembro de 1936<sup>4</sup>**

Em 16 de setembro, dia da festa da Independência do México, vi em Norogachic, ao pé da Serra Tarahumara, o rito dos reis da Atlântida tal como Platão o descreveu em *Crítias*. Os tarahumaras que para mim são os descendentes diretos dos atlantes continuam a se dedicar ao culto de ritos mágicos.

Um pouco antes do pôr do sol, os índios levam um boi até a praça da aldeia e, depois de amarrarem suas patas, destroçam seu coração. O sangue fresco é recolhido em grandes jarras. Não esquecerei facilmente o berro de dor emitido pelo boi enquanto a faca do índio atravessava suas entranhas. Os dançarinos de “matachines”<sup>5</sup> parecem estar diante do touro [tal como os reis de Atlântida se reuniam diante de um touro sacrificado], e assim que têm certeza de que o animal está morto lançam-se em suas danças de flores.

Os índios dançam bailados de flores, de libélulas, de pássaros, e também de outras coisas, diante dessa chacina. As danças duram até tarde da noite. Todos os habitantes da aldeia podem participar do bailado dos matachines, mas há um rei para cada momento da dança. E os reis dos matachines se revezam. Cada um dança de acordo com seu temperamento.

Nesse dia, havia somente um músico que tocava violino e estava sentado no chão. Mas a orquestra completa era composta de um violão, de um pequeno tambor, de pequenos sinos e de bastões de ferro. O tambor pequeno é um instrumento musical de guerra, seu barulho ecoa alto.

Os matachines não praticam um rito sagrado, mas uma dança popular profana, que foi levada ao México pelos espanhóis. No entanto, os tarahumaras lhe deram uma forma indígena, deixaram nela a marca de seu espírito. Mesmo que a base dessas danças seja a reprodução de movimentos observados na natureza: no vento, nas árvores, num formigueiro, na agitação das águas de um rio, na prática tarahumara, elas adquirirem uma acepção altamente cosmogénica e, ao vê-los dançar, tive a impressão de ter diante de mim e de contemplar a agitação de formigas planetárias no compasso de uma música celestial.

\*\*\*

**Alecrim, 1967**

De volta ao comício de Felipe Vieira. O povo canta, dança e samba.

O comício é um carnaval, com muitos sambistas dançando. Entre eles, Paulo e Sara, abraçados, juntos, virados de costas um para o outro, de novo abraçados.

Sara – Por quê? Por que te lançar nesta desordem?

Paulo – Que desordem?

Sara – Vieira não pode falar!

Paulo – E durante mais de um século ninguém poderá!

Sara – Você jogou Vieira no abismo...

Paulo – Eu?! O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele.

Sara – A culpa não é do povo, a culpa não é do povo!...

Paulo – Mas sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz.

Paulo segura o Senador pelo colarinho, aperta-lhe a garganta. Sara aproxima-se de Jerônimo. Fala, Jerônimo! Fala!

A música, a dança e o ruído aumentam. Aldo dispara a metralhadora para cima, faz-se silêncio.<sup>6</sup>

\*\*\*

Não raramente o cinema de Glauber Rocha é atravessado por imagens ou personagens do Carnaval brasileiro, sobretudo o carioca, tal como ele é concebido na contemporaneidade. Ou seja, de maneira generalizada, como um festejo realizado durante os três dias que antecedem a Quarta-feira de Cinzas, às vésperas da Quaresma, segundo a tradição do cristianismo, com desfiles de escolas de samba e blocos, bailes e mulatas seminuas e sensuais, enfeitadas com plumas e paetês, que requebram cheias de ginga ao som de sambas-enredo ou tamborins. Devendo-se ressaltar que, o gênero de fabulação que interessa ao cineasta é o da carnavalização, conforme o conceito já muito divulgado do teórico russo Mikhail Bakhtin, que parte da análise do Carnaval (como festa popular) para elucidar o conceito de carnavalização. Para ele,

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (Bakhtin, 1997, p. 122-3)

Também é preciso notar que, mesmo se utilizando nas cenas citadas acima, e também em outras, de imagens-clichês do Carnaval, Glauber, ao dispensar um tratamento anárquico ao tema, vai além da mera representação e instiga outras possibilidades de sentido e emergência de potências revolucionárias por meio do cinema.

Pode parecer paradoxal a afirmação de que Glauber dá um tratamento anárquico ao Carnaval, sendo que por si só este evento significa um período de festejos provenientes de ritos e costumes pagãos que se caracteriza pela liberdade

---

É neste contexto que no início da manhã, enquanto carros da polícia faziam a patrulha, pequenos grupos de jovens começam a se reunir. O início da rua Gay-Lussac, nas proximidades do Luxembourg, continua vigiado por um considerável cordão da C. R. S. que se abriga atrás de uma barricada de paralelepípedos, que não foi destruída. Eles estão diante de grupo esparso de manifestantes que lhes dirige injúrias e gritam: “De Gaulle, assassino!”

de expressão e movimento, ou seja, uma época em que a vida se desvia de seu curso normal e se desorganiza. Porém, entende-se aqui que Glauber Rocha dá um tratamento anárquico ao Carnaval quando o transforma, inclusive, em campo de batalha política. Diante da impotência e da perplexidade com os rumos políticos do Brasil pós-golpe de 64, da exacerbação da repressão militar no país, na década de 1970, da tragédia e da opressão das ditaduras latino-americanas, da fragilidade de intelectuais, militantes, estudantes e artistas, do conformismo popular, Glauber leva uma nova questão ao seu cinema: a proposta de lutar não no campo da razão opressora, mas nos territórios da desrazão e do mito, e é o Carnaval que ele escolhe como um dos seus territórios, ou melhor, um de seus *desterritórios* de batalha. *Desterritório* utilizado aqui numa referência ao neologismo “desterritorialização” surgido em *O anti-édipo* e pensado como “desterritorialização absoluta”, o que “equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga” (Zourabichvil, 2004, p. 23).

É justamente a perspectiva de o Carnaval ser um *desterritório* de batalha do cinema glauberiano que permite o surgimento de diversas linhas de fuga, incorporadas nos fragmentos de textos apresentados no início desta Scène 5. Com datas, gêneros e assinaturas diferentes, pretende-se que estes fragmentos sejam lidos como falas “contemporâneas” (cf. Agamben) em interlocução, possibilitando um debate de que (através de transcrições e paráfrases) Glauber, Artaud, Silviano Santiago, Hélio Oiticica e a autora da tese participam.

Trata-se de tentar escapar o tempo todo de uma nova “reterritorialização”, num movimento constante de busca pela “nova terra” sempre por vir e a ser construída (cf. p. 23). Se, no campo da efetuação, o Carnaval brasileiro é realizado nos

---

**10 heures** – Trezentos manifestantes vêm do alto *boulevard* Saint-Michel e se dirigem à praça Edmond-Rostand, onde eles são recebidos com granadas de gás lacrimogêneo.

**10 h. 45** – Cerca de oitenta candidatos ao cargo de professor, que estão na Sorbonne para fazer os exames, se recusam a participar e saem da universidade.

três dias que antecedem a Quaresma, o carnaval glauberiano se coloca no tempo da “contra-efetuação” do acontecimento, como um devir revolucionário.

Por isso mesmo, Glauber ao comentar, por exemplo, *A idade da Terra*, o retirou das salas de cinema e o levou para a vida. A vida que é “grande demais” e lança “por toda parte suas singularidades”, sem relação “com um momento determinável como o presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado” (cf. Deleuze, 2000, p.178). A vida onde se dão as percepções e os afetos, onde se experencia o êxtase. A vida que é o “não- lugar<sup>7</sup>” do gozo.

É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, anti-literário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo (...) fala do mundo em que vivemos. Não é para ser contado, só dá para ser visto. De *Di Cavalcanti* para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional.<sup>8</sup>

O “novo cinema” de Glauber é “anti-literário e metateatral”, na medida em que questiona a metáfora da vida como teatro e rompe com a ilusão dramática e a representação do real. O teatro da vida captado pela câmera em transe de Glauber deixa de ser, assim como constatou Artaud no Teatro de Bali, “um ramo da literatura” (cf. Artaud, 2006, p. 75). Ele não pode ser contado, tem que ser gozado.

É possível estender o depoimento acima para os outros filmes do cineasta tratados aqui, pois, assim como *A idade da Terra*, explicitam o desejo de uma arte que ultrapasse fronteiras de classe e culturas, diluindo dicotomias e produzindo um mundo às avessas, e que encontra no Carnaval seu “desterritório” de batalha. É no Carnaval que, paradoxalmente, os foliões, mascarados e fantasiados, abrem mão de suas máscaras sociais para encenarem um balé anárquico e coletivo.

---

-----

Eles se sentam de pernas cruzadas na rua Soufflot de frente para a polícia. Eles pretendem protestar contra a ausência de alguns de seus colegas que participaram do concurso nos últimos dias e que não apareceram nesta manhã. Eles acreditam que eles foram feridos ou presos durante as manifestações. Certa agitação se espalhou pelos outros bairros e na periferia, principalmente em Versailles.

No não-lugar que é a passarela do samba de Glauber Rocha, desfilam Dom Porfírio Diaz, “(...) *napoleão de opereta, alma de escorpião e fariseu empunhando o crucifixo e a negra bandeira fascista (...)*”, que “(...) *pretende coroar-se imperador de Eldorado*”<sup>9</sup>, e Clóvis Bornay, uma figura mítica do Carnaval carioca, que aparece vestido com um traje típico dos concursos de fantasias de que participava nos tempos áureos do hotel Glória, do Rio de Janeiro. Eles abandonam a representação grave da história do Brasil e, tal como no Teatro da Crueldade, de Artaud, atuam, agem (cf. Artaud, 2006, p. 96) num espetáculo “monumental e paródico”: a carnavalização do Descobrimento (cf. Basualdo, 2005, p.101). Numa praia deserta, há uma grande cruz fincada na areia. Em torno dela, estão o conquistador português, encarnado pelo carnavalesco Clóvis Bornay; Diaz, que veste terno e gravata pretos e tem nas mãos um crucifixo, um cálice de prata e uma bandeira negra; e ainda um índio estilizado (cf. 101). Eles celebram “uma primeira missa alegórica, ao som de batuques afros do candomblé” (p. 101). Um rito que abre passagem para os parangolés de Oiticica, permitindo ao público ter a experiência da cor em seu próprio corpo, através da dança; os Tarahumaras; os reis de Atlântida, os atores e espectadores do teatro de Bali. Todos evoluem em bailados de flores, de libélulas, de pássaros, acompanham a ginga das passistas das escolas de samba, se agitam como formigas planetárias. São todos dançarinos de um balé coletivo que, num clima alucinatório, se colocam no centro de uma aldeia, diante do touro que terá seu coração dilacerado. Berros de dor e prazer se misturam.

Os ritos dos reis da Atlântida e dos Tarahumaras são violentos, sim. A estética cinematográfica de Glauber também é: “o comportamento exato de um faminto é a violência” (Rocha, 1981, p. 31) e, por isso, se pode dizer que ela está em consonância com o teatro-ritual proposto por Artaud, na medida em que o

---

Duzentos estudantes de Ciências Políticas, que deviam prestar seu exame final nesta manhã, conseguiram que a prova fosse adiada para uma data posterior. Eles acabam de fazer uma manifestação na rua Grenelle pedindo para serem recebidos por Alain Peyrefitte. Depois de uma conversa de três representantes deles e o Sr. Olmer, diretor de ensinos superiores, que lhes disse que “medidas de apaziguamento estão sendo analisadas”, eles retornaram em cortejo a sua escola.

cinasta brasileiro se apropria de ritos afro-brasileiros, seja na cena alegórica do Descobrimento do Brasil, seja no ritual primitivo encenado pelo Cristo Índio e pela Rainha das Amazonas em *A idade da Terra*.

Há uma concepção mítico-política no cinema de Glauber, que se realiza como uma prática artaudiana de contaminar a dramaturgia ocidental com as performances rituais “selvagens”. O que se pretende, tal qual como em Artaud, é a quebra da barreira entre o público e o espetáculo, impedindo a recepção passiva. O transe, provocado pela arte ritualizada corresponderia a uma integração sensitivo-intelectual num processo de construção crítica de conhecimento vivo, correspondente à participação num movimento político de interferência na ordem social e cultural.

Esse espetáculo que nos assalta com uma superabundância de impressões, uma mais rica que a outra, mas numa linguagem cuja chave parecemos não ter mais, é algo que não podemos abordar de frente. E essa espécie de irritação criada pela impossibilidade de achar o fio, de segurar o animal, de aproximar o instrumento do ouvido para melhor escutar é, no ativo desse espetáculo, um encanto a mais (Artaud, 2006, p. 59-60).

Seguindo a linha teatral ritualística de Artaud, trata-se de inventar um cinema que deixe de lado a faculdade absurda (cf. 2006, p.3) que “temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos” (p. 3). Uma operação que pode ser realizada por meio a apropriação dos procedimentos envolventes do rito na brecha dos limites do raciocínio investigador no cinema clássico. Entre míticas e intuitivas, resultantes de afetações, as fabulações componentes do cinema político do Terceiro Mundo (cf. Deleuze) exploram afirmativamente os limites do pensamento, num

---

Do lado dos estudantes do ensino secundário, observou-se um episódio semelhante. Na rua Clotilde, em frente ao lycée Henri-IV, cerca de duzentos alunos fazem greve sentados na calçada.

Diante dos lycées Buffon e Rodin, na hora da entrada para as aulas, alunos que se apresentavam sem grande convicção, como nos dias anteriores, discutiam com seus colegas que queriam impedi-los. Várias centenas de alunos se reuniam perto da praça Clichy para marcharem até a gare Saint-Lazare.

procedimento paralelo à “violência” do Teatro da Crueldade de Artaud.

E “eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando de sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (p. 31-32). Estamos falando aqui de um espetáculo que nos desperta: nervos e coração (cf. Artaud, 2006, p. 95), que, como o berro de um boi que tem suas entranhas perfuradas pela faca de um índio, ressoa profundamente e não pode ser facilmente esquecido. Afinal, ele ultrapassa a instabilidade dos tempos (cf. p. 96). Nele, “nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária” (2006, p. 97).

E há que se evocar os múltiplos reis que conduzem o espetáculo no desterritório carnavalesco que, agora, não é somente glauberiano, mas artaudiano, balinês, atlante, tarahumara. Reis múltiplos que são todos Momos: donos do Carnaval, de personalidade zombeteira, delirante, sarcástica, trazendo em uma das mãos, um boneco que dizem representar a loucura. Além disso, também anima a folia com guizos. Momo é o rei do delírio. Na mitologia grega, ele foi expulso do Olimpo, pois tinha como diversão ridicularizar as outras divindades. Da Grécia, Jacques Derrida nos leva à Marselha, onde nasceu Artaud e “onde “onde a palavra ‘Mômo’ adquire uma infinidade de significações”:

(...) ressalta primeiramente aquelas que giram em torno da infância, da ingenuidade, da inocência: “Mômo” é o môme [a criança]. “Mômo” refere-se também tanto à dupla mãe-criança (mam, mama, mum, môme, mômo) quanto à figura do mômô, do louco como o idiota da cidade, o inocente, o doido. Derrida observa ainda que momo deriva do catalão moma, que tem o sentido de

---

No fim da manhã um pequeno grupo de alunos e alunas das escolas secundárias se juntaram na praça de la République. Debruçados sobre a base da estátua, os oradores convidaram os alunos a se reunirem na frente de suas escolas às 14 horas.

monnaie [dinheiro ou de moeda], não muito longe de la momo, a mercadoria como gulodice, o bombom (...).Referindo-se ainda a Marselha (que foi uma cidade grega), lembra-nos do poliglotismo neo-grego de Artaud, bem como da presença do grego na sua língua, na sua glossopoiése, e nos seus desenhos<sup>10</sup>.

Neste momento o rei de nosso ritual carnavalesco atende pelo nome Artaud, le Mômô. E Derrida surge aqui vindo do Museum of Modern Art de New York, onde proferiu a conferência “Artaud le Moma”, em 1996, quando foi inaugurada a primeira grande exposição mundial das pinturas e dos desenhos de Artaud: “Antonin Artaud: works on paper”. O título da conferência faz referência ao livro de poemas *Artaud le Mômô*, escrito por Artaud em 1946, e ao local da exposição: o MoMa.

Derrida questiona o “estranho acontecimento” (Derrida, 2002, p. 11), que é expor as obras de Artaud no MoMa, um fato contra o qual certamente Artaud se insurgiria. O museu, a instituição que celebra, canoniza, legitima a obra, estaria tentando cooptá-lo, ao abrigar justo aquele que protesta “contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões” (Artaud, 2006, p.4). No entanto, adverte Derrida, não se pode deixar de considerar o que a obra de Artaud faz com o museu. Há o fato que é a exposição, mas há também o acontecimento, a contra-efetuação, é da ordem do devir o que Artaud, le Mômô, zombeteiro, delirante, sarcástico, cúmplice do deus da ironia, poderá provocar com sua presença profana naquele panteão. Imprevistas são as linhas de fuga que surgirão.

No caso da exposição “Opinião 65”, a performance de Hélio Oiticica, seus parangolés e os passistas da Mangueira foi de cara considerada “perigosa às obras expostas”. Este é o momento do nosso espetáculo carnavalesco em que Oiticica

---

### **Tension en fin de matinée**

A calma reina no fim da manhã no quartier Latin, mas há o risco de ser questionada a cada momento. De fato, um grupo considerável de manifestantes, pelo que parece, entre eles, muitos estudantes do ensino secundário, desceram a rua Guynemer para passar na frente da faculdade de Direito, para depois pararem na rua d'Assas.

assume a dança e é um rei. Nos jardins do MAM, ele mostra que foi durante a “iniciação do samba” que ele “passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade”, como observa o crítico de arte Mário Pedrosa<sup>11</sup>. Dos jardins do MAM, Oiticica parte para a sequência inicial do filme *Câncer*. Ele, segurando uma pistola de forma malandra e desajeitada, e Rogério Duarte agridem e ofendem o personagem interpretado por Antonio Pitanga. Rogério acusa Pitanga de vagabundo, este se defende dizendo que quer trabalhar, mas que ninguém lhe dá emprego –, a discussão segue num crescendo até a saturação. Cada sequência do filme parecer ser uma corda que vai sendo retesada até seu limite máximo. já que para cada plano deste filme Glauber usou um chassi inteiro (cf. Scène 3). Enfim, ele põe em prática seu desejo de produzir “um ciclo ininterrupto que é o elo verdadeiramente profundo entre o espectador e o filme”, como afirmou a Rogério Sganzerla, numa entrevista ao Suplemento Literário do jornal *Estado de S. Paulo*, em 1966<sup>12</sup>.

Na dança cinematográfica em que Glauber é o rei da vez os limites da sala de cinema são ultrapassados, as fronteiras impostas pela instituição, derrubadas. O espectador deve se sentir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. Glauber, le Mômme, desfila pela avenida beira-mar do Lido de Veneza e protesta contra “imperialismo cultural que abafava nossas raízes, a nossa potencialidade”. Artaud faz eco e mais uma vez afirma “em voz alta e raivosa” (cf. Santiago, 1995, p. 60-62) ao rapazinho da bicicleta que, na entrada da Exposição Colonial de 1931, em plena Pigalle, lhe entrega o panfleto o título “NE VISITEZ PAS L’EXPOSITION COLONIALE”, em letras garrafais: “É proibido proibir!” (p. 62).

---

**10 h. 30** – Os comerciantes, que abriram suas vitrines começaram a baixar as cortinas, pois grupos de manifestantes tentavam se restabelecer na praça Edmond-Rostand, onde relevantes forças policiais se esforçavam sem confronto para juntá-los, dispersá-los ou cercá-los. Alguns manifestantes gritavam: “C.R.S., S.S”. De outro lado, a manifestação silenciosa começa pelos candidatos a professores se desenrolando na rua Soufflot, sem incidente.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Relato baseado no depoimento de Ricardo Miranda, um dos montadores de *A idade da terra*, em *Contracampo - Revista de cinema 74*, “Dossiê Glauber Rocha”.

<sup>2</sup> Texto baseado no relato de Silviano Santiago em *Viagem ao México*, p. 71-3. Alguns trechos foram transcritos exatamente como aparecem no original, sem minha interferência.

<sup>3</sup> Fonte: [www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br)

<sup>4</sup> Data em que o texto de Artaud “El rito de los reyes de la Atlántida” foi publicado no jornal mexicano *El Nacional*. O relato sobre o ritual praticado pelos tarahumaras é uma paráfrase baseada no texto “Le rite des rois de l’Atlantide” (ARTAUD, *Oeuvres*, 2004, p.756-759”, com livre tradução minha.

<sup>5</sup> Matadores.

<sup>6</sup> Parte da cena 33 de *Terra em transe*. Rocha, 1985, p. 311-312.

<sup>7</sup> Entende-se “não-lugar” como sendo espaços de anonimato no cotidiano, espaços descaracterizados e impessoais, espaços a que não lhes são atribuídos quaisquer tipos de características pessoais. O conceito de “não lugar” foi criado pelo etnólogo francês Marc Augé (1935-), coordenador de pesquisas na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

<sup>8</sup> Este depoimento de Glauber Rocha aparece no site do Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br>, no item “Filmografia/A idade da Terra”.

<sup>9</sup> Hélio Pellegrino, *Jornal do Brasil*, 30/08/81, trechos de texto escrito em 1967, quando do lançamento do filme. <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/terra.htm>

<sup>10</sup> LAGE, André Silveira. “Artaud, Le Moma, de Jacques Derrida”. [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2014/TEXT0%202.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2014/TEXT0%202.pdf)

<sup>11</sup> No artigo “Arte ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica”. In: *Correio da Manhã*, 26/06/1966).

Este artigo consta do livro: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.205-209.

<sup>12</sup> <http://www.contracampo.com.br/30/cancer.htm>