

Brecht, Glauber, Deus, o Diabo e o Dragão Entrevista com Othon Bastos

*Brecht, Glauber, Black God, White Devil
Interview with Othon Bastos*

Mateus Araújo

Mateus Araújo é doutor em filosofia pela Sorbonne e pela UFMG, professor de teoria e história do cinema na ECA-USP, ensaísta e tradutor. Organizou ou co-organizou os volumes coletivos *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Balafon, 2010), *Straub-Huillet* (CCBB, 2012), *Charles Chaplin* (Fundação Clóvis Salgado, 2012), *Jacques Rivette* (CCBB, 2013), *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (CCBB / Heco Produções, 2015) e *O cinema interior de Philippe Garrel* (CCBB, 2018). Traduziu Glauber Rocha na França (*Le Siècle du Cinéma*, Ed. Yellow Now / Magic Cinéma, 2006) e uma série de autores franceses no Brasil. É um dos editores da revista *Devires* (Revista de cinema e humanidades, UFMG).

Email: araujo.silva@wanadoo.fr

Cyril Béghin

Cyril Béghin integra desde 2009 o comitê de redação dos *Cahiers du Cinéma* e escreve regularmente sobre cinema e arte contemporânea para diversas revistas internacionais (*Vertigo, Trafic, Austriaca, Rouge, Film Quarterly* etc), livros coletivos e catálogos, na França e em vários outros países. Estabeleceu com Mateus Araújo a edição francesa de um livro de Glauber Rocha (*Le Siècle du Cinéma*, Ed. Yellow Now / Magic Cinéma, 2006), organizou o volume *Duras / Godard: Dialogues* (Post-éditions, 2014) e, com Dominique Bax, de 2002 a 2014, os catálogos anuais do Festival *Théâtres au Cinéma* (Bobigny, Magic Cinéma), dentre os quais *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005). Desde 2005, colabora com a coreógrafa Valeria Apicella.

Submetido em: 15/03/2019

Aceito em: 05/04/2019

Othon Bastos é, sem favor, um dos maiores e mais completos atores brasileiros dos últimos 60 anos, com carreira muito imponente no teatro, no cinema e na televisão. Iniciada por escrito em fins de dezembro de 2004, e largamente desenvolvida num longuíssimo telefonema internacional de Paris ao Rio de Janeiro em 14 de janeiro de 2005, esta entrevista tinha como foco principal o trabalho cinematográfico de Othon com Glauber Rocha, de cuja retrospectiva integral na França (março de 2005) ele era um dos convidados previstos por nós. De seu itinerário muito rico, deixamos entre parênteses uma série de outros aspectos - o que nos permitiu em compensação aprofundar o exame de suas colaborações com nosso cineasta maior. Publicada em versão francesa concisa num livro coletivo editado por ocasião daquela retrospectiva [Araújo Silva, Mateus & Béghin, Cyril. "Brecht, *Le Dieu Noir* et *Antonio das Mortes* (Entretien avec Othon Bastos)", em Dominique Bax, Cyril Béghin & Mateus Araújo Silva (dir). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*, Bobigny, Magic Cinéma, 2005, p.96-99], ela permanecia porém, até hoje, inédita em português.

Em quais filmes você atuou antes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*?

Othon Bastos (OB): Meus inícios no cinema remontam a *Sol sob a lama* (Alex Viany, 1962), em que eu interpretava um caminhoneiro, assim como voltei a fazer quarenta anos depois em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997). Depois atuei em *O Pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), e só em 1963 fui fazer *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Você conheceu o Glauber muito antes de *Deus e o Diabo*?

OB: Eu o conheci em 1957/58 em Salvador, quando comecei a trabalhar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia a convite de Martim Gonçalves, seu fundador e

Diretor. Ficamos amigos e estivemos juntos muitas vezes nos movimentos artísticos de Salvador, mas somente em 1963 se deu o nosso grande encontro – quando ele me convidou para fazer o Corisco em *Deus e o Diabo*.

Martim Gonçalves te chamou para dar cursos na Escola?

OB: Ele me chamou para que eu trabalhasse como ator profissional junto aos alunos, ou mais precisamente "com" eles. Era uma experiência que Martim tinha planejado inspirando-se em escolas americanas - como no caso de Charles Laughton ensinando aos estudantes de teatro na universidade. Para transmitir-lhes a experiência de ator, a partir de exercícios pedagógicos de leitura, estudo e análise dos textos teatrais. Ele chamou como professores vários encenadores: Gianni Rato, Luciana Petrucelli, Domitila Amaral, etc.

E foi ele também que encenou no teatro, em 1960, a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, numa montagem que deixou Glauber muito impressionado.

OB: Foi, mas não tenho nada a ver com esta montagem. Quando Martim a encenou, eu já tinha saído da Escola e participava de um grupo - a "Sociedade de Teatro dos Novos" – formado por atores saídos da Escola de Martim e dirigido por João Augusto, ex-professor da Escola. Depois de nossa saída, Martim continuou sua experiência por uns dois anos e montou a *Ópera dos três vinténs*, com Geraldo Del Rey, que fazia o personagem do Mac Navalha. Geraldo, que interpretaria o Manuel em *Deus e o Diabo*, ficou na Escola, com outros atores, enquanto o nosso grupo fundou e construiu o Teatro Vila Velha em Salvador.

Havia diferenças de abordagem do trabalho de Brecht no interior do grupo baiano? A ruptura de vocês com o grupo de Martim traduzia diferenças na maneira de compreender Brecht?

OB: No início dos anos 60, pouca gente tinha um conhecimento aprofundado de Brecht no Brasil. João Augusto, nosso diretor artístico, era muito erudito e muito inteligente. Ele

começou suas experiências e seu trabalho teórico em torno de Brecht com nosso grupo. Em 1962, fizemos sob sua direção, na Universidade Federal da Bahia, uma série de "leituras interpretadas" das peças de Brecht, sempre seguidas de debates com o público, discussões de caráter estético mas também social e político. Foi só um ano depois que se começou a montar peças de Brecht no Rio e em São Paulo.

Quais peças exatamente vocês liam? E chegavam a discutir também os textos mais teóricos dele?

OB: Dentre as peças, líamos *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, *Os fuzis da senhora Carrar*, *Terror e miséria do Terceiro Reich...* e outras. A gente as lia e discutia com o público para ver como ele as entendia. Em compensação, nunca debatíamos com o público os textos teóricos de Brecht. Não faria sentido falar em abstrato de distanciamento, racionalismo etc. Os textos teóricos ficavam para os atores da Sociedade dos Novos, nós os estudávamos entre nós. Falávamos deles com João Augusto, que orientava nossas leituras. Ele sempre nos disse que se Stanislavski não tivesse existido, Brecht não faria sentido. Afinal, quem fizesse Brecht com um distanciamento total e absoluto, perderia a emoção, e nada existe sem emoção.

Glauber ficou impressionado com uma dessas leituras. Ele seguia de perto o trabalho do grupo em torno de Brecht?

OB: Glauber era muito curioso. Na época, ele era um poeta de vinte e três anos, muito culto e inteligente. Ele veio ao nosso teatro assistir a algumas leituras, e se entusiasmou. Uma outra coisa que o interessava muito era o teatro de cordel, no qual os cantadores de feira contavam cantando as suas histórias. Esta sempre nos pareceu uma experiência eminentemente brechtiana: um personagem sentado num banquinho contando histórias de cordel em que ele interpretava uns vinte personagens, fazendo todas as vozes e contando "com distanciamento" para que o público pudesse compreendê-las. Sem saber,

estes cantadores faziam uma espécie de Brecht brasileiro e rústico. E nós montamos então um espetáculo chamado *Teatro e cordel*, que fascinou o Glauber. Pela primeira vez no Brasil, o teatro trazia a literatura popular do cantador de feira para o palco. Mais uma vez, quem dirigiu foi o João Augusto, com seus atores, todos excelentes e já familiarizados com esta manifestação popular, que eles viam frequentemente e estudavam.

Em seus textos, Glauber diz que sua concepção do épico brechtiano está ligada à oralidade do cordel, e que as conversas com você nas filmagens de *Deus e o Diabo* lhe trouxeram várias intuições [insights]. Ele admite que tinha até então uma ideia ainda vaga de Brecht. Sua atuação nestes trabalhos em torno de Brecht em 1962 influenciou na decisão de Glauber de te convidar para interpretar o personagem do Corisco? Em que medida ele procurou incorporar elementos do seu trabalho com Brecht à *mise-en-scène* de *Deus e o Diabo*?

OB: Eu não ia fazer o filme, pois estava ensaiando uma peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, com a qual íamos inaugurar nosso teatro. Quando o ator escalado para fazer o Corisco (Adriano Lisboa) teve um impedimento devido ao atraso das filmagens, Glauber veio me procurar e me escalou para o papel. Entrei no projeto no meio das filmagens. Não pude portanto assistir aos inícios da filmagem nem a toda a parte já rodada na colina de Monte Santo, no episódio em torno do beato Sebastião. Só cheguei no momento em que Corisco aparece, ou seja, na metade do filme tal como o conhecemos. No roteiro que Glauber me entregou, quando Corisco contava a Manuel e aos outros a história do santo e de Lampião, havia cenas em *flash-back* do seu encontro. E foi durante a viagem de oito horas num Jeep de Salvador ao vilarejo de Monte Santo que Glauber e eu consideramos pela primeira vez a possibilidade de usar Brecht na segunda metade do filme, a parte de Corisco. Aí, é claro, foi a familiaridade com Brecht que me permitiu propor mais precisamente uma mudança no estilo de interpretação do Corisco, que acabou ocorrendo mesmo. Glauber percebeu então que podia usar Brecht no filme, e decidimos juntos integrar elementos brechtianos na composição do Corisco.

Suprimindo, por exemplo, as cenas em *flash-back* para substituí-las pelo relato de Corisco dirigindo-se diretamente ao espectador

É um procedimento caro a Brecht, a parábase.

OB: Sim, isso é brechtiano. Esta decisão surgiu depois que eu entrei no filme. Se eu não tivesse entrado, e outro ator tivesse interpretado o Corisco, provavelmente sua atuação teria sido bem diferente, mais próxima das atuações stanislavskianas da primeira parte. Olhando de perto, vemos que o filme se divide em duas partes. A primeira, de Manuel e Rosa em torno de Sebastião, é toda stanislavskiana; quando o Corisco aparece, ele reorienta o filme para uma direção mais brechtiana.

Às vezes, discute-se a presença de Brecht neste filme sem entrar nos detalhes nem descrever precisamente seus procedimentos. Você poderia caracterizá-los?

OB: O procedimento principal consistia em fazer do Corisco um narrador em terceira pessoa. Ele conta histórias e retoma, assim, a prática do cantador do cordel, pois as conta reproduzindo a voz das personagens. Ao invés de ver o personagem do Lampião, ouvimos sua história do ponto de vista de Corisco. Ao contá-la, Corisco "distancia" o espectador desta história. Tanto que ao esbravejar com Manuel, dizendo "Não mistura Lampião a este *cabra safado!*", Corisco não confunde o espectador, que distingue sem dificuldade seu ponto de vista daquele de Lampião, que ele assume alternadamente.

Esta conjugação entre, de um lado, a atenção à cultura popular de matriz oral e, de outro, o trabalho do Brecht acompanhou o Glauber ao longo dos anos, e ele reivindicava isto, não é?

OB: Exatamente. O Glauber era acima de tudo um poeta. Ele tem textos poéticos, livros de poesia. Ele sempre foi uma pessoa muito ligada à arte, desde os 18, 19 anos. Ele fez o *Deus e o Diabo* com 23 anos! Isto é uma coisa espantosa, um menino de 23 anos fazer um filme como *Deus e o Diabo!*

E você, quantos anos você tinha?

OB: Na época eu tinha 30 anos, sete a mais que o Glauber. Então ele, aquele menino, teve a audácia de introduzir, no meio das filmagens, uma técnica e um método brechtianos trazidos por um ator também jovem, mudando assim no meio do caminho o estilo de interpretação do filme. Depois, ele chamou um grande compositor, que era o Sérgio Ricardo, vindo da bossa nova, para musicar as letras e transformá-las nas canções do filme. Tudo isto foi sendo ligado, unido e aperfeiçoado por uma equipe muito talentosa e coesa que ele teve a sorte de formar. Uma equipe jovem e reduzida, mas extraordinariamente empenhada, que contava com o Paulo Gil Soares, belíssimo poeta, homem cultíssimo, e o Walter Lima Jr., que era também um homem de muita cultura. Ele tinha a seu lado, portanto, estes dois assistentes maravilhosos, que tiveram uma participação fundamental no filme. Eu me lembro que, quando cheguei, os três se reuniam bastante, e ficavam horas discutindo as cenas que seriam rodadas no dia seguinte. Muitas vezes eu os ouvia, e participava também.

O método de trabalho de Glauber em *Deus e o Diabo* equilibra, de um lado, uma grande liberdade deixada aos atores e aos técnicos e, de outro, uma noção muito clara do que ele queria com o filme (que ruminava há anos). Assim, o acaso, as contingências, as intuições e o élan criativo do processo de filmagem eram todos incorporados ao trabalho, mas sempre a partir de uma base muito sólida e muito pensada (ele escreveu, por exemplo, sete versões do roteiro antes de rodar o filme)...

OB: Não só em *Deus e o Diabo*, mas no seu cinema em geral, Glauber dava grande liberdade de criação tanto aos atores quanto ao diretor de fotografia, ao cenógrafo, ao iluminador, ao figurinista, etc. Mas ele sempre sabia o que queria. Antes de filmar, reunia toda a equipe, indicava o espaço desejado e improvisava com os atores, dando-lhes o tempo necessário para a compreensão e a procura da emoção para a cena. Nós ensaiávamos muito, sempre em plano-sequência, o filme inteiro foi rodado em plano-sequência. Durante os ensaios ele pedia a cada ator: “anda, levanta, sai!”. Na hora de filmar, voltava à carga: “agora levanta, vai, corre!”. Os atores se inflamavam e faziam o

que ele pedia.

Quando a câmera rodava, os atores ainda podiam improvisar ou deviam respeitar estritamente o roteiro?

OB: Eu tinha que decorar os textos e dizê-los como estavam no roteiro. Às vezes, Glauber modificava uma coisa ou outra, mas tínhamos sempre o roteiro ao alcance da mão e devíamos estudar de perto cada cena. Eu passava as noites a estudá-las, pois cheguei no meio das filmagens e tinha que voltar rápido a Salvador para retomar meu trabalho na peça de teatro de que participava naquele momento. Seu diretor me liberou por 15 dias para que eu fizesse o Corisco no filme do Glauber. Então filmamos em 15 dias todas as cenas da parte do Corisco que dependiam de minha presença em Monte Santo.

Glauber gritava o tempo todo?

OB: O tempo todo não, mas uma boa parte do tempo ele gritava (Othon ri e imita Glauber): “levanta, vai, olha para a direita, olha para a esquerda, se aproxima!” e assim por diante.

E não havia nenhum som direto, não é?

OB: Não, o filme foi todo dublado, mas havia em todo caso o som guia, que a gente registrava num gravador e ouvia mais tarde para dublar com exatidão nossos movimentos labiais. No caso do *Dragão*, como ele usou som direto, era nos ensaios que ele fazia aquela loucura, aquela gritaria, mas durante a filmagem, ele não podia mais fazer isto, senão estragava o som da cena. Então ele ficava calado, se mordendo de excitação, e às vezes acabava intervindo e dizendo “muda isto, muda aquilo!” Glauber era um vulcão criativo permanente. Ele só se acalmava quando estava conversando, batendo papo, fora da filmagem, no jantar... Ele tinha uma energia impressionante.

***Deus e o Diabo e o Dragão da Maldade* contaram com diretores de fotografia talentosos, respectivamente Waldemar Lima e Affonso Beato. Mas algumas fotos**

de filmagem nos mostram Glauber segurando a câmera ou olhando no visor. Ele chegou a fazer a câmera numa ou noutra cena destes filmes?

OB: Que eu me lembre, nunca, mas ele simulava o quadro do visor juntando simetricamente o polegar e o indicador das duas mãos, de modo a indicar ao câmera os enquadramentos que ele queria. Às vezes, ele pegava a câmera de verdade, sem gravar, mas olhando no visor e indicando os movimentos do jeito que ele gostaria que o Waldemar (ou o Affonso) fizesse, explicando assim como os planos deveriam ser feitos. Era ele quem decidia e indicava sempre, por exemplo, os movimentos que queria. *Deus e o Diabo* foi quase todo rodado com câmera na mão, sem tripé. Nos ensaios e nas filmagens, depois de definir o espaço em que os atores deveriam se mover, Glauber orientava Waldemar de perto, num trabalho de estreita colaboração.

Naquela cena célebre, por exemplo, em que você ergue o punhal e ele é enquadrado de modo a dividir o seu rosto em duas metades, aquilo foi uma sacada do Waldemar ou foi o Glauber que lhe explicou exatamente o enquadramento que ele queria?

OB: Naquela cena, Glauber pediu ao Waldemar para fechar o plano num close do rosto do Corisco, de modo a que o punhal aparecesse na vertical como se fosse ao mesmo tempo um crucifixo, que ele formava com as linhas horizontais do chapéu e de uma faixa que o Corisco trazia na testa. Aquilo foi o Glauber que bolou, imaginou o plano, e disse para o Waldemar: “fecha o máximo que você puder, enquadrando do chapéu dele até o queixo” etc [Fig.1]. Tudo isto era ele quem decidia e dizia como queria, pois eram coisas que tinham uma significação precisa para ele. Ele sabia bem não só o que queria, como também a maneira como aquilo deveria ser feito.



1. Othon Bastos como Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

E a luz, era sempre natural nas externas?

OB: Que eu me lembre, as externas foram feitas sempre com luz natural. Nas cenas de interiores, porém, havia luz de refletores, como naquela passada na casa do coronel Calazans, por exemplo, em que Corisco estupra a menina em cima da mesa. Ela foi filmada numa sala do Museu de Arte Popular de Salvador, no Unhão, emprestada por sua diretora de então, Lina Bo Bardi. Da parte do Corisco, em que eu trabalhei, esta foi salvo engano a única cena filmada em Salvador, e contava com bastante luz. Da parte do Sebastião, vi muito pouco e tive pouca notícia, mas acho que tudo foi filmado em Monte Santo mesmo, nas capelas e na Igreja de lá. O mar que fecha o filme, depois da corrida final de Manuel e Rosa, foi filmado numa praia do Rio de Janeiro, salvo engano na barra

da Tijuca.

Você é testemunha privilegiada do método de trabalho do Glauber, por ter participado intensamente das filmagens e da sonorização do *Deus e o Diabo*. A cada etapa do processo, Glauber parecia guardar a prerrogativa de inventar suas próprias regras, levando em conta a etapa anterior, mas desarrumando criativamente o que ela tinha arrumado.

OB: É verdade, Glauber sempre desarrumou o arrumado em tudo o que fez. O personagem do Corisco desarruma o arrumado do ponto de vista social, em oposição ao do Antônio das Mortes, que era pago pelo governo e pela igreja para impedir esta desarrumação e não permitir o surgimento de uma nova ordem.

Pois é, e o bonito é que o Glauber transformou esta divisa (“desarrumar o arrumado”) num verdadeiro método de trabalho.

OB: Exatamente! No caso da dublagem, porém, a coisa era um pouco diferente. A rigor, não podemos dizer que ela desarrumava o que a filmagem tinha arrumado, pois devia partir do som guia, gravado no momento das filmagens. Tínhamos que reproduzir exatamente as mesmas palavras pronunciadas pelos atores diante da câmera, para assegurar um certo sincronismo labial. O trabalho, aliás, foi penoso, pois como improvisávamos um pouco nas filmagens, nem sempre as palavras que tínhamos efetivamente pronunciado ali coincidiam com as do roteiro. O som guia era o que nos salvava, pois nos permitia controlar as mudanças e os acréscimos em relação ao texto do roteiro, e dublar com exatidão as palavras que haviam mudado. Por outro lado, podíamos retrabalhar e mudar a inflexão, a entonação das palavras pronunciadas antes, desde que respeitado o sincronismo, para o espectador não pensar que o filme pecava por falta de técnica. Isto o Glauber não queria, e ele era exigente neste ponto. O técnico de som também não deixava escapar nenhuma dublagem inexata ou mal sincronizada.

Glauber participava sempre das sessões de dublagem?

OB: Claro! Ele não saía do seu ouvido! (risos). Só faltava ele dublar o que tinha dito quando estava atrás da câmera (Othon imitando Glauber): “agora você fala assim! agora você diz isto!”. Ele acompanhava tudo, cada palavra, cada voz, cada entonação, e nunca deixou a supervisão da dublagem na mão de ninguém. Ele confiava em mim e me deixava dublar do meu jeito, pois já tínhamos discutido muito, e portanto ele já sabia mais ou menos como eu ia fazer. Nós ensaiávamos muito a dublagem, mas ele não queria que eu mudasse na hora de gravar. Foi ele quem teve a idéia de me fazer dublar, além do Corisco, o personagem do Sebastião também (com uma voz um pouco diferente), para sugerir ao espectador um certo parentesco entre os dois a partir da semelhança do timbre das suas vozes.

Glauber diz num depoimento ter adotado no *Dragão* um sistema de trabalho em que parte do elenco tinha um texto muito preparado e outra parte improvisava.

OB: Ele sempre fez isso, tanto em *Deus e o Diabo* quanto no *Dragão*, mas imagino que nos filmes de que não participei a coisa deve ter sido parecida. Ele improvisava em cima do texto dado ao ator, seguindo o que ele chamava de “método surpresa”: durante o ensaio, ele chamava um ator num canto, e cochichava em seu ouvido (sem que os outros escutassem) o que ele deveria fazer na cena: “então, você faz isto e aquilo”; depois, fazia a mesma coisa com outro, e assim por diante. Na hora de rodar a cena, os atores seguiam as instruções cochichadas no ouvido pelo cineasta, provocando um efeito de surpresa nos outros, que as ignoravam até então. Ele usou muito esse “método surpresa”, e a gente nunca sabia o que ele cochichava no ouvido de um ou de outro, até descobrir a coisa já com a câmera rodando. Então, quando ele chamava alguém num canto, a gente pensava logo: “Êpa! lá vem coisa!” (risos). Além dessas surpresas que ele provocava, havia também os acidentes de filmagem que ele integrava, como o da sequência da corrida final de *Deus e o Diabo*: Ioná Magalhães (Rosa) cai e Geraldo Del Rey (Manuel) continua a correr, mas acaba olhando para trás e hesitando. Glauber lhe gritava: “Deixa ela para trás! Corre sozinho! Não pára!”

A produção do *Dragão da maldade* foi mais cara e suas filmagens foram mais longas que as de *Deus e o Diabo*. Isto resultou em mudanças no método de trabalho?

OB: De fato, a filmagem do *Dragão* foi mais longa. Havia mais dinheiro, mais equipamentos, mais atores, mais técnicos. A produção foi mais cara e mais cuidada. Não que a de *Deus e o Diabo* tenha sido descuidada, muito pelo contrário. Ela só foi mais simples e barata, e nem podia ser diferente. Os técnicos não passavam de seis ou sete pessoas que faziam tudo, e os atores ajudavam também. Era uma verdadeira equipe, e seria até injusto destacar alguém, todos contribuía muito, cada um dava o sangue para fazer o filme. No *Dragão*, o grupo todo de atores e técnicos já era maior, e mais profissional também, mas o método de trabalho era mais ou menos o mesmo, com uma ou outra diferença, como a introdução do som direto e da cor. Glauber tinha uma coisa muito boa: ele chamava sempre atores de quem gostava e era amigo. Assim, já havia desde o início um bom entendimento mútuo. Ele gostava muito de trabalhar com atores de teatro, pois sabia que eles tem uma base sólida, um verdadeiro alicerce capaz de sustentar qualquer tipo de experiência. Com isto, você já tem quarenta por cento na mão, e faltam só os outros sessenta por cento de loucura (risos). No *Dragão*, eu interpretava um professor desiludido, sem perspectiva, escorado na bebida até se juntar ao Antônio das Mortes num momento de lucidez, para lutar contra as forças do mal e acabar com o mando do coronel. Eu gostei muito de interpretar aquele personagem.

Este professor tem uma crueldade que vemos às vezes no Glauber. Em vários de seus filmes, Glauber é cruel ou sarcástico com seus personagens, ou algum deles o é com outros. No *Dragão*, por exemplo, a cena em que o professor monta nas costas do Negro Antão nos parece muito cruel. No *Câncer*, também soa cruel e sarcástica uma cena em que Antonio Pitanga exprime timidamente seu amor por uma moradora da favela interpretada por Tineca. Eles conversam, Pitanga não diz claramente onde mora, se embaraça, depois é ela que não sabe dizer onde estuda, e um bolero grandiloquente irrompe várias vezes ao longo da conversa, concluída por um beijo feliz dos dois. A cena costuma provocar risos na platéia, mas Hélio Oiticica (que atuou no filme) conta numa carta a Lygia Clark que Glauber, ao filmá-

la, chorava de emoção e de compaixão por aqueles personagens.

OB: Ah é? O Glauber tinha isso... Eu vou te contar o ensaio da cena em que o professor que eu interpretava montava nas costas do Negro Antão (interpretado pelo Mário Gusmão) e batia nele [Fig. 2]. Glauber dirigiu a cena aos berros, gritando: “monta em cima dele! Monta! Bate! Arrebenta ele! Mata ele!”. E eu, amicíssimo do Mário, com quem já tinha trabalhado na Bahia há anos, batendo, seguindo as instruções do Glauber. Até que ele gritou “Corta!”, e foi até o Mário, beijando ele, e dizendo, “Mário, meu amor, não é nada contra você não (risos), não é nada contra a raça negra, é o personagem que tinha que apanhar para despertar, o professor bêbado tinha mesmo que bater em você, coitado do Othon, teve que bater em você, meu deus! mas olha, ele dizia e beijava o Mário, você machucou? Pelo amor de deus, vem cá, passa o remédio nele, faz um curativo, ai meu deus! O Mário começou a rir (risos). Na hora das pancadas ele chorava, mas depois morreu de rir. Glauber era assim, primeiro gritava “bate, arrebenta, mata” e depois ia lá beijar o ator e pedir desculpas.



2. Othon Bastos como o professor, batendo no Negro Antão em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)

Ele era muito afetuoso?

OB: Muito. Era uma pessoa maravilhosa, de uma afetividade incrível. Mas aí de quem mexesse com ele! Quando provocado, ele ficava uma fera, e se transformava num verdadeiro Dragão da Maldade.

Olhando hoje, em retrospecto, sua trajetória artística, tão rica e exuberante no teatro como no cinema, você sente que a experiência de trabalhar com o Glauber te marcou?

OB: Quando fui trabalhar com o Glauber em 1963, eu já tinha uma experiência consistente de teatro em geral, e de Brecht em particular. E eu acabei “doando” um pouco disso ao Glauber, que o integrou ao *Deus e o Diabo*. Então, quando saí deste filme e fui fazer outros, minha bagagem principal continuava sendo de teatro. Seria um exagero dizer que o Glauber me influenciou nisto ou naquilo, e sobretudo em relação ao Brecht. Na verdade, nós fomos descobrindo junto as coisas, e nos alegrando ao vê-las dando certo. Em compensação, o que o filme inegavelmente me deu foi uma enorme projeção, que o teatro nunca poderia ter dado. Por mais que você tenha um trabalho consistente em teatro, ele nunca te dará uma projeção comparável com aquela que o cinema pode dar. Os filmes que eu havia feito, *O sol sobre a lama* (Alex Viany, 1962) e *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) não tiveram nem de longe a projeção do filme do Glauber. Comparados ao do Glauber, eram filmes comuns, realistas, embora fossem bons. *O Pagador de promessas* era um filme muito bom, ganhou Cannes etc. Em todo caso, eles representavam uma experiência menos transformadora. A de *Deus e o Diabo* foi realmente uma experiência total, na qual todos entramos de cabeça. Podia dar certo, mas podia também ficar um horror. Quando acabaram as filmagens e eu fui com o Glauber ver o copião (em geral, não gosto de vê-lo durante as filmagens), vimos juntos um punhado de cenas, estranhas, excessivas, exaltadas, e fiquei me perguntando: será que isto vai dar certo? Glauber me pedia calma, e dizia que faltava botar o som, a música,

a montagem, e aí sim eu ia ver o resultado. A gente ria muito, era a primeira vez que se fazia uma coisa parecida no Brasil. Depois, ninguém mais ousou fazer um trabalho brechtiano tão radical no cinema brasileiro.

Em alguns dos melhores filmes que você fez depois, como *São Bernardo* (Leon Hirzsmann, 1972) ou *Sermões* (Júlio Bressane, 1989), sua atuação, aliás esplêndida, soa mais contida e circunspecta. O registro mais exaltado, tendendo ao épico, com um *pathos* à flor da pele, parece algo próprio do Glauber. Foi este aspecto da poética glauberiana que te permitiu explorar, no cinema, de modo único, a dimensão épica de seu trabalho de ator?

OB: Esta exaltação épica era mesmo uma característica do Glauber. Ele era épico, seus filmes eram épicos. Até *O Pátio*, primeiro curta dele, tem esta dimensão, e o *Di Cavalcanti* também tem. Isto é a marca registrada do Glauber, que a gente percebe de cara nos filmes dele. Embora esta faceta épica já me viesse do teatro, posso dizer que o trabalho com Glauber foi uma experiência tão boa e tão bem feita que valeu para toda a vida, e enriqueceu tudo o que fiz depois, em variadas direções. Sem dúvida nenhuma, ele me marcou e vai ficar. Depois do *Deus e o Diabo*, eu passei três anos sem fazer nenhum filme, porque só me convidavam para fazer papéis de cangaceiro, assassino ou bandido. Eu respondia que o cangaceiro que tinha feito com o Glauber já me bastava, e queria fazer outra coisa. Esperei praticamente três anos até que me propusessem outros papéis, até o *Capitu*, do Paulo César Saraceni, baseado no Machado de Assis, um filme totalmente introspectivo, stanislavskiano até a alma. Eu fiz o personagem do Bentinho, uma espécie de Otelo brasileiro. Só aceitei fazer este filme porque ele não tinha nada a ver com o Sertão, e o personagem não tinha nada a ver com o Corisco. Quando Glauber fez *Terra em transe*, eu já estava no Teatro Oficina em São Paulo, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, num outro projeto também marcado por inspirações brechtianas. Foi um outro momento muito importante da minha carreira.

Sua interpretação do Corisco em *Deus e o Diabo* ficará para sempre como uma das figuras mais poderosas e significativas da imaginação cinematográfica brasileira. Outros dentre os vários personagens que você encarnou na tela também ficarão, como o Paulo Honório de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) ou o padre Antônio Vieira de *Os Sermões* (Júlio Bressane, 1989). Não é portanto nenhum exagero dizer que o cinema brasileiro moderno deve muito, Othon, ao seu trabalho de ator. Para concluir esta conversa, gostaríamos de saber em que medida as suas experiências de cinema com Glauber mudaram ou enriqueceram o seu próprio método de trabalho e a sua maneira de conceber o ofício do ator.

OB: Glauber me marcou demais, mas seria injusto restringir a ele meu depoimento. No fundo, quando penso em tudo o que fiz no cinema, é inevitável pensar em *Deus e o Diabo*, mas também em *São Bernardo*, *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970) e *Os Sermões*, os quatro filmes me aparecendo como as experiências cinematográficas mais importantes e enriquecedoras em toda a minha carreira no cinema.



3. Othon Bastos como Paulo Honório em *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972)