

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Nayla Mendes Ramalho

**A PRECARIEDADE NECESSÁRIA NA ESCRITA DE *TERRA EM TRANSE*:  
OS TRÊS ROTEIROS DE GLAUBER ROCHA**

Brasília

2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Nayla Mendes Ramalho

**A PRECARIEDADE NECESSÁRIA NA ESCRITA DE *TERRA EM TRANSE*:  
OS TRÊS ROTEIROS DE GLAUBER ROCHA**

Orientadora: Anna Herron More

Dissertação de Mestrado em Literatura

Brasília

2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**A PRECARIEDADE NECESSÁRIA NA ESCRITA DE *TERRA EM TRANSE*:  
OS TRÊS ROTEIROS DE GLAUBER ROCHA**

Nayla Mendes Ramalho

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO  
EM LITERATURA, COMO PARTE DOS REQUISITOS  
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LITERATURA.**

APROVADA POR:

---

ANNA HERRON MORE, Doutora, Professora Adjunta II  
(Departamento de Teoria Literária e Literatura – Universidade de Brasília - UnB)  
(ORIENTADORA) e-mail: anna1more1@gmail.com

---

GILBERTO TEDEIA, Doutor, Professor Adjunto II  
(Departamento de Filosofia – Universidade de Brasília - UnB)  
e-mail: praticaradical@gmail.com

---

PABLO GONÇALO PIRES DE CAMPOS MARTINS, Doutor, Professor Adjunto I  
(Departamento de Comunicação Social – Universidade de Brasília - UnB)  
e-mail: pablogoncalo@gmail.com

Brasília/DF, 19 de fevereiro de 2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

Mendes Ramalho, Nayla

A precariedade necessária na escrita de Terra em Transe : os três roteiros de Glauber Rocha / Nayla Mendes Ramalho ; orientadora: Anna Herron More. -- Brasília, 2018.

101 f.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2018.

1. Glauber Rocha. 2. Precariedade. 3. Roteiro de cinema.  
I. More, Anna Herron. II. Título.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

RAMALHO, Nayla M. A precariedade necessária na escrita de *Terra Em Transe*: Os três roteiros de Glauber Rocha. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2018, 96 f. Dissertação de Mestrado.

## CESSÃO DE DIREITOS

NOME DA AUTORA: Nayla Mendes Ramalho

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A precariedade necessária na escrita de *Terra Em Transe*: os três roteiros de Glauber Rocha.

GRAU: Mestra

ANO: 2018

É concedida à Universidade de Brasília de Brasília permissão para reproduzir cópias desta dissertação de mestrado única e exclusivamente para propósitos acadêmicos e científicos. A autora reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito da autora. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

-----  
Nome: Nayla Mendes Ramalho

Email: [naylaramalho@gmail.com](mailto:naylaramalho@gmail.com)



## AGRADECIMENTOS

Aqui se coloca em palavras um momento desencadeado e nutrido por inúmeros encontros.

Quando criança, foram meus pais incentivando a curiosidade, a criatividade, a inquietação e a luta. Muito me fortaleceram e desafiaram. Tiveram o fôlego necessário para nunca me deixarem sem respostas nas conversas e perguntas intermináveis. Muito tenho que agradecer a eles, pelo carinho, pelo apoio. Ao meu irmão, André, agradeço a torcida, as brincadeiras quando criança, as horas de companhia no estudo no cursinho.

Henrique, companheiro amoroso que estimula inquietações, desafia com seus jogos lógicos e seu embasamento fundamentado na história do pensamento, ajudou-me a buscar o cuidado e a paciência da construção do pensamento e da escrita. Também sou muito grata.

Ao Aleph e à Lila agradeço o incessante estímulo criativo, as risadas até a barriga doer, o carinho infinito e o cuidado – sim, esses dois cuidam muito da mãe. Foram pessoas decisivas na conclusão deste trabalho, desde as conversas sensíveis com o Aleph, até as piadinhas da Lila que traziam ares novos ao pensamento. Espero que um dia leiam este trabalho e possam se encontrar aqui e ali.

À Anna, minha orientadora, agradeço muito por me motivar, sempre de maneira leve e discreta. Suas aulas foram encantadoras, inspiradoras e inquietantes, nossos encontros clareavam o pensamento e faziam ser possível coloca-lo no papel.

A banca, Tedeia e Pablo, estão neste trabalho como encontros que para além das falas na qualificação e na defesa. São pessoas que fazem pensar, em suas aulas, em conversas: é impossível não ficar horas ou dias refletindo acerca do que falam, das questões que colocam. Acrescentaram muito ao trabalho, sugeriram caminhos e me motivaram. Obrigada pela leitura.

Agradeço a professora Fabrícia pela contribuição na qualificação, pela ótima fala, pelos estímulos para que eu finalizasse o trabalho e as indicações de caminhos.

Aos amigos queridos, minha outra família, obrigada pela companhia, pelas conversas deliciosas, pelas risadas e pelo carinho. São os meus irmãos Luizinho, Maurício, Marcelo, Lili, Batata, Gislaine, Carol.

Agradeço também ao amigo Elyeser, pelas histórias sobre Glauber, sobre a política, em um olhar delicado e crítico.

Agradeço ao departamento de Literatura da UnB pela acolhida.

A Glauber Rocha devo também agradecer, por ter nos deixado tantos documentos, tantos textos e filmes que marcam como cicatrizes, não deixam o corpo e a mente incólumes, desencadeiam o que não pode ser dito, mas pode ser ensaiado, em uma tentativa de prolongamento de sua força. Glauber fala do que é necessário para o que vivemos agora, nos ensina, mas sem ser impositivo, desperta outros olhares.

“Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (Walter Benjamin).

## A PRECARIEDADE NECESSÁRIA NA ESCRITA DE *TERRA EM TRANSE*: OS TRÊS ROTEIROS DE GLAUBER ROCHA

### RESUMO

*Terra em Transe* são os nomes dos três roteiros de cinema que fizeram parte do processo de criação do filme homônimo, de 1967. Tais roteiros são o objeto de estudo deste presente trabalho, que visa contribuir com a história e a teoria do roteiro mundial. Estes roteiros se diferenciam do modelo de roteiros do cinema industrial canônico. Os roteiros e o filme foram criados por Glauber Rocha, cineasta brasileiro que participou do movimento do Cinema Novo no Brasil. Este cineasta pensava criticamente o cinema e, dentre seus textos críticos, escreveu importantes textos-manifestos, como o *Estetyka da Fome* e *A revolução é uma Estetyka* que consistem em um esforço de aproximação do cinema a uma ideia de função política necessária ao cinema. Os roteiros e os textos-manifestos formaram a base para o delineamento de conceitos que perpassam todo o trabalho. Tais conceitos são o choque e o transe, que compõem parte da estratégia política de Glauber Rocha para a construção do pensamento; e a precariedade, que faz parte de todos os elementos e etapas de criação dos roteiros. Estes três roteiros foram colocados em um encontro com a filosofia imanente de Baruch Espinosa, com o intuito de pensar o que é a superstição e por que ela pode afetar o corpo de modo a diminuir sua potência. Nos roteiros de Glauber Rocha há um transe que não é supersticioso, mas desalienante. Este transe é aqui interpretado a partir da teoria da montagem de Sergei Eisenstein, cineasta russo, que pensa a montagem para além das imagens: como caminho de pensamento. Mas, tanto em Glauber Rocha quanto em Eisenstein, há uma precariedade que persegue o cinema, um silêncio, um espaço imprevisível, que se abre, como se fosse um questionamento, ao leitor do roteiro. Mas a precariedade está também e de maneira intimamente interligada, com a técnica de todo o processo de criação do cinema de Glauber Rocha, através de recursos escassos para a produção. A precariedade é também pertencente aos corpos que necessitam, com urgência, mostrar sua real potência.

**Palavras-chave:** Glauber Rocha. Precariedade. Roteiro de cinema.

*THE NECESSARY PRECARIETY OF THE WRITING OF ENTRANCED EARTH: THE  
THREE SCRIPTS OF GLAUBER ROCHA*

**ABSTRACT**

*Entranced Earth is the name of the three movie scripts that were part of the process of creating the eponymous film of 1967. These scripts are the object of study of this present work, which aims to contribute to the global history and theory of the cinematic script. These scripts differ from the canonical model of industrial movie scripts. The screenplays and the film were created by Glauber Rocha, a Brazilian filmmaker who participated in the Cinema Novo movement in Brazil. This filmmaker was a critical thinker of cinema and, among his critical texts, wrote important texts-manifestoes, such as *Aesthetics of Hunger* and *The Revolution is an Aesthetic that consist of an effort to bring cinema closer to an idea of a necessary political function*. The scripts and the manifestos formed the basis for the delineation of concepts that run throughout this work. These concepts are shock and trance, which compose part of Glauber Rocha's political strategy for the construction of thought; and precariousness, which is part of all the elements and stages of script creation. These three scripts were brought together with the immanent philosophy of Baruch Spinoza to question the meaning of superstition and why it diminishes the body's power. In the scripts of Glauber Rocha there is a trance that is not superstitious, but de-alienating. This trance is here interpreted through the theory of Sergei Eisenstein, a Russian filmmaker, who understands the picture montage beyond the images, as a path for thought. In both Glauber Rocha and Eisenstein, there is a precariousness that haunts cinema, a silence, an unpredictable space that opens up, as if it were a question, to the reader of the script. But the precariousness is also closely intertwined with Glauber Rocha's process of cinematic creation because of the scarcity of resources for production. Precariousness also pertains to bodies that urgently need to show their real and possible power.*

**Keywords:** *Glauber Rocha, Precariousness, Screenplay, Land in Transe, Spinoza, Eisenstein*

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1. Caminho de trabalho .....	14
<b>2. O ROTEIRO E O CINEMA.....</b>	<b>18</b>
2.1. Os roteiros de Glauber Rocha .....	25
<b>3. GLAUBER ROCHA.....</b>	<b>29</b>
<b>4. A FILOSOFIA DE ESPINOSA COMO CAMINHO.....</b>	<b>37</b>
4.1. O método de Espinosa .....	38
4.2. A Unicidade.....	40
4.3. Os atributos e os modos.....	41
4.4. A imanência .....	41
4.5. A potência e o <i>conatus</i> .....	42
<b>5. O TRANSE .....</b>	<b>45</b>
5.1. O choque .....	45
<b>6. O RITMO E A PRECARIEDADE NECESSÁRIA.....</b>	<b>75</b>
<b>7. CORPO E POLÍTICA NO ROTEIRO: TRABALHO BRUTAL .....</b>	<b>85</b>
<b>8. CINEMA É REVOLUÇÃO .....</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>97</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (Glauber Rocha)

Há um retorno constante aos conceitos de “fome” e “violência” no projeto ético e estético de Glauber Rocha<sup>1</sup>. Aparecem em sua linguagem como necessidade de fazer do cinema algo que não é representação, ou seja, supera a dicotomia entre representação e realidade. Os termos implicam um cinema agindo ativamente na vida, na percepção e no corpo.

Neste trabalho faremos um caminho pela margem dos estudos sobre este cineasta. Tomamos contato com um material pouquíssimo estudado: seus roteiros<sup>2</sup>, o que implicou em um esforço de busca e criação de caminhos para a leitura deste material. Um caminho que nem sempre foi seguro, definido. Diria o contrário, foi um caminho de multiplicação de ideias em um número insustentável. Mas as pequenas escolhas de abordagem, buscaram dar conta de ao menos uma parte do que o roteiro denunciava. O que Glauber Rocha chama fome e violência, chamaremos, no roteiro, “precariedade”.

A precariedade envolve justamente o projeto estético e ético de Glauber Rocha na época da criação de *Terra em Transe*. É a percepção dele naquele momento de uma condição instável dos corpos da maioria dos brasileiros e a necessidade de transformação desta constatação em estratégia de ação através da arte do cinema. Mas no roteiro há alguns outros elementos que também precisam ser abordados, além da estratégia de ação estética concretizada no filme. Os roteiros de Glauber Rocha são textos escritos sem rigidez, em mutação, possuem mais de uma camada de escrita, texto datilografado, texto redigido à mão e desenhos. A sua importância está no fato de serem rastros de indecisão e processo, textos que estão em mutação. Possuem o rastro muito particular e precário da tentativa de construção de

---

<sup>1</sup> Glauber Rocha ficou conhecido com o filme *Deus e o diabo na Terra do Sol*, indicado em 1964 à Palma de Ouro, no festival de Cannes. Em seguida *Terra em Transe* ganhou em 1967 o prêmio da crítica, também no festival de Cannes. Rocha é um cineasta que possibilita e além disso, instiga, com sua obra filmica e escrita, a

<sup>2</sup> Mesmo nos estudos internacionais acerca do cinema, é ainda incipiente a abordagem dos roteiros dos filmes e, ainda mais, dos rascunhos, ou, versões inacabadas de roteiros. Os estudos a que nos referimos fazem parte do *Screenwriting Research*, um grupo de pesquisa fundado na Inglaterra, em 2013, tendo como expoentes Steven Price e Ian McDonald.

conceitos através das imagens. São precários porque são roteiros que fazem parte do processo de criação particular deste cineasta. Revelam, para além dos roteiros, uma prática estética vinculada à sua ideia de revolução a partir do cinema.

Os roteiros analisados são documentos de um arquivo, já que, por serem precários, sensíveis à ação do tempo, necessitam de cuidados especiais. A Cinemateca Brasileira, em São Paulo, decidiu acolher os roteiros e muitos outros documentos que estavam anteriormente guardados no museu no Rio de Janeiro dedicado ao cineasta, o *Tempo Glauber*, que hoje não existe mais<sup>3</sup>. Foi, por sua vez, em decorrência do processo de arquivagem na Cinemateca que obtivemos acesso aos documentos aqui estudados. Acerca dos processos de arquivagem, Derrida (2001, p. 17), em *Mal de Arquivo* aborda a “violência arquivada”. Para Derrida (2001), o arquivo é instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Institui de maneira não natural relações entre documentos. Economiza, conserva, faz lei e faz respeitar a lei. Há uma força no arquivo: a força da casa, do lugar próprio, domicílio, família, instituição. Os arquivos são lugares que permitem a construção de uma ordem, ou seja, não são apenas “depósitos” de documentos. Os documentos não são escolhidos e organizados com imparcialidade. Há uma relação entre o poder e o arquivo, o poder que organiza a história de acordo com seus interesses. Isto ocasiona decisivas consequências políticas.

Quando acessamos o arquivo de Glauber Rocha na Cinemateca, visitamos uma escolha política, um local que busca retomar uma essência perdida dessa personalidade, Glauber Rocha. Hoje, inclusive, para corroborar com a ideia de Derrida, diferentemente do ano de 2011, quando tivemos contato com o material aqui referido, a Cinemateca e seus arquivos passam por um processo de abandono. Quando ocorreu a mudança de partido político à frente do Governo Executivo da cidade, foram cortadas boa parte das fontes de recursos financeiros da instituição. O resultado foi a demissão de quase todos os técnicos e administradores que geriam e cuidavam dos acervos.

Assim, o arquivo de Glauber Rocha sofre a ameaça do *mal de arquivo* de Derrida, a ameaça do apagamento ou a simples dissolução no tempo, a decomposição dos papéis, por escasseamento de cuidados causado por uma decisão política. O arquivo, de acordo com Derrida (2001), é uma forma de dominar, e tem inclusive, a força de uma lei. O arquivo é campo de batalha, de disputa da história. A retirada de recursos da Cinemateca indica que o poder político atual do governo de São Paulo disputa a história, apagando os artistas e a revolta, o que reforça a percepção falseada de um tempo cíclico e sem conflitos, necessário à

---

<sup>3</sup> Este importante local foi desativado há pouco tempo por total descaso do governo do Rio de Janeiro.

contenção das revoltas populares através do escamoteamento dos problemas políticos contemporâneos.

Abordar os roteiros de Glauber Rocha significa contribuir com a construção de uma história alternativa à história do roteiro mundial. Essa história é um arquivo que resulta em uma imagem uniformizada do que é um roteiro de cinema. Da mesma forma que o arquivo Glauber Rocha sofre a ameaça do apagamento político, a história dos roteiros que estão à margem do modelo de produção industrial de cinema Hollywoodiano sofre a ameaça de nem ao menos existir. Isto acontece por dois motivos. O primeiro é a disseminação dos manuais<sup>4</sup> e cursos de curta-duração de roteiros e o segundo é a pouca visibilidade e cuidado teórico nos estudos acadêmicos acerca do roteiro em todo o mundo.

Esforços de construção de uma história mais ampla da escrita de roteiros, abarcando textos que fogem em diversos graus do modelo industrial dos manuais tem ocorrido nos estudos recentes da *Screenwriting Research*<sup>5</sup>. Estes esforços relativizam os modelos e buscam atrelar historicamente a maneira como o modelo atual de roteiro foi formulado, colocando-o em diálogo com os acontecimentos sociais e políticos das épocas respectivas.

Frantz Fanon, autor importante na formação do pensamento de Glauber Rocha, pode nos ajudar a pensar a importância de uma história do roteiro que inclua os roteiros da margem, ou seja, os roteiros que fogem dos modelos industriais. Há, para Fanon (2008) em *Peles negras, máscaras brancas*, a visão de que o colonizado deve assimilar ao máximo os valores da metrópole, para conseguir fugir de sua selva. O autor observa que os homens negros da sua época, quando viviam um tempo na França, voltavam completamente transformados, como se seu fenótipo tivesse sofrido uma mutação absoluta e definitiva. Fanon (2008) debate este problema conduzindo-o no plano da existência dos “derrotados”, no plano da psicanálise.

De onde provém esta alteração da personalidade? De onde provém este novo modo de ser? Todo idioma é um modo de pensar, dizem Damourette e Pichon. E o fato de o negro recém-chegado adotar uma linguagem diferente daquela da coletividade em que nasceu, representa um deslocamento, uma clivagem. (FANON, 2008, p. 39).

Quando se fala a língua do outro, assume-se um mundo inteiro, uma cultura inteira.

---

<sup>4</sup> Dois dos manuais mais famosos são: FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro**. Curitiba: Arte & letra, 2010.

<sup>5</sup> Alguns dos principais autores da *Screenwriting Research* são Steven Maras (2009), Steven Price (2013) e Ian Macdonald (2013).

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (FANON, 2008, p.34).

Fanon (2008) diz que o racismo força um grupo de pessoas a sair da relação dialética entre o Eu e o Outro, a relação que, para ele, é a base da vida ética. Há uma luta contra o racismo anti-negro, mas que não deve ser uma luta contra ser o Outro, mas uma luta que nos leve a entrar nessa dialética do Eu e do Outro, que não significa desprezar totalmente a cultura da metrópole, mas sim problematiza-la, olhar para ela criticamente, sempre levando em conta a história e as demandas culturais locais.

Quando se assume, aqui no Brasil, a linguagem do roteiro industrial dos manuais, sem reservas ou cuidado, assume-se a cultura inteira do cinema industrial, sepulta-se um processo de criação mais coerente com a realidade brasileira. Glauber Rocha em seu cinema, como iremos delinear nas próximas páginas, mesmo adotando elementos técnicos do roteiro industrial, propõe um processo alternativo assinalado pelo conceito do transe como caminho de pensamento. O transe faz parte da escrita precária nos roteiros. É uma estratégia de desenvolvimento do ritmo do roteiro que, através dos choques, transforma a fome e a violência em caminhos de pensamento e imagens sobre o corpo.

O transe é, por outro lado, experiência das religiões de matriz africana, tão presentes na cultura popular no Brasil. Com a palavra “transe” Glauber Rocha, como no argumento de Fanon, destaca a necessidade da originalidade cultural, contudo, não para exaltar a cultura local, mas como caminho de pensamento. Ele reinventa o transe, de modo que, através dele, é criado um outro tempo, que possibilita criar um espaço aberto de ação e criação.

Os roteiros de Glauber são relevantes, portanto, na medida que ajudam a criar uma outra história do roteiro, um outro arquivo, que está à margem da história do roteiro dominante, nos proporcionando um outro caminho para o pensamento, através do transe. O transe é uma experiência física, espiritual e pedagógica nas religiões de matriz africana, e acontece nos roteiros de Glauber Rocha como uma ação sobre o corpo e sobre o pensamento. Para tratarmos de tais caminhos para a ação no corpo e no pensamento, recorreremos à filosofia de Espinosa<sup>6</sup> e do diálogo desta filosofia com os textos críticos e teóricos de Glauber. A filosofia de Espinosa formula um sistema filosófico que abarca a Ética, a Metafísica e a Política, matérias da filosofia que podem ser muito difíceis de conciliar.

---

<sup>6</sup> Grafia do nome do filósofo utilizada por Marilena Chaui.

Um movimento parecido, por sua vez, ocorre na obra de Glauber Rocha, que pensa o cinema como a própria revolução, coloca em um encontro o pensamento de Karl Marx com o transe místico do candomblé e formula uma ética do “fazer cinema”, coerente com a realidade econômica e social do país e também com a realidade do cinema nacional. A revolução pelo cinema é por isso, para Glauber uma ação, que reinventa o processo de criação fílmica, reinventa a maneira como os problemas nacionais são tratados, visando sempre distanciar-se do melodrama e da valorização emocional dos acontecimentos, com vistas a desenvolver conceitos ao invés de provocar emoção desvinculada de um objetivo político.

Nos roteiros aqui trabalhados será dado especial destaque à maneira como o transe faz com que seja inventado um outro tempo singular que desmonta o tempo cronológico<sup>7</sup>. Este desmonte ocorre a partir de gestos de violência estética, o choque. Aqui a ideia de tempo do roteiro é central em nosso trabalho, já que é por meio dele, de construções rítmicas em seu tecido textual que Glauber constrói a sensação de transe própria à temática e à forma do roteiro. Não é apenas nos roteiros que há uma alteração no tempo, ele está também na película finalizada. Contudo, os roteiros nos mostram os rastros da construção deste outro tempo, os desvios e as fugas da escrita que dribla o tempo cronológico.

Assim, o tempo do roteiro, tem força política na medida que mostra, pelo rastro dos desenhos, rabiscos, reescrituras, a precariedade do caminho de sua construção. Sua criação não é a manifestação de um projeto ético absoluto, mas é uma sobra. A partir da descoberta do que é necessário, do que faz parte da essência atual dos roteiros, apontamos alguns caminhos.

### **1.1. Caminho de trabalho**

Roteiro é um tipo de texto que sofreu ao longo dos anos mudanças de nomes, de formato e até de função. Recorremos, assim, ao livro sobre a história do roteiro, escrito por Steven Price (2013) para uma exposição do que foi e do que pode ser o roteiro hoje. Tais livros fazem parte dos estudos recentes acerca do roteiro que não ignoram a importância dos manuais, mas, por outro lado, se esforçam por buscar incluir na história e na teoria do formato as maneiras mais singulares de tratar este tipo de texto. O delineamento inicial da história do roteiro é importante tanto para que se perceba como a construção do modelo de roteiro dos manuais está atrelada a interesses políticos e econômicos, como para que se perceba algumas nuances nos processos criativos de autores importantes de cinema, como o de Ingmar

---

<sup>7</sup> Esse desmonte não ocorre apenas em Glauber Rocha, mas também no *Tempo do Agora (Kairós)* benjaminiano.

Bergman e o de Sergei Eisenstein, que priorizavam uma linguagem poética e não totalmente objetiva e técnica. Isso reflete a liberdade criativa que estes cineastas buscavam conservar, não se deixando ser reféns de interesses econômicos.

A partir destas noções iniciais acerca do roteiro, tocamos o objeto deste trabalho, os três documentos redigidos e desenhados por Glauber Rocha. Há indícios de que as ideias de *Terra em Transe* faziam parte de um outro roteiro que acabou não sendo filmado, chamado *America Nuestra*, que consiste em uma grandiosa estória sobre a América Latina. Assim como *America Nuestra*, *Terra em Transe* não é apenas sobre o Brasil, é sobre todo o conjunto de tendências políticas ditatoriais que sufocaram a América Latina durante sua história conhecida. O que ocorreu está nos roteiros como memória e como imagens que estão sendo repetidas, apesar de reinventadas, como imagem da violência contra os índios, ou como imagem do desaparecimento de corpos durante a ditadura militar brasileira (ARANTES, 2014).

No livro de Galeano, *As veias Abertas da América Latina*, é possível sentir o clima de miséria, violência e mortalidade que paira sobre a região desde sua invasão pelos Europeus e que é muito próximo ao clima de desesperança das sequências dos roteiros de *Terra em Transe*. Apesar de ser um livro de 1970, e os roteiros aqui trabalhados escritos entre 1965 e 1967, não sendo, portanto, possível dizer que Glauber o leu para escrever *Terra em Transe*, colocaremos estes materiais em diálogo, não como uma relação indicial de autores em que Glauber se baseou: a intenção é ampliar as possibilidades de leitura dos roteiros.

Os aspectos da biografia de Glauber Rocha e de seu pensamento ético, político e estético, também se relacionam com os acontecimentos na América-Latina. Assim, fez-se necessária uma explicação sobre a “Estética da Fome” e o conceito da violência que encerra a ideia de um cinema que desiste de ser uma cópia ruim dos filmes de Hollywood para então desenvolver outros referenciais estéticos que suplantam os modelos já existentes. Com o auxílio dos escritos críticos de Glauber Rocha é possível perceber melhor o que é a *precariedade* no roteiro e investigar como ela pode se relacionar com a didática de seu projeto, bem como com o transe como método de pensamento e de ação.

Este método de pensamento e ação através do transe indica uma possibilidade de encontro com Baruch Espinosa, já que é um caminho de construção de ideias que visa, através do choque, fazer pensar, retirar o homem de um estado alienado. Ou seja, é um transe que visa um objetivo imanente. Espinosa faz uma filosofia da imanência, através de um sistema filosófico considerado pela filósofa Marilena Chauí (2011) um racionalismo absoluto. Neste sistema, a paixão suplanta a razão em força, ou seja, a razão não pode ser imposta, mas é

alcançada, na beatitude. Contudo são as paixões que podem propiciar a potência necessária para conduzir à beatitude. Ambos, Glauber Rocha e Espinosa, tratam, cada um à sua maneira, da necessidade de disseminação do “fazer pensar” para que o maior número possível de pessoas sejam afetadas, atribuindo assim, um objetivo político ao seus pensamentos. Mas esse “fazer pensar” tem muito mais a ver com uma força potencializadora do que uma imposição, também em ambos. Dessa forma, para que possamos avançar com mais segurança, delineamos alguns aspectos e caminhos importantes do pensamento de Espinosa, visando desenvolver um diálogo com este pensamento. Contudo, isto não significa que há a intenção de subordinar o pensamento e a arte de Glauber Rocha à filosofia de Baruch Espinosa.

Guy Debord e Frantz Fanon são autores importantes para este trabalho por serem o reflexo de muitas das ideias que pairavam no ambiente político e estudantil da década de 1960, a mesma em que os roteiros aqui estudados foram escritos (o primeiro data de 1965). Guy Debord (1997), com a análise sobre a *Sociedade do Espetáculo* auxilia na compreensão acerca da crítica de Glauber Rocha ao sistema industrial de produção de cinema, principalmente no Brasil. Debord também faz um delineamento histórico das mudanças na ideia de tempo, que tem implicações políticas diretas na vivência das populações e nas suas expectativas acerca do mundo e da vida. Ao tempo do espetáculo, entendido pela teoria de Debord, pode ser contraposto o tempo do transe de Glauber Rocha: o tempo do espetáculo é o tempo-mercadoria, tempo cíclico que esconde o tempo irreversível do capitalismo e mantém os homens em um estado de alienação, de despolitização; o tempo do transe é a quebra do tempo-mercadoria, é a abertura para a criação de outros tempos singulares, desvinculados do falso tempo cíclico. O tempo do transe faz pensar pelo choque e, pelos choques sucessivos, provoca-se o transe.

Frantz Fanon está presente nos textos-manifesto de Glauber Rocha. Fanon defendia a necessidade da reinvenção da cultura nos países colonizados, de uma redescoberta da cultura popular e da necessidade de um pensamento crítico e dialético acerca da cultura da metrópole, para que não houvesse um isolamento, mas um encontro entre países. A relação entre Glauber Rocha e Frantz Fanon é importante para que se compreenda o que é a revolução para o primeiro e de que maneira a fome e a violência são centrais para sua formulação estética. A fome e a violência compõem o choque, e a montagem organiza esses choques de modo a montar também o transe.

Serguei Eisenstein, cineasta russo, influenciou o pensamento glauberiano sobre a relação entre estética e política. A partir de Eisenstein se desenha o caminho para um outro tempo nos roteiros de Glauber, um tempo que desmonta o tempo do espetáculo, de Debord

(1997). Para que se construa este outro tempo, verifica-se em Eisenstein outro elemento relacionado à política de Glauber: a didática. Não uma didática impositiva, mas choque intelectual entre imagens e outros elementos filmicos.

Este presente trabalho é, dessa forma, para além do delineamento de conceitos, um gesto político, em defesa do que é pequeno, secundário: o roteiro. Pensamos tais roteiros como peças importantes para que se possa ver a singularidade e a necessidade da diferença nas etapas de criação. Para Glauber Rocha a arte pode ser a própria revolução e não apenas uma imagem representativa e histórica das revoluções. A arte, para isso, deve estar integrada no processo revolucionário, sendo campo de batalha político. Dessa forma, os roteiros, como leituras da margem, são políticos na medida que mostram apagamentos e silenciamentos ocorridos durante os momentos de criação. Pelas imagens, pelos silêncios, pode-se pensar as ideias de choque, transe e precariedade. O roteiro, além disso, pode ser visto como texto político porque não é o cânone, não é a obra finalizada e reconhecida pelo poder hegemônico.

O transe, como caminho de pensamento para que se compreenda a fome e a violência, faz nascer um outro tempo, que não é o tempo cronológico, mas o tempo do pensamento e da ação, um tempo que é também parte da recriação glauberiana para uma experiência desmistificada no cinema. Sendo assim, Espinosa, com sua filosofia da unicidade, da imanência e dos afetos, é relevante no traçado de caminhos para que se compreenda a possibilidade de uma política atrelada a uma metafísica imanente e não supersticiosa.

A precariedade faz parte da essência dos roteiros e é pista para que seja compreensível o caminho do pensamento através do transe para que se busque, no caso do cinema de Glauber Rocha, um objetivo político.

## 2. O ROTEIRO E O CINEMA

Roteiro de cinema é uma etapa que pode existir ou não no início da feitura de uma obra audiovisual. Muitas vezes sua existência é pré-requisito básico para que se busque angariar recursos financeiros para sua produção. Outras tantas vezes é considerado como uma etapa fundamental da criação, principalmente quando se trata de uma obra ficcional. Mas há um dado curioso no roteiro. Sua existência em alguns sentidos é precária: 1) porque é um texto que tende a desaparecer quando o filme é finalizado, ou seja, é um texto que não existe por si mesmo, depende de seu desdobramento imagético fílmico; 2) apesar de atualmente se requisitar um roteiro bem estruturado, que defina em palavras exatas, detalhadamente (diálogos, movimentos de câmera, cortes) o que será o filme para que se consiga financiamento, não é uma etapa essencial ao cinema: há autores que não se utilizam do roteiro em seu processo de criação ou que formulam um método individual de escrita e planejamento que não se parece com um roteiro, como Eisenstein e Ingmar Bergman.

O roteiro que chamamos aqui “industrial” envolve o pré-requisito da comunicabilidade do filme através das palavras, com o intuito de se fazer compreensível em um processo de seleção de obras, para que sejam custeados em sua etapa de filmagem, finalização e distribuição. O roteiro é porta de entrada para recursos que financiarão o filme, tanto privados, quanto públicos. A uniformização de sua forma e conteúdo proporciona condições para as avaliações racionais, por parte de seus financiadores, do projeto do filme a ser produzido. Em decorrência disso, o roteiro industrial se relaciona fortemente com os modelos divulgados pelos “manuais de roteiro”. Tal forma do roteiro dos manuais envolve tanto o uso padronizado de nomenclaturas técnicas, quanto maneiras de desenvolvimento de trama, personagem, tema, variações de tempo.

Contudo, há uma linha de estudo de roteiros recente que busca alterar um pouco o foco de visão, abarcando métodos de criação pré-fílmica que não se rendem aos requisitos industriais ou que, ao menos, não são versões que serviram como instrumentos para conseguir recursos para a produção. A importância destes estudos está em desnaturalizar o aspecto industrial do cinema e do roteiro, assim como problematizar a maneira como se contam as histórias.

Ian Macdonald (2013) utiliza o termo *screen idea* para designar tudo o que está em torno do processo de criação no cinema, incluindo cartas, músicas, e-mails, recortes de jornal, cadernos e até conversas faladas. Todas estas informações e documentos juntos podem ser chamados também de arquivo. Azlant (1980) amplia o conceito de roteiro e afirma, de

maneira próxima a Macdonald (2013), que este não é só um texto escrito, mas um conjunto de processos, escritos ou não. Tais estudos atentam para um importante fato: o de que o texto que precede o filme não precisa ser composto de um modelo estável, e que é possível, e até necessário, tocar estes outros “textos” que circundam o roteiro escrito, para que se possa construir uma ideia mais adequada sobre o processo de criação.

Steven Price (2013), escritor do livro *A History of the Screenplay*, mediante extensa pesquisa, defende que os textos dos roteiros, em sua maioria, realmente sofrem limitações sobre suas propriedades formais. Afirma ainda que tais convenções melhoram a comunicação entre membros da equipe de um filme. Por serem compostas por numerosas pessoas, as equipes do cinema industrial necessitam de um de instruções precisas acerca do que será feito tanto nas filmagens quanto nas outras etapas da produção. O roteiro é um dos recursos de referência para a equipe.

O autor afirma ainda que “o roteiro contemporâneo tem uma regularidade impressionante de formato em assuntos como cabeçalhos de cena e alinhamento dos diferentes elementos do texto, incluindo a apresentação do diálogo e as descrições em prosa, da ação” (PRICE, 2013, p. 2, tradução da autora). Além disso, em regra geral, uma página do roteiro corresponde a um minuto na tela e, portanto, um roteiro típico de um longa-metragem possui cerca de cento e vinte páginas.

Entretanto, nos primórdios do cinema, no final do século XIX, o roteiro era relativamente simples, inspirado nos modelos de roteiros teatrais da época. Os filmes, da mesma forma, eram de pequena duração: duravam por volta de um minuto e consistiam em uma única ação, filmada em uma única tomada de câmera e a partir de apenas um ângulo de filmagem. Na realidade, estes textos não eram chamados de roteiros, mas de “*scenarios*” (PRICE, 2013). Ainda não havia convenções que os definissem. Através de pesquisas dos documentos da época, Price encontrou evidências da existência dos *scenarios* anteriores a 1904<sup>8</sup>.

Após 1902, cineastas começaram a produzir filmes com uma duração maior e com narrativas mais elaboradas, como Porter e Méliès<sup>9</sup>. Nessa mesma época, começa-se a registrar em cartório de *scenarios*, para assegurar a autoria. Inicia-se então o debate acerca de como nomear e classificar de maneira mais adequada estes textos escritos tão específicos. Assim, impulsionados pela necessidade de registro para evitar o roubo de ideias, autores e burocratas

---

<sup>8</sup> Três filmes de Thomas Edison, produzidos de 1898 a 1899 contém indícios de planejamento de histórias.

<sup>9</sup> Edwin Stanton Porter e Georges Méliès foram cineastas pioneiros que se destacaram por desenvolver a capacidade do cinema em contar histórias.

se reúnem para estruturar uma forma para o texto pré-filmico. Ocorre, dessa maneira, o surgimento de uma forma de escrita próxima ao que se chama de “roteiro” hoje. Contudo, não se sabe com certeza se estes textos (*scenarios*) funcionavam como guias durante as filmagens, prática próxima ao que ocorre hoje, ou apenas serviam como documentos escritos para que se registrasse a narrativa e garantisse a autoria.

Em 1913, o roteiro passou a ser utilizado como ferramenta eficiente para assegurar a continuidade do filme. Ou seja, como o cinema passou a ser feito não mais em uma única tomada, mas em várias, que posteriormente seriam montadas, as equipes de produção de cinema sentiram a necessidade de trabalhar mais acuradamente com o planejamento escrito, que ajudava a prever os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera, e as ligações entre os planos. Para isso, houve uma profissionalização de escritores que preparavam os textos finais. Foi nessa época ainda, nos primeiros anos de cinema, o início da criação dos manuais de escrita técnicos e da inauguração de departamentos de escrita dentro dos estúdios de produção de cinema.

Os *scenarios* parecem, para Price (2013), documentos com várias funções. Foram utilizados tanto na pré quanto na pós-produção, além de trazerem anotações e comentários na margem esquerda que indicam a metragem de película que foi utilizada na filmagem das cenas. Price (2013) observa ainda que o *scenario* de cinema vai se tornando, ao longo dos anos, mais complexo, mais detalhado. Mas sempre havia espaço para a improvisação, não havia uma ideologia do controle, e a narrativa dos filmes era finalizada apenas durante a montagem.<sup>10</sup>

Documentos indicam que entre 1916 e 17 a forma dos materiais escritos na pré-produção ainda não era totalmente definida, fechada: assumiam formas de acordo com as necessidades dos estúdios. Mesmo antes dessa data, contudo, já havia indícios de uso dos escritos para controlar melhor a equipe de produção, fornecendo instruções precisas. Em 1914 aparece a organização da produção de cinema a partir de um “produtor central”, figura que tomava as decisões acerca da qualidade e do custo do produto cinematográfico. Nessa época começou-se a utilizar o “roteiro de continuidade”, preparado não pelo autor ou diretor, mas por uma equipe de especialistas. Nesse texto, havia, além de tudo, instruções de orçamento e indicações para os atores e outras pessoas da equipe do filme. Assim, aos poucos, com o advento do roteiro de continuidade, o *scenario* desapareceu, conferindo maior eficiência à produção cinematográfica. Contudo, até 1926 não havia roteiristas nos créditos oficiais dos

---

<sup>10</sup> Este era o método de Dawley de escrita, que abria espaço para a improvisação.

filmes: esta expressão em si mal existia, de acordo com Price (2013).

D. W. Griffith é um conhecido cineasta da história do cinema que, além de ter feito filmes icônicos para sua época<sup>11</sup> e para a história do cinema, ainda ajudou a consolidar o formato do roteiro como o conhecemos hoje. Em suas narrativas, repetia as formas simples do chamado melodrama vitoriano<sup>12</sup>. Price (2013) afirma que esta prática se deve às ambições do mercado de massa de Hollywood, que queria atrair a atenção do maior número de pessoas possível. Mas Price (2013) afirma que mesmo assim, as narrativas avançaram na época de Griffith. A partir de 1914 os escritores de roteiros precisavam fazer algo além de repetir fórmulas narrativas existentes. Juntamente a esta necessidade, a forma do roteiro foi se tornando cada vez mais elaborada.

A partir de 1917, na Rússia, o cinema começou a assumir um importante papel como estratégia de propaganda e educação das massas organizada pelo governo. O roteiro acompanhava a tendência de controle e censura do cinema, e era chamado de roteiro de ferro, que consistia em uma peça escrita que descrevia minuciosamente o que seria o filme quando finalizado, incluindo diálogos e instruções técnicas. Era chamado de roteiro de ferro porque, uma vez aprovado pela censura, não poderia sofrer nenhuma alteração durante a produção.

Sergei Eisenstein, importante cineasta russo, conhecido por sua revolucionária teoria da montagem, se coloca em 1929 contra o modelo do roteiro de ferro. Ele propõe a separação entre o texto escrito e a interpretação do diretor. Para ele, tratava-se de duas linguagens diferentes, com potencialidades de expressão singulares. (PRICE, 2013).

O cinema soviético compreende duas direções, portanto, para a feitura do roteiro: o roteiro “de ferro” e o roteiro como uma ideia, um tema inicial, um primeiro estágio, chamado livreto (Eisenstein) em que a narração é desconstruída e é retrabalhada ao final, como última etapa do filme, durante a montagem. Os documentos existentes do trabalho antes da filmagem das obras de Eisenstein indicam um caminho oposto ao industrial de Hollywood: não é uma produção em série, é um processo composto de inúmeros tipos de fragmentos, desenhos, diagramas, *storyboard* e anotações, tudo bastante provisório. Eram materiais que poderiam,

---

<sup>11</sup> David Wark Griffith é um cineasta norte-americano, importante para a história do cinema, por ter desenvolvido a linguagem cinematográfica. Muitos dos elementos narrativos inventados por ele acompanham o cinema até os dias de hoje. Foi responsável por um dos mais controversos filmes da história: *O nascimento de uma nação* (1915), trata da guerra civil americana e apresenta o grupo Ku Klux Klan como herói. Mas seu filme mais aclamado é *Intolerância* (1916), que agrega em uma só narrativa, histórias de várias épocas. Além disso, este filme conta com uma edição, para a época, revolucionária.

<sup>12</sup> O melodrama Vitoriano é um tipo de teatro dos anos 1800 na Inglaterra que era marcadamente grandioso: até fogos de artifício eram estourados durante o espetáculo. Buscava-se retratar cuidadosa e detalhadamente as histórias, de modo a construir uma ilusão dramática, através de um realismo cênico.

inclusive, ser trabalhados com a contribuição de outras pessoas. O roteiro feito por Eisenstein para o *Encouraçado de Potemquin* (1925), por exemplo, não utilizou de divisão por cenas ou sequências. Há relatos de que Eisenstein fazia correções no livreto deste filme no dia anterior, durante os ensaios para o próximo dia de filmagem. Setenta e cinco por cento das sequências estavam preparadas no texto, mas o restante foi improvisado. O mesmo aconteceu com *Outubro* (1928): o roteiro passava continuamente por revisões. *Outubro* foi visto como um filme excessivamente formalista, incompreensível e não uma propaganda direta, da maneira como havia sido encomendado pelo governo.

Nos anos depois, na Itália do pós-Segunda Guerra, os roteiros também foram trabalhados de formas diferentes em comparação com Hollywood. Como uma resposta política ao fascismo, nasceu na Itália o Neo-Realismo que se opunha ideologicamente aos filmes de “telefones brancos” do estúdio anteriormente comandado pelo governo de Mussolini. O Neo-Realismo não contratava para os papéis principais as estrelas de cinema, mas dava preferência a atores amadores. Além disso, os diretores possuíam a suspeita de que o roteiro era um mecanismo de manutenção da forma de filmes de estética fantasiosa e escapista. Cesare Zavattini é um dos roteiristas dessa época do Neo-Realismo. Foi teórico desse grupo e trabalhou com Vittorio de Sica<sup>13</sup>. Não como um roteirista, mas como um dramaturgo. Não escrevia roteiros completos, trabalhava em forma de estória e estética. Pensava o cinema como uma forma de escrita em si e em que um autor pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja. Para ele, no cinema se escreve com a câmera. Não acredita que um filme deva ser escrito a partir de um ato de colocar situações uma após a outra em uma linha narrativa, acreditava que isso era uma falsificação da realidade. Seu objetivo era que o filme analisasse as situações ou ações em profundidade. (PRICE, 2013).

Ingmar Bergman, na Suécia, posteriormente, também desenvolveu uma outra maneira de escrever roteiros. Estes eram, de acordo com Price (2013), literários. Seus roteiros foram posteriormente publicados em livros e o autor ressalta que havia apenas algumas diferenças em relação aos roteiros utilizados na filmagem: não possuíam numerações nas sequências e continham algumas sequências e diálogo que não aparecem no filme finalizado. É literário, de acordo com Price (2013), por não possuírem uma correlação necessária com o filme. Havia, por exemplo, indicações do “cheiro” dos locais, a fragrância de sal em uma das cenas de *Persona* (1966), cheiro de flores, misturado com a fumaça do charuto e o cheiro de estranhos em *Gritos e sussurros* (1972).

---

<sup>13</sup> Cineasta neo-realista, que dirigiu *Ladrões de Bicicleta*.

No entanto, Bergman (*apud* PRICE, 2013) não considerava seus roteiros como obras literárias, mas como parte de um processo. Ou seja, existe um sentido criativo particular em seu método. Desconfia da comunicação verbal e insere em seus textos espaços para que algumas imagens sejam criadas no momento das filmagens. Contudo, durante as filmagens, tinha grande necessidade de se comunicar com a equipe e atores. Bergman exemplificou em 1950 a noção de artista de cinema. Pensava o filme como expressão pessoal, lógica do simbolismo ao invés de narrativa do protagonista buscando um objetivo.

Na França do pós-Segunda Guerra, inicia-se a ideia de autor-diretor, com os jovens que escreviam para a revista francesa *Cahiers du Cinéma: Nouvelle Vague* é um grupo que faz do diretor o responsável pelo filme, diminuindo em muito a importância do roteiro. Jean-Luc Godard é um dos expoentes deste movimento. O que contribuiu para o nascimento da *Nouvelle Vague* foi a adoção de um sistema de produção próximo a Hollywood no pós-Segunda Guerra, na França. Após a inserção do som, os roteiros tornaram-se ainda mais rígidos, com a formalização de elementos. A partir de 1942, ainda durante a Guerra, houve a censura e o controle político das artes, que obrigavam os cineastas a fazerem uma declaração completa da obra, o que incluía um roteiro de filmagem. Diálogos, por exemplo, eram avaliados pela “moralidade”. A técnica de escrita dessa pré-produção foi chamada de *decoupage* e é muito semelhante ao roteiro de continuidade americano da época do cinema mudo e com o roteiro de ferro da Rússia Soviética. Os filmes possuíam uma equipe de redação e esta equipe, por sua vez, foi duramente criticada por Truffaut na *Cahiers du Cinéma* em 1954.

Truffaut, cineasta da *Nouvelle Vague*, criticava essas equipes por estarem alinhadas a uma “tradição de qualidade” francesa dominada por literatos que, para ele, eram defensores de um realismo psicológico excessivo. Truffaut inaugurou, assim, as bases para uma crítica a Hollywood na França. Contudo, esta inquietação também fazia parte de um mal-estar com a legislação francesa, que determinava que o autor do filme era o roteirista e não o diretor. Note-se que era justamente o autor-diretor de cinema que estava sendo levado à proeminência na *Nouvelle Vague*. Então, a partir disso, tornou-se comum na França os autores dos roteiros serem os próprios diretores. Truffaut não se opunha aos roteiros, mas sim ao uso industrial deles. (PRICE, 2013).

Price (2013) afirma, contudo, que quando se olha para a história do roteiro de uma maneira geral, nota-se, apesar de atitudes em relação aos seus roteiros como as de Eisenstein, dos neo-realistas, de Bergman e de Truffaut, que a forma do roteiro se repete, não formando um grupo fragmentado de diversos tipos de material. Isso se deve também à disseminação do

uso dos manuais de roteiro. A partir dos manuais percebe-se que a uniformização transborda, inclusive, da forma técnica de um roteiro para seu conteúdo narrativo. Contemporaneamente, os manuais são escritos por autores que identificam e sistematizam, mediante pesquisas no mercado de cinema, os esquemas narrativos mais eficazes, que mais atingem, emocionam e conquistam o público. No livro de Robert McKee, por exemplo, *best seller* na área, o título de um dos tópicos da introdução é “Story é sobre eficácia, e não atalhos”, deixando claro, em seguida, que é necessário para um roteirista expressar o máximo possível com um mínimo de palavras, ou seja, trata de uma economia de palavras que precisa ter alto nível de eficácia. Os manuais tornaram o mundo da produção de roteiros mais acessível a amadores que podiam dar aos seus trabalhos um brilho mais profissional e buscar competir no mercado de roteiros em condições de igualdade com os roteiristas rivais mais experientes (PRICE, 2013).

Contudo, é necessário considerar, como afirma Pablo Gonçalo em sua tese de doutorado, que “embora haja constantes convenções, o roteiro – como forma, prática e história – também cria um interessante espaço de inovação, propiciando incessantes rearranjos” (MARTINS, 2015, p. 53). Os roteiristas da chamada “nova Hollywood”, inspirados pelo formato francês de roteiro, o *master-scene*, aproximaram o roteiro da forma literária, escrevendo-o em blocos dramáticos ao invés de forjá-lo em cortes de cenas e sequências. O cinema francês trouxe, além disso, a resistência ao fechamento da narrativa, deixando-a em aberto, provocando efeitos duradouros de reflexão na mente do espectador.

Dessa maneira, pudemos perceber neste breve texto introdutório os seguintes pontos: 1) há uma forma dominante de roteiro; 2) esta forma dominante é conveniente à indústria do cinema; 3) os manuais de roteiro ajudaram a proliferar uma forma técnica e narrativa importantes à ideia industrial de “eficácia”; 4) apesar de não serem a maioria, há roteiros que transgridem a forma fechada dos manuais. Este último ponto pode ser um impulso para que os estudos de roteiro voltem seus olhares para autores específicos que formulam um modo singular de escrever roteiro. Abordar um roteiro singular pode ser importante para perceber os caminhos formulados por autores que não querem se alinhar ao modo de pensamento e produção industrial no cinema. Ou, ao menos, se não conseguem se desvincular totalmente desse sistema industrial internacional, podem oferecer indícios de reflexão prática criativa e transgressora.

Na época em que Glauber Rocha escreveu os roteiros de *Terra em Transe*, as salas de cinema estavam quase inteiramente ocupadas pelos filmes americanos. Os filmes brasileiros que conseguiam abrir algum espaço entre os estrangeiros e ser projetados nessas salas, eram,

em sua maioria, os filmes pertencentes ao ciclo das “chanchadas”. Estes, por sua vez, reproduziam não apenas a estética americana, mas também adotavam os métodos de produção industrial (Rocha, 1981). Ainda não há um estudo consistente da história dos roteiros no Brasil. Contudo, se a maneira de produzir cinema das chanchadas se dava dessa maneira, então há a possibilidade de que os roteiros também seguissem a forma dos manuais da época.

Glauber Rocha não segue exatamente a forma prescrita pelos manuais de roteiro, já que se utiliza de uma linguagem, muitas vezes poética, para descrever as cenas do roteiro; desenvolve um outro tempo, o tempo do transe, em toda a duração do texto; trabalha pelo choque e pelo ritmo, tendo em vista o desenvolvimento de conceitos e não blocos de ação e emoção.

## 2.1. Os roteiros de Glauber Rocha

*Terra em transe* é um roteiro que teve como irmão um outro roteiro, *América nuestra*. Os dois foram desenvolvidos quase concomitantemente em 1965 e possuem histórias muito parecidas: tratam da luta política, das contradições dos movimentos revolucionários e de questões sociais da América Latina. “Um personagem comum está no centro dos dois filmes então sonhados: um poeta dividido entre o jornalismo e a política, entre a poesia e a luta armada. Ele se chama Juan Morales no primeiro, Paulo Martins no segundo” (AVELLAR, 1995, p. 9). *Terra em transe*, o filme, foi rodado ainda em 1967, e é uma fusão dos dois roteiros. O presente trabalho tem como foco os roteiros de *Terra em Transe*, uma vez que a relação entre este e *América Nuestra* já foi estudada por Avellar, no livro *A ponte Clandestina*.

Nos roteiros de *Terra em Transe* há ritmo na escrita de Glauber Rocha. Não são apenas instruções filmicas, como se orienta nos manuais de criação de roteiros de cinema. Há uma escolha de palavras, que constroem o clima de perseguição, como na primeira sequência do roteiro 1. A violência provém de uma linguagem não redutora, ou tecnicista. A intensidade lírica e o estilo já transparecem no roteiro, não apenas na maneira com as quais dispõe as sequências ou compõe os personagens tecnicamente. Sua escrita é poética, já que as imagens escritas são pouco detalhadas, simplificadas, fica apenas a sensação de sobreposição, rapidez e delírio.

Sua estratégia de transformar arte em revolução não é um processo simples, já que, para ele, envolve uma formulação didática<sup>14</sup> (ROCHA, 1981). Há diferentes nuances do pensamento ético e estratégico de formulação de uma estética política em Glauber Rocha em seus textos críticos, cartas e roteiros. Estes últimos são uma oportunidade diferenciada para percebermos como ocorre essa formulação ética nos próprios rastros da performance criativa.

Há uma ideia de emancipação que propõe o presente trabalho. Como em Theodor Adorno e mesmo em Glauber Rocha, percebemos os perigos da dominação da indústria cultural sobre a produção de bens artísticos. Adorno (1995) fala da música moderna erudita que teria sido pensada para que se apreciasse sua performance tendo em mãos sua partitura. Apreciar uma música juntamente com os olhos em sua partitura é uma maneira de emancipação intelectual e artística, é um colocar-se ativamente frente a uma obra, é acompanhar os detalhes da composição a partir de outro meio, é, em certa medida, antecipar os movimentos da música, imaginá-los, traçar caminhos de ida, de volta à música performada: é um quase tornar-se compositor também.

Experienciar um contato com um roteiro de cinema pode também ser emancipador. Neste caso específico dos três roteiros de Glauber Rocha, temos a oportunidade não apenas de conferir de que maneira a imagem fílmica foi construída no papel a partir da linguagem escrita. Este já seria um belo trabalho para, inclusive, verificar momentos de aproximação e distanciamento entre as duas linguagens, como em um trabalho de comparação entre roteiro e filme. Contudo, os roteiros aqui trabalhados são rascunhos. Disso decorre que há no papel, além da linguagem escrita, rabiscos, desenhos, cortes. Um dos roteiros é, na verdade, algo muito próximo de um *storyboard*<sup>15</sup>, com indicações de enquadramentos e movimentos de câmera. Parece-nos que cada roteiro é, em potência, um filme diferente, são textos que não são redundantes entre si, mas um contribui com a compreensão do outro.

A violência e a fome, conceitos de Glauber Rocha, nos roteiros são trabalhados aqui através da ideia de precariedade. A precariedade, nos roteiros, está principalmente nas construções temporais confusas e nas lacunas narrativas, mas também na indecisão dos personagens, e na própria incerteza estética impressa nos movimentos, rabiscos, cortes nos roteiros. A precariedade causada pelo transe no roteiro faz parte do caminho de pensamento que conduz à violência e à fome, de modo que estas duas últimas não sejam imagens

---

<sup>14</sup> O próprio Glauber Rocha se utiliza da palavra “didática” no texto *A revolução é uma Estetyka*, para designar um projeto para seu cinema que visa educar o olhar e se servir da cultura do cinema para fazer a população pensar pelo choque.

<sup>15</sup> Imagens, desenhos, organizados em sequência, de modo parecido a histórias em quadrinhos, utilizado no processo de criação e visualização de um filme antes da etapa de filmagem

representativas da condição em que se vive no Brasil, mas conceitos intimamente atrelados às estratégias didáticas e políticas do roteiro. Mas a precariedade advém também da própria condição do roteiro, que é um texto escrito para desaparecer, para ser silenciado pelo filme finalizado.

Tendo em vista justamente o delineamento de uma prática de roteiro – e de cinema – que busca ser marginal ao modo de produção industrial do cinema, foram feitas leituras das três versões de roteiros para o filme *Terra em Transe*. Segue-se aqui uma pequena descrição de cada roteiro que, por sua vez, visa, de maneira introdutória, propiciar perceber a relação entre os textos aqui trabalhados.

Roteiro 1 – Redigido em 1965, de acordo com o livro *Roteiros do terceyro mundo* (1985). Esta é uma versão datilografada do texto, composta de anotações a caneta e a lápis. Alguns trechos foram riscados e assim ficamos impossibilitados de ler o que havia sido datilografado. Outros trechos também foram riscados, mas ainda assim podemos ler o que está em baixo. Há também alguns desenhos à caneta com indicações de enquadramentos e movimentos de câmera. Faltam sequências a este roteiro, que não segue a numeração corretamente, ou seja, algumas sequências podem ter sido retiradas do documento ou então se perdido. Seu enredo consiste em uma história sobre Paulo, Silvino e Silveira. Os três tem envolvimento com a política, o governo do Estado, com o Senado. Ocorre em um país inventado, mas com fortes contornos do Brasil. Paulo é um poeta e jornalista desconfiado de suas escolhas, trabalha durante algum tempo tanto com Silvino, quanto com Silveira. Silveira é um político populista, que busca atender ao máximo as necessidades do povo, mas sofre investidas do próprio povo, que nunca vê como suficientes as decisões de Silvino como Governador. Silveira é um ex-senador, fascista. Silvino tem um jeito delirante de falar, sempre recorre a imagens messiânicas para justificar sua vontade de conquista de poder político. Assim, estes três personagens se encontram em vários momentos, e o enredo se desenvolve em um processo de golpe de Estado, articulado por Silvino, que retira Silveira do poder.

Roteiro 2 – Roteiro sem data, datilografado e mimeografado, com algumas anotações a caneta. Parece ser um roteiro posterior ao roteiro 1, já que possui mais páginas, as ações estão mais detalhadas e não há falta de sequências. Além disso, há menos anotações à mão. Comparando o roteiro um com o 2, notamos que elementos que eram apenas anotações a caneta no roteiro 1, neste já estão no texto de maneira datilografada. Possui um enredo muito parecido com o enredo do roteiro 1, mas sequências foram acrescentadas. O final do roteiro é mais detalhado, fica mais claro que houve um conflito armado entre os aliados de Silvino e os

de Silveira.

*Storyboard* – é composto de desenhos sequenciais que mostram o enquadramento, movimento de câmera e composição de cena algumas cenas do roteiro 1, de 1965. Faz referências ao ritmo da montagem. Seus desenhos parecem ter sido feitos com urgência, já que não são detalhados, coloridos ou realistas. Há neste documento também três páginas escritas à mão que se assemelham à estrutura escrita de uma sequência. Os desenhos são referentes ao enquadramento e ao movimento da câmera.

### 3. GLAUBER ROCHA

Na década de 1960, no Brasil, produzia-se um tipo de cinema muito popular chamado Chanchada, que se utilizava dos mesmos recursos estéticos e técnicos do cinema industrial Hollywoodiano e foi importante instrumento de dominação dos corpos e alienação durante a Ditadura militar no país.

Nessa mesma época Glauber Rocha fez parte do movimento chamado Cinema Novo, composto por amigos, que propunham um outro cinema, um cinema mais politizado e engajado. Um cinema que se baseou na *Nouvelle Vague* francesa para ser uma forma de expressão pessoal mas, ainda assim, política. Para o grupo do cinema Novo, se o cinema comercial (a chanchada e os filmes hollywoodianos) eram a tradição, o popular, o cinema de autor era visto como política revolucionária. Carlos Diegues escreve em maio de 1962, um dos textos que formulou as bases do Cinema Novo.

O Cinema Novo, tinha a pretensão de fazer parte de uma grande transformação na sociedade brasileira e no cinema, de acordo com Diegues (*apud* JOHNSON, 1982). O grupo se colocava contra as chanchadas, a manifestação carnavalesca no cinema e a sua celebração comercial. Mesmo com a dominação do mercado do cinema pelas grandes produções industriais, o Estado começou a olhar um pouco para as pequenas produções independentes. Estas tinham poucos recursos, se esforçavam pra criar as condições técnicas suficientes para se fazer cinema. Dispunham de equipes dispostas e talentosas para a feitura dos filmes. Os cineastas do grupo carregavam suas câmeras em investigações pessoais nas ruas e filmavam a maioria pobre brasileira no ambiente em que vivia. Contudo, a distribuição dos filmes produzidos para as salas de cinema ainda permaneceu fortemente dominada pelos filmes estrangeiros. Dessa forma, os cineastas independentes do Cinema Novo compartilhavam apenas com seus pares suas experiências, seus filmes, em cineclubes. Contudo mesmo fechados em cineclubes, aos poucos os filmes do grupo do Cinema Novo começaram a ganhar visibilidade, principalmente em festivais internacionais.

O Cinema Novo, entretanto, não é uma escola e não possui um estilo estabelecido (GOMES, 1996). O grupo considerava que formular um estilo unânime era retrógrado, burguês e frívolo. Por isso prezavam pela expressão pessoal, não limitada por dogmas formais. Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Rex Schindler, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Devid Neves são algum dos nomes desse importante movimento, que existia sem a colaboração de políticas oficiais, governamentais, de fomento.

Paulo Emílio Sales Gomes (1996) diz que a juventude que compunha o Cinema Novo pertencia à classe média e que, mesmo buscando compreender as dificuldades da população mais pobre, nunca saiu totalmente da posição original, da visão do “ocupante”, do colonizador. Era um grupo, contudo, pretencioso:

A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social”. (GOMES, 1996, p. 102).

Assim, o grupo permaneceu envolto pela classe média, permaneceu homogêneo socialmente em sua composição e, dessa forma, o espectador da chanchada, que, a princípio era o alvo do grupo, não foi atingido. Entretanto, Paulo Emílio afirma que apesar de ter escapado pouco ao círculo social original, teve grande significação ao cinema, porque

refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e dos setenta por cento. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol. (GOMES, 1996, p. 103).

Para Gomes (1996), o processo original de criação e disseminação dos filmes do Cinema Novo foi interrompido em 1964 com a violência do Estado Militar e, com isso, o grupo voltou-se para si próprio, atingindo apenas os próprios realizadores e um pequeno público,

como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura. Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado. (GOMES, 1996, p. 104).

Schwarz (2014) diz que em 1964, quando a intelectualidade socialista já se preparava para a prisão, esta foi poupada em sua maior parte porque a ditadura militar prendeu e torturou apenas os que tinham ligação direta com os operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortou as pontes entre as classes, mas as idéias esquerdistas, ainda assim, floresceram. Este florescimento resultou no surgimento, em 1968 de uma nova massa.

capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidade. Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista. (SCHWARZ, 2014, p. 9).

Glauber Rocha durante esta época fez grande esforço para divulgar e fazer com que os filmes produzidos pelo grupo do Cinema Novo fossem exibidos nas salas de cinema, para o grande público.

Glauber Rocha tinha, aliás, o costume, que jamais encontrei igual em qualquer outro cineasta no mundo todo: ia aos festivais internacionais importantes, onde nenhum de seus filmes estava sendo apresentado, para defender os outros filmes brasileiros. Em 1969, por exemplo, momento de apogeu de sua própria glória na Europa, foi visto em Berlim, onde compareceu especialmente para apoiar *Brasil ano 2000* de Walter Lima Júnior e, em seguida, em Veneza, onde não poderia haver melhor assessor de imprensa para promover *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Os herdeiros* de Carlos Diegues. (PIERRE, 1996, p. 60).

Havia um forte sentimento de colaboração entre os que compunham o grupo do Cinema Novo. Apesar de existir uma estrutura estatal para bancar o cinema brasileiro já naquela época, que financiava as chanchadas, e fazia exigências técnicas e estéticas aos filmes para serem aprovados, o grupo procurava contar com os próprios recursos para assim desenvolver sua autonomia de produção e de pensamento. Organizavam-se em lobbies de produção para driblar as restrições ao cinema autoral no Brasil (PIERRE, 1996). Os integrantes do grupo se revezavam nas atividades das equipes de todo o grupo, por exemplo, se em um filme Glauber Rocha era o autor, em outro ele assumia a produção, e outro componente fazia a direção. Glauber, além disso, acreditava ser imprescindível que um cineasta, além de se preocupar com as escolhas autorais e estéticas do filme, se preocupasse pessoalmente com este; ou seja, via a necessidade de fazer o Cinema Novo sobreviver para além do *set* de filmagem, para que as obras fossem difundidas pelo mundo. Sem a preocupação acerca da difusão, o autor, para Glauber Rocha, estaria morto, seria um irresponsável. A indústria do cinema normalmente se responsabiliza pela distribuição dos filmes nas salas de cinema, contudo, exige adequações estéticas que limitam o trabalho do autor de cinema. Por isso a forte noção de grupo no Cinema Novo, justamente para que não fosse necessário que este se rendesse às exigências do mercado industrializado de cinema

(PIERRE, 1996).

Glauber Rocha acreditava na necessidade de fortalecimento do cinema nacional como meio de reinvenção de todo o cinema autoral mundial. Fazia seus filmes a partir de pesquisas acerca da realidade política, social e cultural brasileira para repensar a forma fílmica e a forma de se produzir cinema.

Acho que os erros do cinema brasileiro não se devem ao fato de fazer filmes autorais, mas à falta de informação cultural, de rigor ideológico, de compreensão da realidade, da imaturidade. Cinema só é importante enquanto autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que aja sobre a realidade. (ROCHA, 1981, p. 42).

“A revolução é uma Eztetyka” (ROCHA, 1981), é o título de texto de 1967<sup>16</sup> de Glauber Rocha. Para ele, “a única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um racionalista romântico é a cultura revolucionária” (ROCHA, 1981, p. 66). Neste texto Glauber traça estratégias de desalienação e transformação da intelectualidade brasileira. Há, para ele, a necessidade de refletir acerca dos seguintes temas justapostos: “O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva” e “O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo desenvolvido” (ROCHA, 1981, p. 66). Tal justaposição é necessária para instrumentalizar o entendimento sobre o que é, para ele, o “subdesenvolvimento”.

Em “Estetyka da Fome” (ROCHA, 1981), trata de uma possibilidade de cinema radical no Brasil, um cinema que vai além das fronteiras do melodrama narrativo. Há, para ele, a necessidade de deixar de lado o esteticismo negligente da condição humana brasileira. Assumir a “fome”<sup>17</sup> como condição presente em todos os aspectos da vida brasileira seria também deixar de lamentar as misérias gerais do povo que, por sua vez, alimentam a piedade estrangeira e apontar o problema real. A *fome* não alimenta a piedade estrangeira pois é a precariedade da forma fílmica que não produz identificação emocional com a miséria, mas visa produzir reflexão através do choque e do distanciamento reflexivo. Assumir a fome seria a radicalização da vida, uma busca pela verdade mais violenta que cada um pode suportar, deixando de lado a paixão por exotismos estéticos tanto na arte quanto na política. Glauber afirma:

<sup>16</sup> Este foi o ano de lançamento do filme *Terra em Transe*. Este texto, portanto é resultado da reflexão acerca da prática artística e política de Glauber Rocha dos anos anteriores até aquele momento.

<sup>17</sup> A *fome* não como uma falta de alimento, mas como uma condição precária total do Brasil, que não pode ser escamoteada por um cinema que se utiliza de uma técnica e estética alienantes, que vendem um Brasil turístico e belo.

Até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (exotismos formais que julgariam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral do político” (ROCHA, 1981, p.31).

Glauber Rocha nega as convenções da “arte civilizada”, industrial. Seu barbarismo é violento porque busca libertar-se dos cânones e porque não se utiliza de técnicas do cinema industrial de manipulação emotiva que acabam amainando o choque. A violência está no choque do distanciamento reflexivo que destrói os referenciais narrativos seguros de um cinema melodramático, como a jornada do herói, o aprendizado individual do personagem, o personagem que se redime.

Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que essa violência encerra é tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1981, p. 30).

“Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se, qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1981, p. 31).

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (ROCHA, 1981, p. 31).

Frantz Fanon influenciou de maneira importante a ideia de cinema de Glauber, em uma vontade de apagar os colonialismos, em abrir espaços de maneira violenta. De acordo com Ismail Xavier (2007), Glauber Rocha aderiu ao posicionamento de Fanon acerca da necessidade de independência da produção cultural nos países colonizados. Xavier explica que para Fanon existia a fase final nesse processo de independência que consistia na

compreensão de que existem relações recíprocas entre a luta pela liberdade e a formação da cultura nacional; o intelectual percebe, com profundidade, que “as verdades da nação estão, antes de tudo, na sua realidade atual” e vê na luta pela libertação, pela soberania nacional, o processo fundamental que cria as condições para uma cultura nacional viva, para um renascimento da imaginação e uma renovação das formas de expressão. (XAVIER, 2007, p.

186).

Fanon (1968) falava em reestruturação completa do mundo colonizado, em redescoberta, reconstrução. Pensava um panorama social modificado na sua totalidade. Admitia que esta construção seria algo novo, eternamente afetado pela força da mobilização. Não uma mudança mágica, natural e nem mesmo um acordo amigável. Para Fanon há a necessidade da força da iniciativa que faz com que o poder, como força de vida, passe para as mãos do colonizado. A descolonização não é inteligível. “A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial” (FANON, 1968, p. 26). A descolonização modifica fundamentalmente o ser e

Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a “coisa” colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta. (FANON, 1968, p. 26).

A estética de Glauber Rocha, como em Fanon, é a busca de um ritmo próprio para um cinema que visa fazer pensar. Glauber afirma que para o colonizador (os americanos e europeus, somados também à elite brasileira), independentemente dos avanços estéticos, a arte brasileira seria primitiva. Há um sentimento de nostalgia, por parte dos países de “primeiro mundo”, pelos filmes que representam processos de criação já (para eles) ultrapassados. A nostalgia que faz com que o primeiro mundo tenha algum interesse sobre nosso cinema. Assim, a América Latina, para Glauber Rocha, apenas teria trocado de colonizador. O colonialismo mantém-se na permanente piedade colonial, que tem, como resposta, por parte do cinema brasileiro, uma esterilidade essencial, uma acomodação à imagem que o estrangeiro mantém daqui. Segundo Glauber, o artista assume uma atitude histórica no Brasil, proferindo discursos apaixonados e mantendo-se incompreendido pelo próprio círculo de artistas a que pertence. O artista aqui é, além de histórico, impotente.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que essa fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 1981, p. 32).

Glauber Rocha, por sua vez, vai contra o cinema que esconde “a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil”, que esconde através da cenografia e da técnica “a fome que

está enraizada na própria incivilização” (ROCHA, 2004, p. 65). Ou seja, a miséria moral da burguesia é a falta de crítica e reflexão que aceita e busca o entretenimento para continuar acreditando na necessidade do consumismo, da alienação e do sufocamento político e econômico dos pobres.

A fome em Glauber é o conceito que, como no livro *Os deserdados da Terra*, de Fanon (1968), faz parte da vontade de deixar de lado as imagens colonizadas que sustentam o capitalismo, que contribuem para a formação da cultura de massa. A fome no conceito de Glauber é inventar um caminho não idealizado ao cinema. A fome precisa aparecer em toda sua crueza, fazer tudo (o cinema, a vida, o corpo, a política) entrar em transe, que significa acessar um outro tempo, que é o tempo de um cinema-messias, esperado como marcador de um fim, o fim da sujeição do colonizado como nos diz Fanon. O pensamento messiânico de Glauber Rocha acerca do cinema faz com que sua arte tenha uma aura mística e salvacionista que é trabalhada em sua obra através do que o próprio Glauber chama de didática. Contudo, seu misticismo se problematiza a si mesmo durante os seus filmes, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). É, por isso, um misticismo precário, problematizador, crítico em relação a si mesmo.

Glauber Rocha faz do cinema uma maneira de repetir, dessa forma, os mitos tradicionais cristãos, tão presentes na cultura e cotidiano brasileiros, só que transgredidos, reinventados. Sua política, portanto está também em seu messianismo precário que envolve uma vontade de educar através de uma didática do cinema. Contudo, trata-se de uma didática que não envolve imposição. Glauber Rocha pensa um cinema que pode transformar o pensamento através do choque.

O poder messiânico-pedagógico desse cinema é a repetição do cinema como violência, e, em forma de roteiro, como interstício, como precariedade. Cinema como método e ao mesmo tempo como expressão.

O que o cinema verdade necessita, não só o cinema verdade, mas o cinema moderno, esse cinema de desalienação, é o rigor intelectual e a aplicação exata das ideias. Não é preciso preconizar nada. Na medida em que o rigor é estabelecido, em que as ideias são claras, o autor consegue fazer um filme verdadeiro que vá ao público. (ROCHA, 1981, p. 42).

A política em Glauber Rocha passa, dessa forma, por detectar e utilizar elementos da própria cultura brasileira. Contudo, não há a necessidade de alcançar um purismo temático e estético nacionalista.

“Neste instante, a *cultura* passa a ser norma, no instante em que a revolução é uma nova prática no mundo intelectualizado.

A *didática* sem a *épica* gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais.

É inofensiva.

A *épica* sem *didática* gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica.

É totalitária.

A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que *criar é revolucionar*, em que criar é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, *História e Cultura*” (ROCHA, 1981, 66).

Glauber Rocha pensava um cinema que forçava o pensamento através do choque que acaba afetando o próprio corpo. Essa violência, essa força para fazer pensar é parte também de sua ideia de didática no cinema, que faria o homem ver a violência do capitalismo sobre os pensamentos e corpos. Por sua vez, a violência e a fome são parte essencial da narrativa dos seus filmes, mas também, são conceitos que sustentam sua prática de produção. Todos estes elementos (a violência, a pedagogia, a fome, o choque), através da relação com a ideia de transe, atingem diretamente o corpo, recolocam-no no espaço, de maneira reinventada, de maneira mais politizada.

#### 4. A FILOSOFIA DE ESPINOSA COMO CAMINHO

Há indícios na biografia de Glauber Rocha, que este leu em alguns momentos de sua vida, Baruch Espinosa. Leu e também admirou profundamente *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche, declarado discípulo de Espinosa. A partir destes indícios é possível inferir que colocar a obra de Glauber Rocha em um encontro com a filosofia de Espinosa não poderia ser de todo inadequado, já que houve este comprovado contato. Contudo, este encontro visa potencializar tanto o pensamento de Glauber como o de Espinosa, em um caminho de reinvenção de ambos.

Para além do aspecto biográfico, contudo, esse encontro é possível principalmente porque há em Espinosa um interesse em seu método e na Ética de proporcionar a desalienação do corpo de forma parecida com Glauber Rocha. Contudo o método para se chegar à razão (Beatitude, para Espinosa), é diferente. O caminho de pensamento de Glauber Rocha é o transe através da precariedade que causa o choque, enquanto que em Espinosa, o caminho é cercar-se de encontros felizes para aumentar a potência e então ter a força necessária para começar a alcançar a razão. Contudo, o cinema de Glauber Rocha pode também ser visto como um corpo, que proporciona a possibilidade um encontro feliz e aumenta a potência que Espinosa considera tão relevante, já que Glauber Rocha luta contra a superstição, tirando das imagens supersticiosas o status de verdade. Enquanto que em Espinosa a superstição é uma paixão triste, que diminui o poder do corpo. Já os encontros felizes, neste último, dão condições aos corpos ao conhecimento das essências. Os encontros são outra precariedade, necessária para chegar à segurança verdadeira.

A escolha de Espinosa pode surpreender, pela distância entre o contexto da metafísica dele e o cinema de Glauber Rocha. Contudo, como afirmam estudiosos atuais, a metafísica espinosana se atualiza numa genealogia “subterrânea” (ALTHUSSER, 2005).

Assim retornemos a Espinosa, para que possamos delimitar o contexto e o momento em que sua filosofia foi escrita, já que sua linguagem é marcada por conceitos teológicos. Espinosa foi um autor judeu holandês, nascido em 1632. Em suas obras foi profundamente influenciado por Descartes e Hobbes. Sua confiança irrestrita no poder da razão provinha, principalmente, de Descartes, o que o afastou do universo metafísico-moral em que foi educado. Em 1656 foi banido da comunidade judaica em que vivia, acusado de heresia. Foi afastado dos negócios da família e tornou-se um hábil polidor de lentes, atividade que exercia apenas como meio de subsistência. Em 1661 publicou *Tratado da Reforma do Intelecto* e em

1663 *Os princípios da filosofia de Descartes*. Foi contemporâneo de Leibniz e travou alguns diálogos importantes com este filósofo e com outros pensadores da época.

Publicou em 1665 o *Tratado Teológico-Político*. Nesta obra utiliza de um método histórico-crítico para criticar radicalmente a mistificação da religião promovida pela teologia. Defende que as sagradas escrituras são apenas humanas e não divinas, o que implica na defesa de um poder civil que não se submeta à autoridade religiosa. Escreveu, dentre estas, outras importantes obras como o *Tratado Político*, publicado em 1677 e, como destaque, *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*, também de 1677.

#### 4.1. O método de Espinosa

Espinosa (SPINOZA, 2014a) busca um bem verdadeiro em *Tratado da Reforma do Intelecto*. Desiludido com as coisas que parecem ser o fim último da vida, o como a honra, a riqueza e os prazeres sensuais, procura um bem verdadeiro, que afetaria o ânimo com uma alegria eterna. É um projeto filosófico dominado pelo interesse ético, que resultaria na felicidade suprema, na beatitude. O bem supremo seria alcançado através da união da mente com a Natureza inteira.

Ele compreende que o homem tem maneiras de conhecer o mundo que nem sempre são as melhores. A imaginação é um desses meios e é a origem de preconceitos que fazem com que se tenha uma visão equivocada acerca da relação do homem com o universo. Dessa forma, o homem vive sempre à mercê das coisas mutáveis.

Contudo, defende que há um meio de chegar à explicação verdadeira sobre as coisas: através do conhecimento racional. Este tipo de conhecimento nos faz conhecer os laços que nos unem à Natureza, revela a falsidade dos preconceitos e proporciona afetos ativos. Estes afetos ativos, por sua vez, podem moderar a força das paixões e ser a base para a beatitude, que significa satisfação interior e um amor intelectual a Deus.

Espinosa quer instituir um nova vida para si mesmo. Mas busca um remédio que reconhece ser incerto, apesar de poder lhe dar a liberdade para não mais ser alguém em um processo de perda de si. Para ele, não é suficiente pensar de maneira clara para ser livre. É preciso tomar consciência de uma natureza superior. Espinosa quer adquirir a natureza superior e fazer o possível para que um maior número de pessoas o faça junto com ele: “Para chegar a esse fim, é necessário ter da natureza um conhecimento tal que ele seja suficiente para a aquisição dessa natureza superior” (SPINOZA, 2014a, p. 331).

Assim, a qualidade da vida depende da natureza dos nossos diversos modos de apreender a realidade. É necessário, portanto, corrigir o intelecto, para que ele seja capaz de conhecer as coisas que o direcionem ao seu propósito. Este projeto de Espinosa aposta na obtenção da felicidade através da obtenção do conhecimento verdadeiro. Disso vem a pergunta: qual é a natureza e a possibilidade desse conhecimento?

Sendo Deus a origem, a causa e a fonte de todas as coisas, para obter o conhecimento verdadeiro, deve-se deduzir todas as ideias a partir da ideia adequada de Deus (*Deus sive natura*). Espinosa julga que o método analítico adotado por Descartes não é capaz de resolver as principais dificuldades da metafísica, já que regride do efeito para o conhecimento da causa. Espinosa faz o caminho contrário, através do método sintético: da causa para o efeito. Ele defende que a ordem do conhecimento deve coincidir com a ordem do ser. A adoção do método sintético, contudo, não é gratuita, não é roupagem exterior para camuflar teses heréticas, mas é a própria forma da ideia verdadeira. Suas demonstrações são a “visão intelectual dos laços que unem a mente à Natureza inteira” (GLEIZER, 2013, p. 24). As demonstrações, na *Ética*, assim, revelam “a racionalidade imanente ao próprio conteúdo conhecido, ou seja, à totalidade do real” (GLEIZER, 2013, p. 24).

Para Espinosa, tudo pode ser explicado, já que tudo tem uma causa e uma razão. Por isso, também, é um filósofo chamado de racionalista absoluto, que significa que para ele, tudo é absolutamente necessário e a contingência é fruto de nossa ignorância. O necessário é, por sua vez, o que nos une à natureza inteira e o método geométrico de Espinosa libera a mente do que mascara essa união: as crenças no livre arbítrio e no finalismo.

Há quatro meios necessários para este fim:

I. conhecer exatamente nossa natureza, que desejamos levar à perfeição e ter da natureza das coisas um conhecimento necessário; II. diferenciar as coisas, e suas conformidades e oposições; III. de modo a conceber retamente o que sofrem; IV. e conferi-las com a potência e a natureza dos homens. (SPINOZA, 2014a, p. 334).

Para conhecer a existência singular de alguma coisa é necessário conhecer sua essência. Espinosa nos diz que a certeza não está fora da essência objetiva. “Quer dizer que a maneira como sentimos a essência formal é a própria certeza” (SPINOZA, 2014a, p. 337). Para isso é necessária a posse da ideia verdadeira. Não é necessário sabermos que sabemos, já que

o verdadeiro método não consiste em procurar o sinal com o qual se reconheceria a verdade após a aquisição das ideias; o método verdadeiro é o caminho pelo qual a própria verdade, ou a essência objetiva das coisas, ou suas ideias (tudo isso tem o mesmo significado), seja procurada na ordem devida. (SPINOZA, 2014a, p. 338).

O método é

bem entender uma ideia verdadeira, distinguindo-a das demais percepções e investigando sua natureza, de modo a tomar nosso poder de compreender e obrigando nossa mente a conhecer, segundo essa norma, tudo o que deve ser conhecido” (SPINOZA, 2014a, p. 338).

Um bom método, para ele, mostra como a mente deve ser dirigida de acordo com a ideia verdadeira dada. Uma parte do método é conhecer a ideia verdadeira que, por sua vez, é inata, e diferenciá-la das outras percepções. O espírito amplia seu conhecimento de si e da verdade, ampliando o conhecimento da natureza através da diversidade de ideias e relações traçadas (a ideia sempre se refere ao seu objeto). E é dessa forma que a alma conhecerá as suas próprias forças e a ordem da natureza.

“Quanto mais ela conhece suas forças, mais facilmente ela pode guiar-se e propor-se as regras; quanto mais ela conhece a ordem da natureza, mais facilmente pode se coibir de inutilidades; nisso tudo consiste todo o método, como dissemos.” (SPINOZA, 2014a, p. 339).

## 4.2. A Unicidade

Na primeira parte da *Ética* são estabelecidas as bases da metafísica de Espinosa, lá está a estrutura fundamental da realidade, os tipos básicos de coisas e como se vinculam. Tem como um dos objetivos demonstrar o monismo, que consiste na existência de uma única substância, absolutamente infinita: Deus. Assim, como tudo é substância, coisas finitas são suas modificações imanentes. Nesta primeira parte as definições tem, portanto, alcance ontológico, pois visam apreender a realidade da mesma maneira como existe fora do intelecto.

Nesta primeira parte Espinosa apropria-se de termos da metafísica tradicional mas atribui a eles sentidos novos. Em sua definição de substância, por exemplo, atribui a ela uma auto-suficiência ontológico-existencial e também uma autossuficiência lógico-conceitual. Ou seja, “Espinosa recusa uma concepção da relação entre esta e seu atributo principal que possa torna-la incognoscível. Qualquer margem de sombra ou mistério na realidade é excluída por seu racionalismo absoluto” (GLEIZER, 2013, p. 34).

A *Ética*, na parte I se inicia dizendo que Deus é a Substância, que é “em si e é concebido por si, isto é, aquilo cujo conceito não precisa do conceito de outra coisa a partir do qual deva ser formulado” (SPINOZA, 2015, p. 45). Ou seja, há um Todo, este Todo depende apenas de si mesmo, não foi criado por nada que não seja ele mesmo. Este Todo é Deus, que

possui infinitos atributos. Contudo, tais atributos não são os mesmos da tradição teológico-metafísica. Na tradição, é comum que se diga que Deus é: transcendente, ou seja, está separado do mundo, acima dele; onipotente e onisciente; eterno: sem começo e sem fim; infinito; onipresente, já que está em todos os lugares ao mesmo tempo; legislador e monarca do Universo; juiz maior: pune ou recompensa o homem de acordo com suas obras. (CHAUI, 2011).

#### **4.3. Os atributos e os modos**

Na Definição 5 da parte 1 da *Ética*, Espinosa (2015) diz que os atributos não são características de Deus, não são apenas palavras que representam o que Deus “parece” (mesmo que imaginativamente) ser. Para ele os atributos são a própria expressão da essência de Deus. Mas a ideia de expressão se amplifica ainda mais. Existem infinitos atributos de Deus que, por sua vez, também se expressam: os modos finitos. Ou seja, há uma cadeia infinita de expressão e cada uma dessas expressões, estes modos finitos, afinal, são expressões singulares do Uno de Deus. No caso dos seres humanos, estes são modos finitos que exprimem, ao mesmo tempo, dois (apenas dois) dos infinitos atributos: extensão (corpo) e pensamento. Faz-se necessário dizer, também, que para Spinoza os atributos não possuem ligação entre si. O que os coloca em relação é a própria Substância, ou seja, sua relação vem do fato de que os dois atributos (extensão e pensamento) são duas expressões distintas de um Mesmo, já que atuam em paralelo.

#### **4.4. A imanência**

Para Espinosa (2015), portanto, por ser Deus a única substância, e os modos finitos concebidos na e pela substância, então “Deus é a causa imanente de todas as coisas, e não causa transitiva” (Parte 1 da *Ética*, proposição 18). Dessa forma, Deus não age fora dele mesmo e seus efeitos que são produzidos, não se destacam dele também.

Para Gleizer (2013, p. 54)

A imanência é uma das especificações mais importantes da causalidade divina e implica uma ruptura com três concepções tradicionais acerca da relação entre Deus e o mundo: a concepção criacionista judaico-cristã, a

concepção platônica do demiurgo divino e a concepção neo-platônica da emanção.

Assim, a imanência na base dessa filosofia enfraquece a hierarquia entre os homens, colocando-os todos como parte de um Todo, que é Deus. Tal ideia de Deus sustenta a escrita do livro *Tratado Teológico-Político*, que consiste em uma investigação acerca dos perigos da ideia transcendente de Deus, ideia que serve como instrumento de medo e superstição, e que abre espaço para que surjam “escolhidos de Deus” que dominam as populações a partir deste medo. (SPINOZA, 2014c).

#### 4.5. A potência e o *conatus*

Portanto, se Deus é a causa de todas as coisas, é a causa suficiente de si mesmo, então sua essência envolve necessariamente uma existência (Primeira Definição da parte 1 da *Ética*)<sup>18</sup>. Os modos finitos, sendo *expressões* dos atributos, não são *representações* de algo transcendente, separado da realidade. Os modos finitos são existências singulares que possuem um *conatus*. (SPINOZA, 2015).

Para compreendermos o que é o *conatus* em Espinosa, precisamos antes compreender o que é potência. Para Espinosa (2015), Deus não possui nenhum poder (*potestas*), mas apenas potência (*potentia*). Sendo assim, Deus em Espinosa, como já dissemos, não é um tirano ou legislador. Deleuze diz que

Deus não concebe possíveis no seu entendimento, que realizaria por sua vontade. O entendimento divino não é senão um modo pelo qual Deus não compreende outra coisa senão a sua própria essência e o que dela se segue, a sua vontade é apenas um modo sob o qual todas as consequências decorrem de sua essência ou do que ele compreende. [...]  
Por esta potência, Deus é igualmente causa de todas as coisas que se seguem da sua essência, e causa de si mesmo, isto é, da sua existência tal como é envolvida pela essência (DELEUZE, 2002, p. 103).

A potência possui, assim, uma identidade com o ato. Isso porque à potência corresponde um poder de ser afetado que é “constante e necessariamente preenchido por afecções que o efetuem” (DELEUZE, 2002, p. 103). A potência, ao mesmo tempo, é a essência de Deus e essa potência, sendo preenchida pelo poder de ser afetado, “é preenchido

---

<sup>18</sup> “I. Por causa de si entendo aquilo cuja essência envolve existência, ou seja, aquilo cuja natureza não pode ser concebida senão existente” (Spinoza, 2015, p. 45).

pelas afecções ou modos que Deus produz necessariamente, Deus não podendo padecer, mas sendo causa ativa dessas afecções” (DELEUZE, 2002, p. 103). Mas essa potência é dupla: potência de pensar e potência de existir: duas metades do absoluto. Não são os atributos que conhecemos: o atributo extensão não esgota a potência de existir. Já o atributo pensamento “é por si só toda condição objetiva que a potência absoluta de pensar possui a priori como totalidade incondicionada” (DELEUZE, 2002, p. 104).

O modo é parte dessa potência divina, um grau de intensidade.

Quando o modo passa à existência, é que uma infinidade de partes extensivas são determinadas do exterior a entrar sob a relação que corresponde à sua essência ou a seu grau de potência. Então, e só então, esta essência é determinada como *conatus* ou apetite (Ética, III, 7). (DELEUZE, 2002, p. 104).

O *conatus* é uma tendência a perseverar na existência. E essa perseverança, essa persistência é também durar e por isso “o *conatus* envolve uma duração indefinida” (DELEUZE, 2002, p. 104). “*Conatus*, numa segunda determinação, é tendência a manter e abrir ao máximo a aptidão para ser afetado” (DELEUZE, 2002, p. 104). Ou seja, se na substância as afecções são totalmente ativas, nos modos, as afecções podem ser ativas ou passivas.

“O esforço para se conservar (*conatus*) é o primeiro e único fundamento da virtude”. (parte 4 da Ética, proposição 22). (SPINOZA, 2015).

Sendo assim,

A chave da ética espinosana encontra-se nessa posição do *conatus* como fundamento primeiro e único da virtude, palavra empregada por Espinosa não no sentido moral de valor e modelo a ser seguido, mas em seu sentido etimológico de força interna. (CHAUI, 2011, p. 96).

Há uma grande importância nas variações de potência dos modos finitos em Espinosa. Tal variação envolve a força ou potência de sofrer, que é o poder de ser afetado e preencher-se de afecções passivas. O equivalente das afecções passivas é a potência de imaginar. Já a potência de agir, que ao menos em parte preenche a capacidade de ser afetado, as afecções ativas, é a potência de conhecer ou compreender. Deleuze tem uma hipótese: a de que a proporção das afecções ativas e passivas varia e o total de afecções permanece constante. A potência de agir é impedida na mesma proporção que o modo produz afecções passivas e aumentada na medida que o corpo produz afecções ativas. A variação entre a potência de agir e de sofrer são inversamente proporcionais.

Mas há também um outro tipo de variação possível, já que o poder de ser afetado não

é constante, é elástico. O modo existente passa por composição e decomposição. Ou seja, nos limites extremos do poder de ser afetado, este permanece constante. Contudo, nos modos finitos existentes ela varia, infância, velhice, morte. São estes os momentos em que o corpo pode ser reinventado, de acordo com a variação de potência.

## 5. O TRANSE

### 5.1. O choque

Notamos na crítica e no cinema de Glauber Rocha, uma necessidade de buscar uma estética liberta dos cânones do cinema para assim, poder abordar com mais força as temáticas relevantes ao Brasil. Contudo, além dessa necessidade há um projeto mais profundo em seu cinema, que se inspira no projeto de Eisenstein<sup>19</sup>, no cinema intelectual. Esse cinema se pensa como estética, mas também como caminho do pensamento através da montagem, que se utiliza do choque, como maneira de movimentar forças revolucionárias, a fim de provocar uma desalienação. O choque é variação de intensidade que constrói o ritmo do roteiro.

Neste capítulo trataremos dos caminhos da imaginação no roteiro, as variações, a construções que conduzem a uma ideia, de escolhas de montagem cinematográfica que excedem a ideia da técnica da montagem e desembocam na própria maneira de organizar pensamentos com uma finalidade política.

A montagem, para Dancyger (2007), é o trabalho que visa dar continuidade a imagens filmadas e, além disso, é um trabalho que precisa ser discreto e até mesmo tornado invisível, através do uso preciso de convenções de linguagem do cinema. A montagem, para ele, é dividida “em dois estágios: 1) o estágio de juntar os planos e um primeiro corte e 2) o estágio no qual o montador e o diretor afinam o tom e o ritmo do primeiro corte, transformando-o em corte final.” (DANCYGER, 2007, p. 399).

Além da continuidade, a montagem também tem como função, para Dancyger, dar um resultado dramático específico às cenas e ao filme e fazer com que este siga um caminho lógico. É também na montagem que os detalhes de enquadramento, movimento de câmera, luz, som, atuação dos atores, etc. necessitam de toda a atenção e cuidado do montador, que deve fazer convergir tais elementos para estar condizente com a ideia do diretor.

A montagem, portanto, é uma das últimas etapas da produção cinematográfica e de crucial importância para construir o ritmo do filme e fazer aparecer as ideias da narrativa. E, mesmo sendo tecnicamente uma das últimas etapas da produção, está presente já no roteiro, uma das primeiras etapas. Nos roteiros de Glauber Rocha vemos o ritmo sendo construído

---

<sup>19</sup> Serguei Eisenstein foi um cineasta e teórico russo, consagrado pelo seu pensamento sobre a etapa de montagem das imagens filmadas. Atuou entre os anos 20 e 40 do séc. XX. Pensava o cinema como arte impura, como síntese qualitativa das outras artes. A montagem para ele, não era apenas uma necessidade estética, mas também ideológica. Seu pensamento é importante por tratar o cinema como importante meio de construção de ideias e efeitos sobre o corpo.

pelos choques sucessivos no interior e entre as sequências. As ideias são construídas de modo a traçarem um caminho de permanência e de memória. Assim, visamos neste capítulo perceber de que maneira a imaginação é conduzida nos roteiros. Posteriormente, em outro capítulo, trataremos do ritmo.

Para fazer uma breve estruturação deste trabalho, mas não com a intenção de reduzir o roteiro a estes poucos elementos, buscamos passagens que contêm processos de construção da imaginação pelo choque (conceito que posteriormente iremos trabalhar). Encontramos o choque em quatro tipos de manifestações: 1) na construção dos personagens, 2) no enredo e na forma de escrita, 3) nas ligações entre sequências e 4) no movimento de câmera. Perceber estes quatro tipos de manifestações de construções pelo choque são importantes para que se note o modo como a construção estética interliga todos os elementos do roteiro com um fim único, o choque como didática.

Dessa forma, escolhemos algumas sequências dos roteiros que irão nos conduzir a uma reflexão acerca do choque e da imaginação. As sequências abaixo, a partir da 27 do roteiro, que foi escrito em um momento mais próximo à etapa de filmagem, foram escolhidas por construírem entre si uma relação de choques sucessivos, que culminarão em choques no interior de uma sequência mais à frente. Trata-se de um momento no enredo em que Silvino, o personagem fascista está articulando um golpe contra o personagem populista Silveira.

#### Sequência 27

TRAV por um porto deserto. Deverá estar vazio ou com mercadorias empilhadas. Ouve-se a voz de Silvino – Documentação no Rio de São Paulo.

SILVINO: A anarquia, a pura anarquia comunista que investe contra as liberdades democráticas. Como podemos tirar o país da crise, como podemos vencer o desespero, a fome, o desemprego...

As imagens mostram o Viaduto do Chá em São Paulo o Vale do Anhangabau.

SILVINO:... Se o presidente é o primeiro a compactuar com o foco subversivo do Governador Silveira, aumentando a desavença entre os patrões e os empregados?

São Paulo, seus edifícios onde estão as instalações capitalistas mais potentes. A fala de Silvino.

SILVINO: O que pensa o Governo do nosso futuro? Silveira alastrará a mensagem subversiva, aproveitando a inflação, a mortandade infantil, o desequilíbrio social. (ROCHA, 196-).

Aqui ocorrem alguns primeiros choques. Na sequência 27 Silvino está em meio à cidade e enquanto critica Silveira por utilizar-se da fome, do desespero e do desemprego, em volta dele há “edifícios onde estão as instalações capitalistas mais potentes”. Abaixo, na

sequência 28, Silvino já não está mais na cidade de São Paulo, mas em um salão nobre com senadores e militares.

#### Sequência 28

Uma espécie de Salão nobre, entre velhos senadores ou militares. Silvino evolue[sic].

SILVINO: São dias sóbrios, o sol já se esconde, o senhor não vê, não teme, não pressente? O Presidente pensa que, com apoio de Silveira poderá dar um golpe absolutista. Mas se engana, inclusive, quando pensa que a astúcia esquerdista cumprirá seus compromissos. (ROCHA, 196-).

Na sequência 27 a estratégia discursiva de Silvino consiste em convencer o povo de que Silveira não quer beneficiar ninguém, apenas se aproveitar das dificuldades brasileiras para se promover politicamente. Já na 28, ao conversar com senadores e militares, seu discurso se modifica e ele condena a esquerda e fala da possibilidade de golpe absolutista. Na 29 o discurso muda novamente e Silvino, conversando com o Cardeal, se mostra mais compassivo, diz que quer salvar o presidente que deve provar que não está apoiando Silveira, tirando-o do poder.

#### Sequência 29

Outro ambiente conversando com o cardeal, com mais velhos. Varanda, calor. Silvino não para.

SILVINO: Quando falo em salvar o regime, falo em salvar o próprio presidente. Será melhor que ele deponha Silveira a ser deposto pelas armas. Porque os senhores, clérigos e generais, não podem hesitar em defender a pátria e a família. (ROCHA, 196-).

Faz-se necessário notar que entre as sequências, entre as mudanças súbitas de ambiente e discurso, não há uma transição suave que amaine os saltos espaciais e discursivos de Silvino. Esta falta de transição é o choque.

#### Sequência 30

Num carro aberto, outros carros atrás, Silvino exulta com o microfone na mão. Entra por um túnel

SILVINO: A democracia é o exercício da vontade do povo. Nós fomos eleitos pelo povo logo somos os delegados de sua vontade. Executemos, pois, o nosso dever histórico pressionando o Presidente no sentido de exterminar Silveira e seus agentes, ramificados, hoje, em várias partes do país. (ROCHA, 196-).

Na sequência 30 Silvino discursa novamente para o povo mas agora em um carro aberto. Sua fala chega ao extremo da ideia de “exterminar Silveira e seus agentes”, outro choque, já que há uma violência impressa nessas palavras, que chega abruptamente.

### Sequência 31

Câmera sobre favelas. Silvino evolue em baixo mínimo, cercado de gente  
 SILVINO: A subversão é um veneno que grassa, subjetivo, consolidando nas raízes ideológicas. A nossa crise é uma crise de ordem, de autoridade, de honestidade. Ao povo cabe o trabalho e a nós cabe a direção dos seus destinos. (ROCHA, 196-).

As sequências são rápidas e com poucos elementos: uma pequena descrição do local e uma fala de Silvino. Vistas em conjunto, vão delineando o movimento de Silvino para tirar Silveira do governo do estado e ainda dar um golpe militar sobre a presidência do país. As sequências repetem esta mesma ideia, mas de maneiras diferentes, em locais diferentes. A base dos discursos de Silvino é sempre um jogo com o medo, um discurso messiânico e moralista.

A escrita de Glauber Rocha nestas sequências é a escolha de momentos que reforçam e redundam um no outro, como que para criar uma imagem persistente, que vem em uma repetição crescente de choques nas sequências. Na sequência 27, discursa em São Paulo para o povo, fala sobre a fome. Na 28 está entre senadores e militares e menciona um pretense golpe absolutista sendo articulado por Silveira. Na 29 conversa com o Cardeal e está em meio a gerais e mostra-se, em sua fala, compassivo com o presidente, mas diz da necessidade de depor Silveira, para proteger a pátria, a família. Na 30 discursa em um carro aberto e mostra-se como defensor da democracia e da necessidade de exterminar Silveira. Na 31 Silvino coloca o povo no lugar do trabalho enquanto o destino de todos, para ele, pertence à classe política; amplia o discurso e fala da crise da ordem, da honestidade. Silvino vai do mais particular para o mais geral, da crise da fome para a crise total, a crise moral.

Essa repetição entre as sequências que se diferencia, ou seja, uma mesma ideia se que se mostra de várias maneiras, em várias sequências, é próxima à repetição da construção do pensamento pela montagem, de Sergei Eisenstein (2002). Para Deleuze (2005), Eisenstein faz parte do cinema do auto-movimento, do movimento automático, ou, mais precisamente, movimento como dado imediato da imagem, como se o espírito não precisasse reconstituir o movimento, um cinema do movimento imanente. Na verdade, aqui a imagem não precisa de móvel, objeto ou pensamento, já que a imagem é que move a si mesma. A imagem não é, por

isso, nem figurativa, nem abstrata: a essência da imagem pode se efetuar realmente e, como comenta Deleuze acerca do cinema de Eisenstein, “produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral” (DELEUZE, 2005, p. 189). É dessa forma que o cinema pode fazer, para Deleuze, o que as outras artes apenas exigem: herda o essencial delas convertendo “em potência o que era apenas possibilidade” (DELEUZE, 2005, p. 189). Nasce um autômato espiritual que reage ao movimento automático. Reage porque o choque não impõe movimentos cerebrais, mas cria possibilidades lógicas de reação. Assim Eisenstein pensa em “um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das massas” (DELEUZE, 2005, p. 190).

Para Eisenstein, há um processo de criação de ideias importante a se considerar durante o trabalho do autor. Primeiramente há uma visão interna criativa, e, diante desta visão interna, há uma percepção que faz pairar uma imagem, que personifica emocionalmente o tema dessa visão interna. O autor, então, se coloca frente ao desafio de transformar esta imagem em representação de sentimentos. Contudo, e aqui está o desafio na teoria de Eisenstein, tais sentimentos passados ao espectador através de imagem, precisam suscitar a mesma “imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador” (EISENSTEIN, 2002, p. 28).

A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objetivo final do esforço criativo de todo artista. (EISENSTEIN, 2002, p. 28).

O conjunto de elementos e processos do cinema, precisa, para Eisenstein, ser montado tendo em vista o desenvolvimento de uma outra imagem, uma “imagem geral”, ou seja, uma ideia. A força da montagem, está, dessa forma,

no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda sua plenitude, de transmiti-las visualmente com a força da tangibilidade física, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Alguns elementos chamam atenção nesta passagem acima e podem nos ajudar a compreender as sequências do roteiro de Glauber Rocha citadas acima. O processo criativo envolve razão e sentimento, sendo que o sentimento é evocado para criar uma ideia racional. O espectador é conduzido por uma trilha criativa e, sendo assim, percorrendo o caminho do autor, o espectador tem a possibilidade de criar juntamente com o autor, em um processo dinâmico de reunião de imagens. Contudo, Eisenstein tem a aparente pretensão de alcançar um objetivo certo, que é, por sua vez, fazer com que o espectador toque, em sua plenitude, as ideias do autor e que estas ideias tenham efeitos físicos. Mas em seguida, Eisenstein relativiza sua ideia de transmissão plena da visão criativa:

Todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social –, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

O espectador chega a uma mesma imagem geral concebida pelo autor, mas essa imagem é uma imagem reinventada. Esse “mesmo” da imagem assume outro sentido, portanto. Um “mesmo” que não é um igual, idêntico, mas, uma outra perspectiva, inundada de memória e potência individual.

Jorge Larrosa, (2017) trata da perspectiva da literatura, que pode aqui se encontrar com a teoria de Eisenstein para o cinema. Em *Pedagogia Profana*, Larrosa trata da possibilidade pedagógica da literatura que rompe com uma ideia de pedagogia que necessita de um mestre e de um aluno a receber os ensinamentos deste mestre. É a partir do poema *Torso Arcaico de Apolo*, escrito por Rainer Maria Rilke<sup>20</sup>, que Larrosa depreende (como em uma lição) as seguintes ideias:

---

<sup>20</sup> “Nunca conhecemos sua inaudita cabeça,  
em que amadureciam os globos de seus olhos.  
mas seu dorso arde ainda, qual um candelabro  
no qual o seu olhar, ainda que reduzido,

mantém-se e reluz. Se não, a proa do peito  
não poderia deslumbrar-te, nem na inclinação suave  
das ancas um sorriso poderia ir  
ao centro que tinha poder de procriação.

Se não, estaria esta pedra desfigurada e curta  
sob o umbral translúcido dos ombros, e não  
cintilaria como as peles das feras;

O poema contém três elementos que poderiam ser significativos para uma imagem da experiência da leitura. Em primeiro lugar a relação entre o presente do texto e o ausente, entre o dito e o não dito, entre o escrito e um mais além da escrita: a leitura situar-se-ia justamente no modo como o presente assinala o ausente, o dito aponta para o não dito, o sentido se situa para além do escrito. Em segundo lugar, uma inversão da relação entre o leitor e o texto: não é o leitor que dá razão ao texto, aquele que o interroga, interpreta e compreende, aquele que ilumina o texto ou que dele se apropria, mas é o texto que lê o leitor, o interroga e o coloca sob sua influência. Por último, o texto como origem de uma interpelação: a leitura seria um deixar dizer algo pelo texto, algo que alguém não sabe e nem espera, algo que compromete o leitor e o coloca em questão, algo que afeta a totalidade de sua vida na medida em que o chama para ir mais além de si mesmo, para tornar-se outro. (LARROSA, 2017, p. 101).

O poema de Rilke fez Larrosa pensar na escrita como abertura para o não dito, um não dito que cria na escrita uma vida independente e imprevisível. O poema “lê o leitor, o interroga e o coloca sob sua influência”. Essa “ação” do poema, por sua vez, afeta a vida do leitor, atuando no seu próprio existir, tornando-o outro. Esta é uma teoria da leitura, que aponta a importância da relação entre o dito e o não dito, e o sentido que está além do escrito. Este transbordamento da escrita acontece apenas no encontro entre escrita e leitor. Assim como em Eisenstein, apesar de seu cinema ser do movimento imanente, há um transbordamento quando se encontra com o espectador e, através de estímulos que envolvem a razão e o sentimento, atuam no corpo do espectador, alterando-o, fazendo-o outro corpo.

Dizemos que a montagem em Eisenstein é a partir de qualquer imagem, seja ela cinematográfica ou não, porque para ele a imagem, em sua completude, se dá na mente do leitor/espectador. Eisenstein, tem a audácia de tratar como “roteiro de filmagem” o roteiro de pintura escrito por Leonardo Da Vinci para sua obra não concluída *Dilúvio*<sup>21</sup>. Para ele, portanto, há montagem quando há ideia representada por meio de imagens (sejam elas escritas ou não) e tais imagens podem, por sua vez, quando bem “montadas”, suscitar efeitos no corpo todo e não apenas no sentido da visão.

é precisamente o princípio da montagem, diferente do da representação, que obriga os próprios espectadores a criar, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador.”

---

tampouco irromperia, de todos seus bordos,  
como uma estrela: porque não há aqui nenhum lugar  
que não possa te ver. Deves mudar tua vida” (Rilke, op. cit. Larrosa, p. 100)

<sup>21</sup> “Que se veja o ar escuro, nebuloso, açotado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas.

Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos. Deve-se mostrar como fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impetuosas, precipitam-se nessas mesmas torrentes e obstruem os vales, até que os rios bloqueados (...)” (EISENSTEIN, 2002, p. 30).

“Examinando esta diferença, descobrimos que o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do princípio da montagem em geral, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme. (EISENSTEIN, 2002, p. 30 e 31).

A importância do pensamento de Eisenstein (2002) acerca da montagem está em dois aspectos: 1) A montagem não se limita apenas ao cinema, mas pode ser meio de criação de qualquer arte e de qualquer pensamento; ou seja, aqui podemos pensar a importância da etapa escrita do cinema para que trilhemos outros caminhos de pensamento e a possível ligação do roteiro, inclusive, com os estudos literários e 2) a montagem como algo que faz a imagem exceder a representação e tornar-se pensamento e caminho de criação aberto à co-criação do espectador, uma co-criação que, inclusive, afeta o corpo.

O segundo aspecto conduz a uma tese: a de que a teoria de Eisenstein visa um objetivo pedagógico e, de maneira próxima à pedagogia profana de Larrosa (2017), visa uma outra pedagogia, que se utiliza de instrumentos estéticos, poéticos, para suscitar mudanças na mente e no corpo no espectador. Os efeitos sobre o corpo, contudo, não consistem em respostas automáticas do corpo ao estímulo imagético, mas em uma ação, que decorre do movimento de percorrer os mesmos caminhos de construção de pensamento do autor.

No caso do trecho acima do roteiro 2, por meio da brevidade das sequências e das falas apenas de Silvino, e da repetição que se diferencia, o golpe de Silvino sobre Silveira vai se construindo e as sequências são instantes apressados de sua articulação. Não há entre as sequências continuidade narrativa na mudança dos espaços. O que importa é a ideia que está sendo desenvolvida acerca do processo de articulação do golpe e não uma identificação pessoal do espectador com os espaços e situações que vão sendo descritas.

Há uma urgência nessas sequências, que faz com que não haja tempo para a identificação. Ocorre através da composição curta das sequências e do golpe que se consuma tão rapidamente. Urgência, inclusive, que está presente tanto no roteiro 1, quanto no 2. No *Storyboard*, notamos a urgência e a precariedade nos desenhos a caneta, que parecem ser um fluxo momentâneo e intenso de ideias de enquadramento e movimentos de câmera. A urgência se dá nos roteiros como desenho complexo e repleto de elementos que constroem a ideia exata do transe político que fundamenta todo o enredo. O trecho a seguir, que segue as sequências transcritas acima de articulação do golpe por Silvino, traz, mais um elemento dessa urgência: o *Travelling* (TRAV), que significa uma indicação de movimento de câmera. Esse movimento consiste, neste caso, fazer a câmera andar e filmar lateralmente os elementos da cena. Na sequência 33 do roteiro 2, apesar de não constar esta mesma indicação, parece

também indicar um *travelling*, quando é dito “câmera até Silveira”, mas neste caso é um *travelling* frontal, em que a câmera se aproxima de Silveira sem deixar de filmá-lo. Esta diferença é importante porque enquanto o *travelling* lateral é uma passagem urgente por elementos diversos, o *travelling* em direção a um personagem, reenquadrando-o, é uma focalização, também urgente, de apenas um elemento central.

### Sequência 32

Numa Associação qualquer, sentado numa mesa, com flôres, seu retrato, faixas. **TRAV.**

SILVINO: Os falsos líderes, os exploradores da fome não compreendem que só através do desenvolvimento da propriedade privada é possível o desenvolvimento de uma sociedade! O que deseja Silveira? Deseja a extinção das propriedades em nome de uma anarquia estatal, de um socialismo ateu.

### Sequência 33

Procissão no Nordeste. Miseráveis pedindo chuva, um santo nos ombros. Música cantada, trágica. **Câmera até Silveira**, no meio do agreste, do grande sol. Estudantes que surgem, trens que correm, uma música evoluindo. O povo do nordeste.

De várias direções se concentram na praça. A mesma em frente do palácio do Governo. Silveira, na janela, de mangas arregaçadas, microfone na mão

SILVEIRA: Farei as reformas em benefício do povo; farei a justiça atendendo ao povo; enfrentarei os perigos da prepotência, defenderei a liberdade. **A nossa nação sairá deste transe**, deste caos, não para o fascismo mas para uma verdadeira democracia social. É um tempo de decisões. Os reacionários comerão a poeira da revolução histórica  
A massa exulta. Vemos Paulo, que se ergue ao lado de Sara. (ROCHA, 196-, destaques da autora).

Silveira fala “A nossa nação sairá deste transe”. O próprio diálogo indica o que os choques sucessivos estão construindo. Então, quando Silvino diz que a nação sairá, porque está no transe, o transe já está instalado através da montagem, a ideia deste transe foi, como em Eisenstein, sendo montada ao longo das pequenas e rápidas sequências anteriores no movimento que é, ao mesmo tempo, de maneira inseparável, a articulação, por Silvino, do golpe político. Há portanto, uma memória, mesmo que muito recente, memória das sequências que se precedem, sendo construída. Esta é a estratégia de Glauber Rocha em outras sequências durante os dois roteiros, estratégia que remete diretamente a Eisenstein: Glauber Rocha nos conduz, para criarmos por nós mesmos, a ideia desse transe, que tem como imagem principal Silvino. Mas há também uma sutileza: mesmo nesta sequência em

que o outro personagem, Silveira, fala, se contrapondo a Silvino, a forma curta da sequência ainda é mantida, seguindo o mesmo ritmo das sequências de Silvino. Tal permanência de ritmo é continuação das sequências anteriores, é a fala de Silveira como parte do mesmo transe a que se refere e que critica em sua fala:

SILVEIRA: Farei as reformas em benefício do povo; farei a justiça atendendo ao povo; enfrentarei os perigos da prepotência, defenderei a liberdade. **A nossa nação sairá deste transe**, deste caos, não para o fascismo mas para uma verdadeira democracia social. É um tempo de decisões. Os reacionários comerão a poeira da revolução histórica  
A massa exulta. Vemos Paulo, que se ergue ao lado de Sara. (ROCHA, 196, grifo da autora).

Ocorre em seguida que a montagem de imagens para chegar a uma ideia geral, na sequência 34 (abaixo), acontece no próprio interior desta, ao invés de se dar entre sequências. Algo singular é construído: Silvino e Silveira estão em um canal de televisão falando alternadamente, mas não conversando entre si, já que as falas não são respostas e perguntas direcionadas de um ao outro. São afirmações intercaladas apenas, mas que permanecem como imagens porque entre elas há um desentendimento, uma surdez de um para com o outro. As imagens vão se formando nas falas, contraditoriamente por entre as palavras e acabam se confundindo, se juntando, conforme se chocam, por serem muito díspares, mas acabam se encontrando e resultando em outras imagens precárias.

#### Sequência 34

Numa estação de TV. Abelardo Chacrinha, por exemplo. Evolue Silvino num discurso ridículo

SILVINO: O meu desígnio é Deus, a minha bandeira é o trabalho, meu destino é a felicidade, o meu princípio é a pureza de caráter

SILVEIRA: Defenderemos nossas riquezas contra invasores estrangeiros

SILVINO: A pátria é intocável, a família é sagrada, a minha esperança é um sol que brilha mais

SILVEIRA: E não será com ódio mas com amor. De braços firmes, de mãos limpas e consciência tranquila, construiremos um grande país

SILVINO: este sol iluminará nossos passos, em cada noite há uma estrada de aurora, as manhãs não tardam

SILVEIRA: Apenas uma voz moverá a história e, esta voz, nem a força dos tanques ou o poder das granadas, pode deter: é a força do povo...

SILVINO: As manhãs radiosas, vivas, eternas, imutáveis, perenes, infinitas.

Nesta sequência se misturam nordeste e cidade. As caras do povo que ouvem e gritam. Filmar em Rio e São Paulo. Todas as raças. O misticismo tomou conta de tudo

#### Sequência 35

TRAV aéreo sobre Brasília. Corta Sobre a cidade de província de Silveira.  
 Voz rápida, batidas de tambores  
 VOZ: O Presidente da República, atendendo sugestões das forças militares, autorizou intervenção federal no Estado governado pelo Dr. Felipe Silveira, baseado em denúncias feitas pelo ex-senador Antonio Silvino de que naquela região estavam localizados focos de subversão. (ROCHA, 196-).

Na sequência 35, o resultado das articulações políticas de Silvino: a ordem (voz em off) de deposição de Silveira. Voz em off significa que esta não pertence a nenhum dos personagens, pertence a alguém que não está presente corporalmente na sequência, é uma voz impessoal. Mas pode ser compreendida como uma voz de alguma mídia, como o rádio ou a televisão, o que a coloca em diálogo com a sequência anterior, em que os personagens estão falando alternadamente em um programa de auditório, como o de Chacrinha<sup>22</sup>.

Em outra passagem é possível perceber de que modo os espaços vão sendo abertos para potencializar o choque. No roteiro 2 há menos cortes e rabiscos à caneta, as sequências estão já mais definidas. Mas no roteiro 1, escrito anteriormente ao roteiro 2, esse processo de hesitação ocorre em mais sequências. Os rastros de escrita e apagamento possibilitam ver uma simplificação, uma abertura de espaços interpretativos.

Transcrevendo:

#### Sequência 5

~~CAM afasta-se de um carro funerário que se afasta, descobrindo um cortejo fúnebre que se retira de um parque frente a uma casa.~~ Uma casa moderna, entre árvores, colocada para o alto. ~~Quando o cortejo se retira fica apenas um carro.~~ O carro de Paulo. Paulo sobe as escadas da casa, está de terno escuro.

Interior. Casa de Silvino. [anotação ilegível] Silvino, sentado, camisa aberta, ~~com uma coroa de flores na mão. Um resto de funeral na sala.~~ Aparece ao fundo, por uma porta de vidro, Paulo. [Anotação à mão: *Paredes: fotos da conquista espacial – Fotos de Silvino – Grandes – Depuração com fotos Silvino lê jornais*] – Silvino nota a presença depois de ouvir um leve ruído. Reergue-se do seu sono. A imagem de Paulo que se aproxima, ~~através de espelho.~~ Silvino compõe-se, sente Paulo, levanta-se e o abraça com grande emoção [Anotação à mão: *música classica – Tempo*]

[Anotação ilegível]

Passou algum tempo

~~Silvino está com um retrato de Elza na mão, paulo a seu lado tenta compreender seu delírio~~

<sup>22</sup> Chacrinha foi um personagem famoso da televisão brasileira que entre as décadas de 1940 e 1988 apresentou programas de auditório, boa parte na emissora de televisão Rede Globo. Entre buzinas, belas dançarinas de palco e participação do auditório, Chacrinha lançava novos artistas, cantores, entretinha o público com um humor alienante.

~~SILVINO: A política come os ossos da gente. Elza... Elza... eu sofri quando ela morreu porque o amor Paulo, o amor é impotente na vida de um homem~~

CAM afasta-se das Rosas, no jardim de Silvino. Mancha insólita. TRAV entre o jardim, que cruza entre luz e sombra, até o mar. Paulo segue Silvino

SILVINO: Como as rosas, as formas mais perfeitas, abstrações, as cores  
As rosas estão no espírito, no absurdo, na eternidade; os comunistas não compreendiam isto, a minha fome do absoluto!

Eu cheguei a deus na maturidade, quando vi minhas esperanças perdidas, minha juventude

Quando somos jovens queremos mudar o mundo, todos somos comunistas aos vinte anos; aos vinte anos somos poetas e revolucionários e a única coisa que conseguimos. (ROCHA, 1965).

Com a frase cortada “tenta compreender seu delírio” há uma sugestão importante para a necessidade dos cortes das partes descartadas. Antes dos cortes, a loucura de Silvino é justificada pelo luto, pela morte de Elza, mulher que Silvino amava. Silvino perdeu a esposa, está desequilibrado e falando coisas desconectadas, sem parar. Está performando um sentimento, uma dor essencial, inescapável. Mas Glauber risca do roteiro a passagem que se refere ao retrato da tal Elza. Ele risca não apenas o retrato, mas a base sentimental do comportamento de Silvino, para fazer tudo entrar em transe. A loucura torna-se um estranhamento incompreendido, mas apenas após estes cortes.

Em Eisenstein (2002) o choque pode ser o encontro de temas e imagens que não possuem uma necessária e óbvia relação de causa-consequência. Para ele, tais imagens, colocadas em um encontro<sup>23</sup>, visam construir o discurso intelectual. Ou seja, há um silêncio entre as imagens do choque, um espaço que apenas será preenchido quando o filme for assistido. O choque acontece em decorrência desse interstício, da relativa imprevisibilidade que se instala entre as imagens. Na sequência acima, do roteiro 1 de Glauber Rocha, o que se vê no roteiro é que a montagem acontece já no roteiro do filme. Não é só na etapa de edição. É orgânica à essência de *Terra em Transe*. O choque acontece porque Glauber abre um espaço entre as falas delirantes de Silvino. Essa escavação de Glauber Rocha deixa uma cicatriz de desconfiança e distanciamento, inaugura instantes de imprevisibilidade que emergem como um choque. O fato portanto, de riscar a morte de Elza, é um momento em que o delírio é potencializado e o próprio ritmo e a poética das falas de Silvino fazem o transe ser vivo não apenas como conteúdo da descrição de Glauber, mas como forma em que se inscreve

---

<sup>23</sup> No filme “A greve” (1925), ocorre um choque metafórico: Eisenstein intercala, na edição, imagens de policiais agredindo manifestantes com as cenas de um boi sendo morto por um fazendeiro.

no papel. Isso ocorre em outras sequências de maneira parecida. Sem sua justificativa psicológica, o delírio se transforma em choque.

Justificar psicologicamente uma ação de loucura, como a de Silvino, seria parte de uma estratégia bem difundida do cinema industrial que busca capturar o espectador, que busca aproximar personagem e espectador, que visa humanizar ao máximo a imagem. Essa humanização, contudo, cairia, neste caso do roteiro, em um moralismo. Haveria um julgamento, ao invés de um choque. O choque é amortecido pelo moralismo. O choque precisa ser na carne para ser pedagógico. O choque precisa ser violento para fazer pensar. O choque, como necessidade no cinema de Glauber Rocha, esse cinema singular, brasileiro, feito nos primeiros anos da ditadura militar, precisa, para tocar a verdade, ser violento. E neste roteiro a violência é intelectual. Fazer pensar é deixar de lado o cânone da linguagem do cinema para causar um estranhamento, uma desconfiança. Enquanto no cinema industrial o espectador cede seu corpo, suas sensações, ao filme, que o convence de sua realidade por uma forma que reproduz o cânone e representa a realidade, Glauber Rocha, pelo choque, pelo transe, duas coisas muito precárias, pode despertar o questionamento da naturalização da forma canônica do cinema e junto a isso, da forma que assume a fome, a violência e a política como imagens no mundo.

A violência está relacionada a uma luta brutal contra o espetáculo, a vida espetacularizada e baseada em uma representação que tornou-se natural. Glauber Rocha, no início do roteiro 2 traz o espetáculo da posse de Silvino em um cargo político. Grandiosidade e ufanismo, o clero presente e um clima de alienação mistificadora, supersticiosa. Inicia-se o roteiro 2, com uma câmera aérea que faz o tempo do filme saltar grandes distâncias. Após a letra do samba há um encontro dos “tipos” diversos de brasileiros juntos, sem conflito. Apenas corpos ilustrativos da diversidade superficial.

#### Sequência 1

Câmera aérea, Atlântico, ao fundo a costa tropical. Um pouco mais se descortina a linha do Rio de Janeiro, em Copacabana, os edifícios em bruma como se estivessem sendo invadidos pelo mar. O movimento continua veloz na mesma direção: favelas, nuvens, São Paulo, florestas, Brasília.

**Samba: “Vou contar e vou cantar**

**Com liberdade de expressão**

**O espírito da terra misturado ao da nação...”**

Brasília – Um clima de festa, manhã. O movimento musical passa para “O canto do Pajé”, de Villa Lobos, primeiro motivo. Correm índios, vaqueiros, candangos, paus de arara. Aproximam-se dois helicópteros, duas grandes bandeiras penduradas, com insígnias e brasões. (ROCHA, 196-, destaque da autora).

Os helicópteros com bandeiras colocados na sequência acima, insígnias e brasões são um choque inicial, o choque com a imagem dos “vaqueiros, candangos, paus de arara”, imagens históricas e atuais dos trabalhadores pobres do Brasil. Choque entre riqueza, tecnologia e barulho com a pobreza, a pequenez. Mas são, ao mesmo tempo, imagens superficiais que se reforçam, e reforçam que nesta sequência está se construindo uma farsa, uma imagem que excede, pela superfície, qualquer interpretação e relação com algum acontecimento histórico.

A seguir, na mesma sequência, acontece a posse de Silvino. E é colocado mais um elemento narrativo exagerado, que espetaculariza (DEBORD, 2007) até o limite o acontecimento: carros descobertos com mísseis:

“Cortejo de carros descobertos – neles vemos mísseis, dois atletas com capacetes de astronautas, autoridades religiosas” (ROCHA, 196-).

Tais mísseis são a brutalidade da imagem que está sendo construída, a brutalidade da memória das guerras, das mortes inevitáveis e, mais do que isso, da desigualdade de forças entre povo e governo. Além dos mísseis há, ao lado deles, os atletas-astronautas: casamento de duas imagens de homens que não são homens, são quase divindades que superam qualquer capacidade física de um homem qualquer. São entidades que atingiram o ápice da existência. O mesmo ocorre com as autoridades religiosas, que alimentam o desfile com uma força transcendente inexplicável, maior que o entendimento, superior mesmo à entidade do atleta-astronauta que tocou uma super-capacidade do corpo. Glauber constrói as sequências nesses movimentos crescentes, como se o limite fosse o impossível, como se o objetivo fosse esse extremo da representação impossível. As autoridades religiosas estão muito presentes nos dois roteiros em várias sequências, indicando o poder da superstição a tutelar todos os movimentos de Silvino, o personagem fascista, mas também Silveira, o personagem populista.

A tutela religiosa sobre o poder de Silvino é a constatação da precariedade de seu poder, que vai gerir um Estado tutelado pelo poder transcendente e que vai recorrer ao espetáculo para nutrir uma imaginação alienante. Poder frágil que se renova com a grandiosidade do espetáculo, que chama a atenção para o que é grande, o que é bom.

Mas Glauber Rocha, ao retratar a imaginação alienante deste grandioso momento político, cria um instante de atenção ao espetáculo, um momento de desnaturalização do espetáculo. Ou seja, através do choque pelo exagero, pelo contraste, o roteiro faz uma crítica ao espetáculo, à dominação política supersticiosa sustentada pela igreja e pelo espetáculo que absorveu as estratégias clericais de contenção pelo medo. O espetáculo, para Debord (1997, p. 19). “é a reconstrução material da ilusão religiosa”. Espinosa (2014c), em *Tratado Teológico-*

*Político* trata dessa ilusão religiosa, que é uma imaginação sustentada pela superstição. A superstição é o alvo de Espinosa neste livro: para ele, a superstição bloqueia a razão. A superstição tem causa na “confluência entre o desejo imoderado de bens, o temor incessante de males e o sentimento da contingência de todas as coisas e todos os acontecimentos” (CHAUI, 2003, p. 8). Chauí diz que

De fato, Espinosa afirma e demonstra que a totalidade do real é inteligível e pode ser inteiramente conhecida por nosso intelecto, não havendo no mundo lugar para mistérios, milagres e coisas ocultas. Por esse motivo, seu pensamento é uma crítica radical a todas as formas de irracionalismo e superstição, seja na religião, na política, seja na filosofia. (CHAUI, 2011, p. 34).

Alguns poucos escolhidos sabem como conduzir as pessoas “vulgares” em direção à salvação. Contudo,

o vulgar não é aquele que acredita que a razão deva submeter-se à teologia, mas aquele que, sucumbindo à superstição já está possuído pelo poderio dos teólogos sem nem mesmo se dar conta disso, pois seu saber é piedade cristalizada em preconceito. (CHAUI, 2003, p. 8).

Ou seja, o medo dos males gera a obediência e a obediência gera a esperança pelos bens. Mas o poder transcendente, simbolizado na Terra pelos eleitos apenas mantém

a obediência gerada pelo medo de males e pela esperança de bens, ambos igualmente incertos, que levam a imaginar um poder transcendente e caprichoso que possui representantes humanos, conhecedores de sua vontade secreta, e aos quais é preciso submeter-se. (CHAUI, 2003, p. 9).

Para Espinosa, (2014a, p. 51) “o conhecimento revelado não tem outro objeto senão a obediência e é assim inteiramente distinto do conhecimento natural”, o conhecimento pela razão. Assim, a imaginação de um poder transcendente, a “imaginação teológica”, mantém o medo, mas também a esperança. A teologia, para ele, mesmo que travestida de racional, apenas ensina a obediência através da diferenciação entre saber racional e luz sobrenatural, sendo a segunda, superior em relação à primeira: o saber racional deve se submeter à luz sobrenatural. Isto se apresenta como um problema político, já que é através da razão que o homem descobre o que pode seu corpo. Ou seja, bloquear a razão significa criar uma geração de homens impotentes, que não reagem ao mundo como poderiam, que não criam, não

contribuem, acima de tudo, politicamente, com a melhoria do grupo no interior do qual vivem.

A chegada de Silvino nesta primeira sequência do roteiro 2 traz consigo a força transcendente religiosa, a força da presença do Cardeal que celebra a missa junto à presença das beatas:

Descobre-se, num dos carros, o da frente, Antonio Silvino, quarenta e oito anos, ar de louco histérico contido agora. Bem vestido, mas barba por fazer. O carro faz a curva, Silvino é ovacionado pelos presentes. Os índios e os vaqueiros o carregam nos ombros. O Cardeal ao seu lado. Louvação. Todos de joelhos. O cardeal celebra a “Primeira missa”, “Invocação à Defesa da Pátria”, de Villa Lobos. Glória.

Em seguida explode o desfile militar, imponente, garboso, rufam tambores, bandeiras. Silvino recebe criancinhas, dança [sic] o povo. Entardece, sinos. Fala ao povo com o microfone na frente, as beatas ao lado.

SILVINO – A união das raças, a fusão das culturas que faz das Américas uma só América, cuja mãe, mais velha e poderosa é a América do Norte e cuja filha, mais jovem e promissora é a América do Sul. Daqui marcharemos nós, os filhos mais jovens das Américas, para a conquista das nossas selvas e das nossas riquezas, enquanto a velha mãe, poderosa e sábia, partirá para o espaço na eterna vigília da paz universal!

OUTRA VOZ: Mas antes que o velho ceda ao novo  
e que venha até nós a grande chance  
há muito o que vencer

Pois a terra está em transe

VOZES: Aqui vou ficar!

Aqui vou contar!

Aqui vou cantar!

(Crescendo, crescendo). (ROCHA, 196-).

Neste trecho da sequência 1 “explode” o desfile militar, que é êxtase, uma animação geral, lembrando o carnaval. Assim, para além da presença do poder transcendente do cardeal, há a grandiosidade do espetáculo, como quando Silvino é carregado por índios e vaqueiros, nos fazendo lembrar da imagem muito comum no cinema industrial, de um Imperador sendo carregado por súditos ou escravos, ao invés de caminhar com os próprios pés. O Cardeal é apenas mais um elemento do espetáculo. Ele é somado aos outros elementos, compondo o exagero e do momento.

Como Debord (1997) afirma, o espetáculo substituiu a ilusão religiosa. Ora, se voltarmos a Espinosa, a imaginação teológica-religiosa é o lugar da política: a maior parte das passagens sagradas escrituras e suas interpretações nos estudos teológicos historicamente sempre visaram construir uma estratégia de moldagem das sociedades. Ou seja, a imaginação de um Ser transcendente que foge ao conhecimento, à razão, que proporciona o bem ou o mal, a prosperidade ou o fracasso a partir do cumprimento ou a desobediência de leis absolutas, é a

imaginação construída e difundida tendo como finalidade o controle dos pensamentos – e dos corpos. Para Debord (1997), o espetáculo é a utilização das mesmas estratégias políticas de distanciamento do conhecimento da natureza real das coisas. O espetáculo apenas ligou tais estratégias

a uma base terrestre. Desse modo, é a vida mais terrestre que se torna opaca e irrespirável. Ela já não remete para o céu, mas abriga dentro de si a recusa absoluta, seu paraíso ilusório. O espetáculo é a realização técnica do exílio, para além, das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem. (DEBORD, 1997, p. 19).

O paraíso ilusório é a segurança do cotidiano automatizado, que substitui a segurança apoiada em um ser transcendente. É o homem exilado do mundo, mas também de si mesmo, já que a existência é uma sucessão de momentos e gestos vendidos, uniformizados, determinados pela imagem do que deve ser um ser-humano comum.

Se, para Espinosa a atividade é não se deixar à mercê dos encontros, não se deixar variar de potência conforme um encontro é feliz ou triste, então passar à atividade é fazer de si mesmo a causa adequada dos efeitos do que se passa em nós. A atividade pode ser ação contra o automatismo e a alienação causada pelo espetáculo. A atividade envolve ter ideias verdadeiras acerca do corpo e da relação do corpo com a natureza, ou seja, é o caminho para a razão.

Contudo, Espinosa (2015) admite que as paixões desencadeadas pelos encontros ao acaso não são vencidas por ideias verdadeiras, racionais, mas apenas por paixões contrárias. Na parte IV, proposição 14, ele afirma: “o verdadeiro conhecimento do bom e do mal, enquanto verdadeiro, não pode refrear nenhum afeto senão somente enquanto é considerado um afeto”. E, por sua vez, Marilena Chaui completa: “uma paixão não é vencida por uma ideia verdadeira, mas por uma paixão contrária e mais forte” (CHAUÍ, 2011, p. 97).

Da paixão pode nascer a alegria e o desejo, que diminuem a passividade e preparam para a atividade. Chaui (2011) diz que o afeto decisivo é o primeiro instante da atividade. Quando se descobre que o mais forte dos afetos é pensar e conhecer, a essência da nossa mente passa a ser conhecida, assim como a essência do corpo. Neste momento há um salto qualitativo: descobre-se a diferença entre a potência passiva imaginante e a potência ativa pensante.

Ao mesmo tempo, compreendemos que os pensamentos se encadeiam na mente da mesma forma como as imagens se encadeiam no corpo, mas que uma ideia difere de uma imagem porque é o conhecimento verdadeiro das

causas das imagens e das ideias, conhecimento verdadeiro da essência do corpo e da mente, conhecimento verdadeiro da relação entre ambos e deles com o todo da Natureza. (CHAUI, 2011, p. 99).

Nesse sentido, Deleuze afirma que a expressão passional e por signos é a “única capaz de operar a indispensável seleção sem a qual permaneceríamos condenados ao primeiro gênero” (DELEUZE, 2006, p. 163) do conhecimento, ou seja, à ideia-afecção.

O choque em Glauber Rocha, apesar de trazer a vontade dos textos críticos em fazer pensar, está fora do seu controle. O choque é precário, não é um choque de imposição, mas um encontro. É, por isso apenas uma imagem do pensamento, uma imagem que causa um tipo de paixão.

O déspota e o sacerdote são aqueles que sabem aumentar seu poder apenas a partir da tristeza dos outros, por isso, emitem e impõem os signos da servidão, da tristeza e da morte. São os Juizes da vida, que dizem que os signos tristes devem ser aceitos já que através deles se alcançará a verdadeira felicidade e que são a verdadeira felicidade. Portanto, a paixão se faz necessária para provocar um choque que vença não apenas a tendência pessoal à inatividade, mas também e principalmente a inatividade imposta. Aqui também consideramos a inatividade imposta pela sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), que se utiliza das mesmas estratégias que as do sacerdote. Para Deleuze, no combate contra a superstição e a alienação corre-se

o risco de vida, onde os signos afrontam os signos e os afectos se entrecrocaram com os afectos, para que um pouco de alegria seja salva, fazendo-nos sair da sombra e mudar de gênero. Os gritos da linguagem dos signos marcam essa luta das paixões, das alegrias e das tristezas, dos aumentos e diminuição de potência. (DELEUZE, 2006, p. 163).

E é então, quando os signos afrontam os signos, com paixão, e desejo, que acontece o desenvolvimento intelectual. Se alcançar a verdade é um processo de interiorização da causalidade, ou seja, não deixar-se à mercê de encontros felizes ou tristes, mas fazer de si a causa dos apetites, dos desejos e também das ideias, por outro lado, há uma “instauração de nova relação com a exterioridade, quando esta deixa de ser sentida como ameaçadora ou como supressão de carências imaginárias.” (CHAUI, 2011, p. 96).

Glauber Rocha em suas construções textuais nos roteiros, por meio do choque pode enfraquecer paixões decorrentes da tirania, política, moral e religiosa, através dos exageros e do delírio. Esse enfraquecimento, portanto, se dá pela violência sobre a naturalização dos valores morais impressos na previsibilidade da linguagem do cinema industrial. *Terra em*

*Transe* não é sobre a evolução de um herói (como na maioria dos melodramas Hollywoodianos) que ao mesmo tempo que salva a si mesmo, salva o mundo à sua volta. Não é ação dos corpos, sustos, arrepios, coração disparado, ou seja não é reação física automática e emocionante (potência do cinema alienante). Apesar de todo o movimento de choque, *Terra em Transe* é imagem de imobilidade, no sentido de que os personagens não evoluem ao longo da narrativa. Os encontros em *Terra em Transe* são violência contra a aura supersticiosa de verdade que paira sobre o cinema, expoente da sociedade do espetáculo. Essa aura de verdade envolve justamente a capacidade artilosa de causar reações físicas. Tais reações, por sua vez não são causadas com um fim em si mesmas, mas seu alvo é a construção e a manutenção dos valores morais que sustentam o *espetáculo*. Isso não significa que o cinema que aliena é corporal e o cinema de Glauber Rocha é intelectual. O cinema do espetáculo alienante proporciona momentos de passividade, emotividade e sensações automáticas no corpo. Enquanto que o cinema que Glauber Rocha abre espaços para que o espectador participe ativamente da construção das imagens. Assim, a partir de *Espinosa*, pode-se dizer que este último pode ser caminho para que o espectador se aproxime da imagem verdadeira do próprio corpo, em uma abertura para a criação de ideias adequadas acerca desse corpo.

O que Glauber faz nos roteiros é fortalecer, justamente nos silêncios entre sequências, entre personagem e sua ação, a potência do cinema, que não é o contentamento dos finais felizes, mas, através de um distanciamento da linguagem naturalizada, e de uma abertura proporcionada pela montagem, a descoberta da própria potência de agir.

## **5.2. O tempo do transe**

O transe nos roteiros se instala pelos choques sucessivos repetitivos. De modo que os choques compõem o tempo do transe. Assim, roteiro não tem o transe como um momento destacado, separado de um outro tempo, o tempo da ação. Não é separado no interior da narrativa, não é momento de loucura ou desprendimento da realidade. O transe é parte imanente do roteiro, ou seja, o roteiro por inteiro é tempo do transe, um transe que é caminho de pensamento nos choques sucessivos. O transe nos roteiros de *Terra em Transe* se instala na desesperança, faz tudo ser uma aberração. O transe é a posse das ideias: ele retira a referência sensorio-motora e nos empurra para as ideias, faz com que a razão das afeções passe a ser interna. Mas é um transe que aponta para algo além. A palavra remete à

apropriação de um mecanismo de contato com o mundo não palpável das religiões afro-brasileiras.

Glauber Rocha desmonta a naturalização supersticiosa do tempo, que é o tempo da desmobilização política, porque pseudo-cíclico, não oferece o fim, mas apenas a continuidade irreversível que se dará em um fora. Esse fora é depois na duração da narrativa. Este é o transe da escrita e da leitura. O transe nos roteiros toca uma necessidade de uma outra imaginação, que não sirva ao poder manipulativo de um sistema de entretenimento industrial, o espetáculo. O transe é a fuga de uma estratégia hiper-realista, porque é a necessidade de precarização da linguagem do cinema, uma precarização que denuncie a precariedade do cinema, mesmo o cinema do próprio Glauber Rocha e enfim, denuncie também a precariedade dos corpos no cinema e dos corpos de quem assistirá aos filmes.

Os corpos obedientes são necessários à política. E foram extremamente necessários à época destes roteiros de *Terra em Transe*: primeiro ano do grande período da ditadura militar<sup>24</sup>. O cinema já se mostrava como instrumento importante no processo de dominação dos corpos. A espetacularização da vida é, na mesma época, problematizada por Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*, livro lançado na França em 1967. É importante lermos ao menos as primeiras definições da sociedade do espetáculo e da epígrafe, para notarmos que há algo mais amplo que uma concepção de espetáculo como entretenimento, como momento separado do cotidiano. Debord (1997) possui um jeito singular de definir seus conceitos, “montando” imagens que, ao final, nos darão a “ideia geral”, como em Eisenstein. Na epígrafe do primeiro capítulo deste livro há um trecho de um texto escrito por Feuerbach:

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a *ilusão* é sagrada, e a *verdade* é profana. E mais: aos seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado.

Feuerbach - Prefácio à segunda edição de *A Essência do Cristianismo* (FEUERBACH *apud* DEBORD, 1997, p. 13).

Debord (1997, p. 14), inicia seu livro da seguinte forma:

---

<sup>24</sup> O dia 1º de abril de 1964, marcou a história brasileira por ser a data em que o presidente eleito democraticamente João Goulart é deposto em um golpe militar. O primeiro roteiro aqui trabalhado data de 1965.

“1

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espectáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.

2

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espectáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.

3

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade, e como *instrumento de unificação*. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato de esse setor estar *separado*, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada.

4

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (DEBORD, 1997, p. 13)

Feuerbach (*apud* DEBORD, 1997) na epígrafe acima, fala de uma inversão: a ilusão como sagrado e a verdade como profana. Este sagrado, aliás, que nos tempos de hoje “aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado.” O sagrado que saiu dos domínios da Igreja, da teologia, e invadiu toda a vida, toda a sociedade. Em Espinosa, os dogmas não passam de imaginação, uma afecção passiva. Ou seja, Espinosa não busca julgar a imaginação de um modo geral, condená-la em todos os tipos de manifestação. Contudo, como em um movimento parecido a Feuerbach, denuncia essa imaginação, essa ilusão, utilizada com fins políticos de dominação. A imaginação teológica discutida por Espinosa também pode ajudar a pensar o poder manipulativo da imagem hoje. Como dito no capítulo anterior, é como se a sociedade tivesse herdado da igreja e da teologia a estratégia de dominação através da superstição. Claro, uma superstição modificada. O espetáculo de que trata Debord (1997) pode ser a nova razão que sustenta a superstição. O espetáculo é o eterno novo sobre um

eterno mesmo de dominação. O espetáculo sempre oferece entretenimento a tempo de sufocar qualquer possibilidade de encontro com a essência das coisas. O espetáculo é a separação entre corpo e pensamento e, por isso, “a unidade da vida não pode ser reestabelecida”, como na passagem 2, acima, escrita por Debord. Pessoas estão juntas e separadas durante o espetáculo: são massa uniforme, mas estão separadas pela falta de ideias adequadas sobre a essência do próprio corpo.

O tempo do transe é choque contra o espetáculo. É um outro tempo, um tempo que critica e suprime a superstição, um tempo que interrompe o tempo do espetáculo. Mas que tempo é este, por outro lado, do espetáculo? Debord (1997) descreve como tempo historicamente construído, para que fique explícito que a naturalização do tempo da história, que afeta diretamente o tempo das pessoas, não é natural, mas uma composição. Para ele, “Refletir sobre a história é, inseparavelmente, *refletir sobre o poder.*” (DEBORD, 1997, p. 92). E assim Debord, nos leva por um caminho que faz pensar de que maneira, ao longo da história, apreendeu-se o tempo, para, com isso, buscar também os mecanismos do poder que se servem dessas concepções acerca do tempo.

Debord (1997, p. 87) parte de Marx para dizer que “A temporalização do homem, tal como se efetua pela mediação de uma sociedade, é igual a uma humanização do tempo”. Ou seja, a história das sociedades é a história dos grupos humanos, da vivência e da transformação do homem e do mundo através do trabalho. Essa história, que tem a ver, portanto, com o homem convivendo em sociedade, em seus primórdios foi marcada pela consciência apenas de um “presente perpétuo”; o tempo imóvel. Logo após, nas sociedades mais complexas, quando se toma consciência do tempo, começa-se a vê-lo não como algo que passa, mas como algo que retorna, que é cíclico. O tempo cíclico, marcado pelo nomadismo e pela volta a determinados lugares, é também a repetição de gestos. Quando o homem deixa de ser nômade e passa a fixar-se em um único lugar, inicia-se o tempo do labor na agricultura sedentária. É neste momento em que se passa a seguir o ritmo das estações, de modo que o tempo cíclico é agora plenamente constituído. Nascem também os mitos que representam o retorno do mesmo: “O mito é a construção unitária do pensamento que garante toda a ordem cósmica em torno da ordem que essa sociedade já realizou de fato dentro de suas fronteiras” (DEBORD, 1997, p. 89).

Então, quando a sociedade se transforma em uma sociedade dividida em classes, temos o tempo irreversível, o tempo da vida. Contudo, esse tempo irreversível é escamoteado na superfície, por um outro tempo cíclico. Debord (1997, p. 89) explica que quando há essa divisão de classes, nasce também a mais-valia do trabalho e, com ela, “a mais-valia temporal

de sua organização do tempo social”. Ou seja, o conhecimento e o gozo do tempo-vivido irreversível pertencem aos proprietários da mais-valia, que o gastam com festas, viagens, divertimento suntuoso. Este também “é o tempo da aventura e da guerra, no qual os senhores da sociedade cíclica realizam sua história pessoal” (DEBORD, 1997, p. 89). E aqui a história torna-se estranha ao homem comum, passa a ser apenas os acontecimentos de que quer se distanciar, se ver protegido (guerras, massacres). E então Debord (1997, p. 89) considera que “por esse desvio volta também a inquietação negativa do homem, que estivera na própria origem de todo o desenvolvimento que adormecera.” Assim, apesar da aparência infantil e cíclica (que significa um tempo pacífico) do tempo e da história, há um conflito instalado: “Essa história cria superficialmente o irreversível: seu movimento constitui o próprio tempo que ele esgota, no interior do tempo inesgotável da sociedade cíclica” (DEBORD, 1997, p. 90).

A noção de tempo e história feita pelo autor indicará, ao final, um caminho para compreendermos o tempo na sociedade do espetáculo. Debord denuncia que mesmo nos primórdios da divisão das sociedades em classes, já há “o conformismo absoluto das práticas sociais existentes” (DEBORD, p. 90), que ocorre justamente pela aparência do tempo como tempo cíclico, pacífico e civilizado: tem-se medo de recair na animalidade, e por isso, “para serem humanos, os homens têm de continuar os mesmos.” (DEBORD, p. 90). A implicação é que, enquanto o tempo forjado por aqueles que constroem a história é cíclico, mas evolui, tem um sentido, um significado, a sociedade, em sua profundidade, continua a mesma.

Eis porque a história dos impérios do Oriente se resume para nós na história das religiões: essas cronologias desfeitas em ruínas só deixaram a história, aparentemente autônoma, das ilusões que as envolviam. Os senhores que, sob a proteção do mito, detêm-na primeiro no modo da ilusão. (DEBORD, 1997, p. 91).

As dinastias da China e do Egito detêm o conhecimento da história geral, que não passa de um passado imaginado. Debord (1997) fala que essa posse da história é mítica e ilusória, já que, enquanto os senhores se esforçam por manter o tempo cíclico, eles mesmos, pessoalmente, conquistam cada vez mais liberdade para viver um outro tempo. O tempo, mitificado, é o tempo divinizado, o tempo em que é necessário seguir regras e mandamentos alheios à realidade. E assim, da tensão que se instala por não haver um domínio desses mitos por grupos maiores (apenas os iniciados tem acesso a tais conhecimentos), criou-se uma linguagem comum, a “linguagem geral da comunicação histórica” (DEBORD, 1997, p. 92), que nasce da “comunicação prática dos que se reconheceram como os possuidores de um

presente singular, os que experimentam a riqueza qualitativa dos acontecimentos como sua atividade e o lugar onde estavam.” (DEBORD, 1997, p. 92). Heródoto de Halicarnasso é um dos que trabalham a partir da linguagem comum.

Com o desenvolvimento do capitalismo, o tempo foi unificado mundialmente, criou-se a história universal. “Mas essa história, que em todo lugar é a mesma, ainda é apenas a recusa intra-histórica da história” (DEBORD, 1997, p. 101): tempo de fragmentos iguais, tempo do mercado, tempo do espetáculo.

“O tempo irreversível da produção é antes de tudo a medida das mercadorias. Assim, o tempo que se afirma oficialmente em toda a extensão do mundo como tempo geral da sociedade significa apenas os interesses especializados que o constituem: é um mero tempo particular” (DEBORD, 1997, p. 101).

O tempo, sendo mercadoria, dessa forma, é tudo e o homem é nada, é apenas carcaça do tempo. O tempo não é mais duração do desenvolvimento humano, mas é “tempo consumível, tempo pseudocíclico, que é o disfarce consumível do tempo-mercadoria da produção” (DEBORD, 1997, p. 104). Este tempo pseudocíclico suprime a dimensão qualitativa da vida e mantém o atraso no cotidiano, em uma sequência de “momentos falsamente individualizados” (DEBORD, 1997, p. 104). O cotidiano vivido, dessa forma, é sem decisão e reencontra o tempo das sociedades pré-industriais em que o que importava era apenas a sobrevivência. Contudo, esse novo tempo cíclico, não envolve mais somente o tempo da natureza (como as estações do ano), mas também envolve os eventos ligados ao trabalho, a semana, o fim de semana, a hora de trabalhar, a hora de dormir, as férias.

O tempo pseudocíclico é, portanto, o tempo transformado pela indústria, tendo como base a produção de mercadorias. E é também mercadoria. Ele abarca a vida privada, a social e a econômica. Além disso, o tempo torna-se matéria-prima da indústria, que vende blocos de tempo: pacotes de férias, consumo cultural, venda da sociabilidade. “O tempo pseudocíclico consumível é o tempo espetacular” (DEBORD, 1997, p. 105). Consome-se as imagens, que são o “meio de ligação de todas as mercadorias” (DEBORD, 1997, p. 105).

Na sociedade moderna há um esforço para “ganhar tempo”, através de esforços para deixar o transporte mais rápido, através da invenção de alimentos fáceis de preparar. Mas esse ganho de tempo desemboca em um tempo a mais frente à televisão. As férias e lazeres, imagens desejadas através do espetáculo, momentos de pretensa liberdade, são, na verdade, ainda o espetáculo se reproduzindo e “atingindo um grau mais intenso. O que foi representado como vida real revela-se apenas como vida mais *realmente espetacular*” (DEBORD, 1997, p.

106). Esses lazeres, festividades, que acontecem aceleradamente, são também a decepção, por serem dispêndio financeiro. Se, nas sociedades mais antigas o consumo estava de acordo com as necessidades: “o tempo espetacular é o tempo da realidade que se transforma, vivido ilusoriamente” (DEBORD, 1997, p. 107).

Ora, se pensarmos a partir de Espinosa, e se o espetáculo se utiliza das mesmas táticas da religião, que faz as ideias inadequadas terem o status de verdade através do medo, podemos pensar que o tempo do espetáculo também não passa de uma ideia inadequada. Como vimos, as ideias inadequadas não nos fazem conhecer o que pode nosso corpo. Elas podem ser um início de movimento para que conheçamos nosso corpo. Contudo, quando as ideias inadequadas são “vendidas” como verdades, o movimento da razão é interrompido. O tempo do espetáculo portanto é apenas uma imaginação do cotidiano, que envolve o tempo da convivência entre pessoas, o tempo do trabalho e do divertimento. Esse tempo é a duração previamente formatada da vida julgada moralmente boa, produtiva, na sociedade do espetáculo. O tempo do transe, por outro lado, no sentido capitalista, é o tempo improdutivo, é o tempo da incerteza, é o tempo precário, e do corpo que se percebe como, na verdade, precário e não mais robótico, plastificado, saudável, como no tempo do espetáculo.

O que está acontecendo com o tempo, que é também o pensamento enquanto duração, se levarmos em conta a ideia de paralelismo entre os atributos, em Espinosa, está ocorrendo também com o corpo. Sendo assim, o tempo do espetáculo, que, naturalmente é um tempo de variações rítmicas em encontros com outros corpos, é um tempo em que se acredita que a vida se basta nesses encontros, nessas variações que tem como causa o fora do corpo.

A imaginação (SPINOZA, 2015) é a imagem de algo externo que se forma no nosso corpo. E é por meio dessa imagem projetada no nosso corpo, que é possível que conheçamos este corpo. Contudo, a imaginação, para servir como porta de entrada para o conhecimento adequado do nosso corpo, deve ser múltipla, e não única. Portanto, tal conhecimento se dá no tempo, na duração, já que não é de imediato que se tem inúmeras imagens de outros corpos.

Quando o espetáculo cria o seu próprio tempo, que é o tempo pseudocíclico, ele também cria uma base única de imagens que, por mais que sofram variações, ainda remetem às imagens de base. Essa base são as imagens que servem à ideia de trabalho e de sua inversão, apenas ilusória, a do lazer. A reiteração das imagens do espetáculo e a venda dessas imagens com status de verdade, através de um moralismo espetacular na televisão, publicidade, cinema, retém o corpo no automatismo. E retém de tal forma que é extremamente difícil escapar.

Há três tipos de conhecimento, para Espinosa (Spinoza, 2015), descritos na parte 5 do livro *Ética*: ideia que ocorre pela afecção, Ideia noção e ideia essência. A imaginação está relacionada à ideia afecção. A ideia afecção é a entrada do estímulo externo no corpo em forma de imagens. Mas esse tipo de ideia não aumenta realmente nossa potência de agir, porque ela não nos pertence, já que estamos à mercê dos encontros com outros corpos. Na ideia noção e na ideia essência, o que acontece é que o pensamento, potencializado por encontros felizes, angaria forças para buscar formar, a partir das imagens exteriores, uma ideia adequada acerca do corpo.

Assim, uma afecção ativa pode ser consequência de uma imaginação? Se pensarmos que a afecção passiva ocorre como parte do processo de contato e elaboração de uma relação variante com o mundo, com o outro, podemos também pensar que a afecção ativa é parte desse processo de variação e contato com o mundo. Contudo Espinosa (Spinoza, 2015) deixa claro que este processo é concomitante no tempo, não há uma evolução do ser que conduziria a uma ausência total de afecções passivas. Mas, para fins didáticos, tomemos que a imaginação pode ser parte importante do início, de um primeiro contato com algo, mesmo que este algo já seja conhecido, a imaginação oferece um algo novo de um mesmo. Apesar de ser afecção passiva, a imaginação, oferecendo esse algo novo de um mesmo, poderia oferecer condições para indicar um caminho de choque, de mudança, de potencialização posterior. Ou, de outra forma, poderiam alguns tipos específicos de imaginação proporcionar condições mais propícias para uma afecção ativa. Parece que em Glauber Rocha a imaginação possui uma diferença, que não só não conduz à servidão, mas também desencadeia em nós uma abertura criadora e potente.

Marilena Chaui (2011) considera que há um laço que prende o desejo à imaginação em Espinosa e em todos os filósofos da modernidade. Para ela, o campo privilegiado da relação entre a alma (pensamento) e o corpo é o campo das imagens, já que nelas os dois atributos operam com um mesmo referencial. As imagens são produzidas no corpo através da ação dos objetos exteriores, que atuam sobre os sentidos, os nervos, o sangue e o cérebro. Por sua vez, é na imaginação, que envolve a sensação, a percepção, a memória, a fantasia e a linguagem, que transcorre a passividade e a atividade. A passividade é a do corpo e do pensamento em seus receptores da ação externa; já a atividade também é do corpo e do pensamento, através de sua capacidade de fabricação das imagens internas. Para Chaui (2011) é dessa forma que imaginação e desejo estão enlaçados: é na primeira que o segundo realiza seus movimentos, prendendo o corpo à alma e a alma ao corpo.

Interessante notar que é dessa forma que o desejo também enlaça o ser com a

exterioridade, já que é através da imaginação que carregamos a exterioridade – as coisas, os corpos – para a interioridade, fazendo nascer os sentimentos e as emoções. Simultaneamente o desejo enlaça o interior ao exterior, que fica impregnado com os afetos. Aqui os seres tornam-se desejáveis ou indesejáveis, tornam-se fonte de tristeza, desprezo, alegria, esperança, medo. Chauí (2011) diz que este é o corolário da geometria e da física do *conatus*.

Nos roteiros de Glauber Rocha ocorre a posse do tempo, por meio do transe que é uma abertura para a criação do tempo individual, colocando toda a sociedade do espetáculo em crise. Mas coloca em crise não para fazer tudo cair por terra, como um desejo niilista de que nada importa mais. O que é oferecido é esse outro tempo, uma outra imaginação, que é um tempo que lança para o tempo singular, o tempo pequeno, justamente porque trabalha em conceitos e em sensações. Como se mostrasse, através do transe, um método de olhar sobre a realidade, sobre os corpos.

No sub-capítulo anterior tratamos da sequência 5 do roteiro 1, quando Glauber Rocha corta as justificativas psicológicas para o delírio de Silvino. Nesta mesma sequência é abordado um tema através da fala de Silvino que, por sua vez, está presente também em outras passagens de ambos os três roteiros: o poder que se justifica, se sustenta pela superstição. Continuação da sequência 5:

“SILVINO: E por isso caí aos pés de Cristo  
e não me compreenderam e não me perdoaram  
e fui perseguido e apedrejado  
na Camara e no Senado cassaram os meus mandatos  
Resisti, Ressurgi do fundo do vale da morte  
e sózinho tomei minha bandeira, sangrava solitário e nem  
minha família podia fazer nada por mim; tínhamos perdido  
tudo, as propriedades, os títulos, os brasões do Imperio  
eu comi o pão amargo, o fel de Cristo mas  
Eu Venci  
Você não acha que meus inimigos devem ser destruídos e com  
êles este mundo velho, esta podre aristocracia portuguesa  
desterrada?  
Paulo, eu acredito na prosa do espírito e na força da inteligência! (ROCHA,  
1965).

Silvino se sente um messias, ele tem a certeza que trará um outro tempo, que trará o juízo final à sociedade velha, aristocrata, portuguesa, quando diz “você não acha que meus inimigos devem ser destruídos e com êles este mundo velho, esta podre aristocracia portuguesa desterrada?” (ROCHA, 1965).

Na sequência acima citada (sequência 5 do roteiro 2) percebemos como uma situação dramática pessoal de Silvino acaba transformada e potencializada como um problema

político. A loucura de Silvino faz da sequência um momento de transe, uma espera atordoante. O que Silvino fala não é útil à narrativa, ao menos não diretamente. Sua fala é muito mais variações de intensidade que vão, quase todas, se perder em consequências imprevisíveis. As ondas de intensidade ocorrem no excesso, no exagero das imagens, na prolixidade das falas dos personagens. Este é o transe, é o tempo se dobrando, se prolongando, através de choques sucessivos. Mas o transe, a loucura de Silvino não é individual, justificada e amainada por uma constatação médica de que o personagem possui alguma patologia. O transe de Silvino vai se prolongar por todas as sequências do roteiro, de outras maneiras, a partir de outras situações e personagens. O transe faz do messianismo de Silvino apenas uma imagem, não entregando a essa imagem uma aura de verdade, como ocorre nas religiões. O messianismo é desestabilizado, precarizado pelo tempo do transe, mas ao mesmo tempo faz parte da criação desse tempo.

O transe assim, é experiência de reinvenção e re colocação do corpo de outra maneira no espaço. Ivana Bentes, no início do livro *Cartas ao mundo* (1997), comenta:

Fazer entrar em Transe ou em crise seria a primeira figura do pensamento e do cinema de Glauber. O transe é a transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em transe é entrar em fase com objeto ou situação, é conhecer de dentro. (BENTES, 1997, p. 26).

Este conhecer de dentro um objeto passa, portanto, pela mudança propiciada pelo transe, pela performance do transe, que, por sua vez, faz com que o encontro com um objeto qualquer seja um outro encontro, um encontro de possessão. O transe, este fenômeno que a antropologia estuda a partir de algumas religiões como Umbanda e Candomblé, pode ser abordado, de maneira muito simplificada, como um estado de consciência alterado e momento em que uma entidade se manifesta através do corpo de um médium. Pode ser visto como fenômeno de total renúncia da vontade, mas também como em Caillois (1990), de uma experiência consciente, em que se é autor da própria vontade. O transe é, para Roger Bastide (2001), um dos canais em que ocorre, entre o mundo profano e o universo mítico, uma comunicação. Esta experiência liga o cotidiano trivial humano ao universo atemporal das divindades. O tempo do transe místico, portanto, ocorreria em um outro tempo.

O transe em Glauber Rocha funciona como estratégia para, não apenas acessar a realidade, mas incorporá-la a si como imagem e, a partir desta incorporação, desencadear um movimento real de engajamento político.

Na sequência 1 do roteiro 1 temos a escolha pela sucessão de *travellings*, ruídos gritos, tiros, um conjunto de elementos que parecem ser simultâneos. A ação da fuga do negro é violenta e rápida. Glauber utiliza poucas palavras, parece que para dar velocidade à cena, mesmo no roteiro. Ainda acrescenta, com caneta, “montagem brutal, movimento negativo, dilacerante, jazzístico, afro-samba, africa, ásia”. Logo após, na próxima sequência, temos a sucessão de *travellings* aéreos, equilibrados. Ou seja, entre as duas sequências há um choque de ritmo. Do afro-samba para os *travelings* equilibrados. Tempos diferentes, um bem ao lado do outro. Do excesso de elementos ao comedimento. Da violência à contemplação. Aqui há as variações de potência, variação entre violência e calma, variação entre muitos e poucos elementos sonoros.

Tais variações de intensidade e violência são meio para uma representação indireta do tempo, é o tempo que, pelo choque, torna-se o tempo do transe. A brutalidade da morte do negro, sem justificativa interna, logo de início no roteiro, é choque e é morte de expectativa, é desesperança e violência e é também a fome.

Glauber Rocha constrói o tempo do estranhamento, da morte da expectativa, que retira o referencial psicologizante narrativo e subverte o encadeamento narrativo previsto. Ele atua sobre a imaginação, a afecção passiva, que separa o pensamento do corpo. Mas o faz de maneira a, posteriormente proporcionar outras possibilidades de tradução entre pensamento e corpo, complexificando a capacidade de expressão tanto do corpo como do pensamento, uma atividade. Aqui ocorre o que Chauí define como uma relação de enlace entre imaginação e desejo, e em que o desejo realiza seus movimentos na imaginação, o que prende o corpo à alma e a alma ao corpo.

De outro modo, a imaginação pode ser alienante, que é o que ocorre nos filmes com uma estética mais industrial, naturalista, a qual Glauber Rocha dirige muitas críticas em seus textos críticos: ela esconde que o que se vê é imaginação através dos cenários grandiosos, do melodrama, da maquiagem. Já o transe em Glauber Rocha é uma desnaturalização do tempo cronológico, é a entrega da possibilidade revolucionária<sup>25</sup> ao outro. No cinema industrial e naturalista faz-se com que o filme seja crível, verossímil, faz com que tudo pareça verdade, mas é apenas uma falsidade perigosa, já que trabalha com emoções reais, catárticas, que drenam a possibilidade de sentir a problemática do mundo real. Tais filmes lançam a um mundo inatingível porque construído perfeitamente não dando espaço para a criação. Não há encaixe neste mundo. Apenas descoincidência e alienação.

---

<sup>25</sup> Revolucionário, para Glauber Rocha, é o cinema que tem vida, que abre espaços e faz pensar.

O roteiro de Glauber não é um fingimento alienante, escamoteado (mas pode ser um fingimento criador). Também não é um culto aos iniciados, aos escolhidos, inacessível, como nas religiões místicas. Lança todos a um outro tempo, o tempo sem referências e correspondências físicas que marquem a passagem desse tempo, através do choque. Há aqui uma desmistificação do místico. Mas se aproxima do transe místico na medida que nos faz nos desprendermos do cotidiano, do trivial, para então possibilitar a criação de um outro corpo, através da imaginação, que se dá no corpo e em decorrência do paralelismo corpo e pensamento. O cinema, dessa forma, participa ativamente do mundo, recriando-o. A ética na arte do roteiro de *Terra em Transe*, indica a abertura de silêncios, lançando-nos momentaneamente em um transe, que esvazia com violência as referências de sucessão temporal cronológica e cíclica do tempo do espetáculo. Há assim, um esvaziamento de expectativas que abre espaço para a criação de outra potência. Assim, é a precariedade do roteiro e do cinema de Glauber Rocha que complexifica relações, que nos faz sermos capazes da criação e da repetição multiplicadora.

## 6. O RITMO E A PRECARIEDADE NECESSÁRIA

O ritmo e a precariedade necessária são os caminhos e as consequências do transe. A precariedade, por ser pensada a partir do transe, aponta para uma precariedade do real, do tempo vivido, da maneira como se dão as esperanças, as expectativas.

No roteiro 1, voltamos ao início da sequência 1, às anotações à caneta para compreendermos o ritmo indicado desde o início do roteiro mais antigo que temos em mãos, um ritmo que deixa instável todo o ritmo do roteiro:

Transcrição do texto escrito à mão: “Em montagem brutal – outros planos de violência – Movimento negativo, Dilacerante - Jazzístico – afro-samba – África-Ásia” (ROCHA, 1965).

Esta ênfase na montagem na sequência inicial é o tom e o ritmo que reflete, é pista indicial do que irá ocorrer com o ritmo das sequências e de todo o enredo, dos dois roteiros, assim como das imagens desenhadas (*storyboard*). Tanto entre sequências, quanto no interior delas e mesmo nas falas e composição dos cenários, tudo é percorrido pela brutalidade, pelo movimento dilacerante, jazzístico, afro-samba. Na primeira sequência há uma mistura de intensidades. É como se tudo fosse necessário em um único momento, como se esse tudo fosse a marca intensa de algo que precisa ser lembrado: o choque.

O desvio na intensidade, que é um desvio de ritmo que faz sentir o tempo de outra maneira, é um pequeno delírio. Um delírio que, em filmes clássicos é exceção (na maioria das vezes apenas ocorrem quando muito bem justificados: personagem com algum problema mental, ou personagem que ingeriu alguma substância estranha; mas são momentos fugazes e com uma estética que os diferencia das outras partes “sóbrias” dos filmes), mas que nos roteiros de Glauber Rocha se mostrarão como regra: o transe. Este transe depende, além do choque, da precariedade.

Vejamos o seguinte trecho para buscarmos ver de que maneira ocorre a precariedade na sequência 23 do roteiro 2

Vemos Silveira que está de pé, querendo falar, mas é impossível, o Senador e o Cardeal continuam delirantes;

SENADOR: Abramos trilhas nas florestas amazônicas, fundemos mil cidades do futuro onde antes eram taperas dos índios. E pontes sobre rios, estradas cortando desertos, máquinas arrancando minérios da terra!

CARDEAL: Não fossem os padres o que seria da América latina? O que seria dos Astecas, dos Incas, dos Maias? O que dos Tamoios, dos Aymorés, dos Tupys e dos Xavantes? O que seria da fé. (ROCHA, 196-).

O transe nessa sequência é também a ilusão salvacionista de uma política tanto focada na materialidade, na economia, no desenvolvimento simbolizado por pontes, estradas; quanto voltada à fé que sufoca diferentes culturas. Um desenvolvimento que se deu pela conquista. A violência da conquista sobre os corpos é descrita por Eduardo Galeano (2011), que traz imagens de diversas regiões da América, formando um texto de intensidades com possibilidade política, porque não é uma história canônica.

A imagem das taperas dos índios transformadas em cidade do futuro não é apenas a destruição de seus lares pelos conquistadores, mas são os corpos dilacerados, sufocados e redimidos à força. Alvorada do Capitalismo, que florescia com o descobrimento das jazidas de ouro na América e com a escravização dos negros da África como diz Marx em *O Capital* (MARX, 2013). O transe na Bolívia, que em meio à pobreza, ainda se lembra de ser a região que mais nutriu a riqueza dos países europeus. Potosi, a pequena cidade é apenas miséria, é uma “ferida aberta do sistema colonial na América” (GALEANO, 2011, p. 56). Em Potosi há uma montanha, que “jorrou a riqueza ao longo de dois séculos” (GALEANO, 2011, p. 57). Tal montanha já na época em que Galeano escreve *As veias abertas da América Latina*, não fornecia mais prata. Apenas estanho havia. Mas desempregados ainda arranhavam a terra com as mãos, a montanha ainda guardava, como os rostos do povo, a devastação. Os trabalhadores ainda podiam contar, ao menos, com a água que escorria do monte, que saciava sua sede enquanto ainda trabalhavam na esperança de enriquecerem-se. Outra cidade na Bolívia, Huanchaca, “veios de prata de mais de dois metros de largura com altíssimo teor; agora só restam as ruínas poeirentas.” (GALEANO, 2011, p. 61).

No México, a desigualdade assustadora, de palácios, luxo, edifícios suntuosos, enquanto que “os socavões engoliam homens e mulas nas encostas das cordilheiras; os índios, que viviam apenas para sobreviver ao dia, padeciam de fome endêmica e as pestes os matavam como moscas” (GALEANO, 2011, p. 62). “Num só ano, 1784, uma onda de enfermidades provocada pela falta de alimentos, resultante de uma geada arrasadora, ceifou mais de oito mil vidas em Guanajuato.” (GALEANO, 2011, p. 62).

Assim, já em 1561, “Felipe II afirmou, durante uma audiência em Guadalajara, que um terço dos indígenas da América havia sido aniquilado, e que aqueles que ainda viviam

eram obrigados a pagar tributos pelos mortos.” (GALEANO, 2011, p. 63). Mães matavam filhos para salvá-los da escravidão. Impostos no total de um quinto de tudo que era retirado, ia para as coroas da Espanha e de Portugal.

Barbados é uma ilha do Caribe que produzia pequenas quantidades de alimentos, de forma diversificada no início da colonização. Mas, logo depois, vieram os latifúndios: “em 1666 já havia em Barbados 800 plantações de açúcar e mais de 80 mil escravos.” (GALEANO, 2011, p. 99). Os solos se esgotaram, a população não mais tinha como produzir seu alimento.

No Haiti, solo esponjoso e grandes planícies, produziu o melhor açúcar da época. Havia que brancos. “Em 1786 chegaram à colônia 27 mil escravos. E no ano seguinte 40 mil.” (GALEANO, 2011, p. 100). Mas, os negros se mobilizaram e em 1791 eclode a revolução. Plantações queimadas, fuga dos franceses. Concomitante à revolução no Haiti, ocorria a revolução francesa. E então o Haiti sofreu com o bloqueio dos mares pela Inglaterra e logo depois pela França também. Do Haiti, os colonizadores se retiraram e instalaram-se em Cuba, que tornou-se o principal produtor de açúcar do mundo. “À rebelião haitiana seguiram-se os preços mais fabulosos da história do açúcar no mercado europeu, e em 1806, Cuba já havia duplicado, ao mesmo tempo, os engenhos e a produtividade.” (GALEANO, 2011, p. 101).

Esses poucos momentos da história da América após a chegada de Colombo já nos ajudam a ter uma visão da precariedade nessas terras. A violência sobre o corpo, a violência sobre a terra. A terra suja de sangue, suor, mercúrio. O corpo gasto e frágil dos índios, dos africanos escravizados. A fome, a dor, a doença.

No Brasil há a abolição da escravatura em 1888. Contudo, a exploração violenta dos corpos humanos tratados como gado, perdurou ainda por muito tempo. Esteve atrelada à fome e à seca. A seca em 1900, expulsou cerca de 40 mil cearenses que correram para a Amazônia em busca de trabalhos com a exploração da borracha. Em 1970 “A polícia do estado de Pernambuco deteve no último domingo, no município de Belém de São Francisco, 210 camponeses que seriam vendidos a proprietários rurais do Estado de Minas Gerais, a dezoito dólares por cabeça” (GALEANO, 2011, p. 128, citando a revista *France Presse*, de 21 de abril de 1970).

Galeano diz que na Bolívia, quando se refere ao costume do consumo de coca,

não nasceu com os espanhóis: já existia no tempo dos incas. A coca, no entanto, era distribuída com parcimônia; o governo incaico monopolizava e só permitia seu uso para fins rituais ou para o duro trabalho nas minas. Os espanhóis estimularam intensamente o consumo da coca. Era um explêndido

negócio.” “O inca Garcilaso de la Vega nos conta, em seus comentários reais, que a maior parte da renda do bispo, dos cônegos e demais ministros da igreja de Cuzco provinha dos dízimos sobre a coca, e que o transporte e a venda deste produto enriqueciam muitos espanhóis. Com as escassas moedas que obtinham em troca do trabalho, os índios compravam folhas de coca em vez de comida: mastigando-as, podiam suportar melhor as mortais tarefas impostas, ainda que ao preço de abreviar a vida. (GALEANO, 2011, p. 75 e 76).

Há um conjunto de elementos precários nesta narrativa de Galeano. Elas causam um impacto, uma intensidade que se aproxima de Glauber Rocha. Mas, entre o movimento de mercantilização da vida e aproveitamento e massificação de costumes, práticas de agricultura e consumo para a multiplicação de lucros, o que, ao final, recebe todos os efeitos dessa precarização da cultura e do mercado, é o corpo. O corpo dos nativos das Américas era aquele que não sobrevivia muito tempo além dos trinta anos de idade após a chegada dos europeus. É um corpo que busca domar-se contra o impossível, corpo que resiste à fome e às inúmeras provações. Um corpo que é a real precariedade da existência, mas corpos que fizeram e fazem toda a história da América latina tremer. São estes corpos que compõem a estética de Glauber Rocha. Seguindo a mesma sequência 23 do roteiro 2 de Glauber Rocha, podemos perceber que no trecho “o clima já é infernal, ninguém se entende”, não há uma instrução imagética certa, definida para o que deverá ser filmado, como esse clima infernal será construído na tela, em imagens. Nessa instrução precária há a possibilidade aberta de se pensar o clima infernal apenas no momento da filmagem, com os recursos disponíveis no momento:

**“O clima já é infernal, ninguém se entende.** Sara levando Paulo para um canto da varanda invectiva

SARA: Quando fazíamos os comícios delirantes as promessas de farturas, o povo não entendia. As pessoas são mais simples, querem saber apenas o necessário.

Paulo reage gritando, girando, apontando a favela

PAULO: Estamos cheios de feras enlouquecidas pela fome! Eles não precisam de nada, não tem mais futuro, porque o nosso tempo é outro, é o tempo da lua e o tempo da bomba!

SARA: Mentira, mentira!

PAULO: O tempo do homem morreu!

SARA: Louco, irresponsável. (ROCHA, 196-).

Cada vez mais o desentendimento é o enfraquecimento de laços, é a raiva e a brutalidade tomando conta da massa, que traz em si a memória, mesmo que adormecida, dos povos originários. É possível pensar que “O tempo do homem morreu” quando tornou-se

mercadoria, para relacioná-lo com Debord (1997). A fome enlouquece e precariza cada vez mais os corpos, a fala, o pensamento. A escassez de pontuações nas frases de Glauber contribui com o delírio da sequência:

O baile grotesco continua e do conflito surge Silveira, falando, sozinho, todos de costas para ele, Silveira desiste

SILVEIRA: Senhores, o meu objetivo não é a desordem mas o trabalho [sic] passífico [sic], que, através de eleições livres, leve ao poder os legítimos representantes do povo.

Os legítimos representantes do povo são aqueles que mais lutarão pelas imediatas necessidades do povo: Pão, escola.

Gritos e batidas de candomblé abafam as vozes de Silveira. Quem o ouvirá, já que ele representa a consciência naquele momento. As batidas selvagens crescem, o Senador espuma. (ROCHA, 196-).

O candomblé, em gritos e batidas, como descreve o roteiro, é o que abafa a voz de Silveira. O ritmo e o barulho do candomblé é um outro tempo, é a tentativa de fazer do homem um outro, não mais o homem do tempo que morreu, mas o homem do transe. Se no enredo, tudo está em transe, e, por sua vez, o transe é um caminho de pensamento por imagens em choque que enfraquece a verdade do misticismo, e do espetáculo, assim como problematiza a própria forma do filme, esse transe é também precariedade. No trecho da sequência as relações entre os personagens, entre Silveira e a população estão precárias de tal forma que é necessário chocá-las através do ritmo do candomblé. Mas o que é esse ritmo do candomblé na música? Aqui não temos a intenção de analisar profundamente a teoria musical escrita acerca disso, mas buscar desencadeamentos para o nosso pensamento acerca do ritmo deste roteiro.

A síncope está no ritmo do candomblé e “é uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral” (SANDRONI, 2008, p. 19). Contudo, o conceito síncope, em música, foi criado pelos teóricos da música erudita ocidental e é caracterizado como um desvio, um movimento contra a expectativa de quem ouve a música. Ou seja, é uma quebra de regularidade, um algo “fora do lugar”. Ou seja, para estes teóricos a articulação sincopada teria um verdadeiro lugar, o lugar do não-sincopado.

Mas há um paradoxo: no “caso brasileiro, a saber: que precisamente o “irregular” seja ali o “característico”, o mais comum, em uma palavra: a regra” (SANDRONI, 2008, p. 21).

Sandroni (2008, p. 21) explica que há dois níveis na estruturação musical: a métrica e o ritmo. A métrica é a:

infra-estrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Assim, numa valsa, por exemplo, a métrica seria o  $\frac{3}{4}$  que constitui

o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real.

Enquanto que

Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical. (SANDRONI, 2008, p. 21).

Sendo assim, o ritmo pode se aproximar ou se afastar da metricidade original: cometricidade e contrametricidade (“medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente” (SANDRONI, 2008, p. 21). A síncope, portanto, é um exemplo de contrametricidade.

“Ritmo musical se estrutura com base na recorrência periódica de citações. Essa recorrência periódica (...) ‘normal’, ‘esperada’, etc., é conhecida como ‘compasso’.” (SANDRONI, 2008, p. 22).

Na música da África subsaariana:

A ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submetem a esquemas gerais. Por isso os etnomusicólogos acabaram percebendo que escrever as polirritmias africanas usando compassos era o mesmo que enquadrá-las em leitos de Procusto. Pois nelas, a contrametricidade não é uma exceção, mas um recurso tão normal como seu oposto. (SANDRONI, 2008, p. 22).

Aqui Sandroni (2008) não sugere que a música brasileira pode ser reduzida e delimitada por suas influências africanas, mas abre o conhecimento sobre a música a uma outra concepção. O autor então comenta que

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas guias” representadas por palmas, ou por instrumentos musicais de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas “linhas-guias” têm especial predileção por fórmulas assimétricas. (SANDRONI, 2008, p. 25).

De maneira parecida, Deleuze diz que por ritmo entendemos como algo repetitivo, que está na duração, ou seja, em um tempo singular. O ritmo tem sua existência dependente,

principalmente, de acentos tônicos, de variações, mudanças causadas por outras intensidades. Em *Diferença e Repetição* (2006), nas durações, nos espaços iguais, metricamente aparecem essas incomensurabilidades, desigualdades. São criados os pontos notáveis, que diferenciam os espaços iguais, fazendo surgir a polirritmia. Os espaços iguais são como que um envoltório de um ritmo, de uma outra relação. Há a repetição-compasso e a repetição-ritmo. A repetição-ritmo não é elementos homogêneos e ordinários. A repetição-ritmo se disfarça na repetição material, a repetição do Mesmo. A repetição compasso esconde a outra repetição e se refaz na medida em que a disfarça. Ciclos são abstrações que revelam as espirais de razão, que tem sua curvatura variável. No centro da espiral há uma abertura, em que justamente é tecida a repetição-ritmo: o dom de viver e morrer.

A indicação de Glauber Rocha ao afro-samba, jazz, etc, quando se refere à montagem nos possibilita pensar a precariedade do ritmo. A precariedade acontece nos cortes feitos à caneta que tiram a justificativa psicológica ao delírio de Silvino, como vimos no capítulo anterior. Ela está também no próprio material com que estamos trabalhando, os roteiros rascunhos, que são precários na medida que estão em processo, são o processo de criação de Glauber Rocha. A precariedade é o que não apresenta algo finalizado, mas em vias de tornar-se uma outra coisa, quando em um encontro. A precariedade está também no ritmo do samba e do jazz, quando estes gêneros musicais propõem a instabilidade, a imprevisibilidade. Quando pensamos no samba dançado, aquele samba das Escolas de carnaval. De vez em quando aparece a figura peculiar de um hábil tocador de pandeiro que ginga, seus pés se revezam no chão, ele cambaleia de maneira ensaiada e volta a uma certa estabilidade mas não completa, continua o movimento revezando os pés na frente do corpo, retoma, gira e, o único instante que para com os dois pés no chão é aquele em que coloca o pandeiro em uma posição, em um movimento arriscado e precário: gira-o veloz com um único dedo. O precário, portanto, é o que está na iminência de mudar, mas mudar de uma forma imprevisível.

O samba, o ritmo africano, o jazz estão presentes nos roteiros de Glauber Rocha desestabilizando a montagem, os personagens, as falas e a memória de quem o lê. O ritmo das sequencias é elemento decisivo da construção da imagem e da ideia de Glauber Rocha.

A seguir, continuando a mesma sequência do roteiro 2, podemos perceber uma polirritmia, uma multiplicação de falas díspares que se encontram em choques desestabilizantes.

SENADOR: O povo precisa antes de tudo do civismo! O amor a Pátria, a disposição de morrer a cada instante para defender o solo amado!

CARDEAL: E as catedrais de ouro que são os verdadeiros templos da justiça. A única salvação é a eterna. A fome é uma punição antes dos dias de glória nos braços de Deus!

SENADOR: Andrada, Patrocínio, Rui Barbosa! Onde estão oHI![sic] paladinos da nação!

CARDEAL: O pecado! Os Índios devoraram D. Pero Fernandes Sardinha!

Estas são as vozes que se ouvem em primeiro plano. Em segundo plano muitas outras, inclusive Jerônimo que faz um interminável discurso sem sentido. Atabaques

Paulo, Sara grita

SARA: Porque[sic] Paulo? Porque você mergulha nêste abismo, nesta desordem?

PAULO: Porque eu precisava descer ao fundo das coisas, queria ver demonstrar como todos são filho de um mundo atrazado[sic]e selvagem! Eles são a miséria de uma civilização: feios descarnados, sujos! Imorais, podres, covardes!

Gritos selvagens de candomblé (ROCHA, 196-).

Os gritos selvagens de candomblé são o aumento da intensidade do choque, fazem parte do transe que está sendo construído. Mas essa selvageria toda é também o exagero, a absorção de imagens exóticas do Brasil do provindos cinema industrial de maneira absurda, para ser imagem que pode desencadear um distanciamento violento.

SARA: A culpa não é do povo! A culpa não é do povo!

PAULO: A submissão que faz obedecer à política [sic] ridículos como este!

Paulo agarra por trás, pela gola, o Senador que, contudo continua falando.

Paulo em seguida o solta e

PAULO: Um povo que sai correndo atrás do primeiro fanático que lhe acena com uma cruz ou com uma espada

Sara na confusão, localizou Jerônimo, exaltadíssimo, dedo em riste

SARA: O povo será livre, o povo é Jerônimo. Fala Jerônimo! Fala!

Jerônimo não sabe o que fazer. Os gritos e os sons chegaram a uma altura insuportável. Jerônimo suspende os braços, gritando como um índio. Faz-se absoluto silêncio. (ROCHA, 196-).

Após a mistura caótica de falas, imagens e confusão, um instante imprevisível de silêncio. O silêncio é o ápice da precariedade. Ora, se o precário é o que está na iminência de mudar, mas mudar de uma forma imprevisível, o silêncio instala um momento em que uma gama de possibilidades de acontecimentos de abre. O que acontece logo em seguida a este silêncio, é novamente uma crítica ao messianismo, ao líder acima de todos, ao ídolo das massas: Jerônimo poderia ser o líder popular, poderia dar voz ao que durante o filme inteiro foi silenciado, o povo. Mas não é isso o que acontece. Jerônimo, como veremos a seguir, é

líder sindical, mas não é suficiente para representar o povo, porque o povo não pode ser representado.

Clima de suspense, Paulo espera, descrente. Silveira sente-se como protegido. O Cardeal se espanta. Os presentes, fotógrafos erguem as câmaras. Jerônimo sem saber o que fazer. O Senador, paternal, aproxima-se de Jerônimo

SENADOR: Fala, meu filho, você é o povo!

Os repórteres se aproximam mais. Jerônimo, tímido, começa

JERÔNIMO: eu sou um homem pobre, um operário, Sou presidente de meu sindicato e estou na luta de classes! Acho que tá tudo errado, que o país tá numa grande crise mas eu num sei mesmo o que fazer e acho o melhor é esperar a vontade do Presidente

Paulo interrompe Jerônimo e grita, estabelecendo o caos outra vez. Agora porém, a música é dramática e pulsativa

PAULO: estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder? (ROCHA, 196-).

Aqui Glauber mostra a incapacidade e a precariedade do cinema para falar do povo e por ele, de maneira a representar uma imagem verdadeira. Quebra com a caridade hipócrita e incita uma voz real. O artista, Paulo, é o que menos dá voz ao povo, é, inclusive, quem cala Jerônimo. O artista, assim como Paulo, não é o gênio a ser louvado, não é o herói das massas. Ele é alguém que também é o pouco, é o indeterminado, o ausente, personagem que não é ídolo, estrela, mas busca pela arte nua, precária de símbolos, de ídolos, de certezas.

Música mas as pessoas estão mudas. A pergunta de Paulo cria momento de reflexão. Surge, entre o grupo, um mulato de quase quarenta anos, cara de nordestino, pobre rasgado, rosto sofrido. Suspende a mão

HOMEM: Um momento minha gente, com a licença dos doutores. Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo não. O povo sou eu, que tenho sete filhos não tenho emprego nem casa pra morar...

CARDEAL: Comunista! Comunista!

Com a interferência do Cardeal, é o próprio Jerônimo que agride o homem a socos, ajudado por outros. Silveira se vê perdido, vai para a sacada. O homem desaparece na avalanche, Paulo e Sara veem o homem apanhando, se abraçam dramaticamente. Como se os gritos ecoassem na consciência deles, o Senador se retira aos berros.

SENADOR: A fome e o analfabetismo são propagandas comunistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, o ar, o sangue, a água e a moral! No Brasil não há fome nem desemprego, nem miséria, nem violência,

nem gente feia! Somos um povo belo, forte e varonil como os índios! O mal foi da Pincesa[sic] Izabel, que aboliu a escravidão. A Princesa[sic] Izabel era comunista!

A cara do Senador domina a tela nesta última frase. Corte. (ROCHA, 196-).

O povo aqui se faz impossível de ser representado. Isso porque não é o povo que fala de si, de seus problemas sociais. Primeiro, Jerônimo, sindicalista, não consegue se expressar. Em seguida, um homem sem nome toma a palavra e se coloca como representante, mas não líder real do povo. Sem, casa, sem comida. E então é chamado de comunista e brutalmente calado. Dessa forma, o roteiro aponta para a impossibilidade da representação do povo. Ou então para o silenciamento forçado que mesmo no roteiro faz o povo não poder discutir seus problemas. Toda a memória, o medo, a fome e a violência brutal do Estado está nos silêncios do roteiro, nessa fala precária do homem que nem mesmo nome tem. Mas estes instantes de silêncio fazem nascer um outro espaço no roteiro: o espaço do povo que não é e nunca será retratado com fidelidade, se é que isto é possível. A violência fixa a imagem do silêncio que por alguns instantes apareceu. Interessante como a sequência toda parece aqui ter sido uma preparação para este choque de maior intensidade que desestabiliza até mesmo o ritmo desestabilizado da narrativa e das falas anteriores, quando Silveira não consegue falar porque é abafado pelo “candomblé selvagem”, ou então quando o Senador e o Cardeal defendem um messianismo que trará progresso.

A precariedade é necessária. Necessária porque está em diversos momentos e elementos dos roteiros, mas também no projeto estético e político de Glauber Rocha. A precariedade é importante para que se compreenda a essência atual dos roteiros, sua potência. Ela é política na medida que é contra as imagens supersticiosas canonizadas, tanto do cinema, quanto da religião e também da política. Não é uma representação, mas uma imagem em si mesma, que vai se delineando como junção, montagem de diversos elementos do roteiro: o choque, o transe, os silêncios, os delírios, o ritmo. Como notamos nos trechos dos roteiros transcritos acima, a imagem da precariedade é também a precariedade singular do homem e tem a potencialidade de se ligar a memórias, por estar na fronteira de um interstício, de um silêncio. As imagens montadas no roteiro que resultam na imagem da precariedade são, assim, des-hierarquizadas. Não se submetem a uma outra imagem ausente.

## 7. CORPO E POLÍTICA NO ROTEIRO: TRABALHO BRUTAL

Um trabalho brutal acontece nos roteiros de *Terra em Transe*. Um trabalho de recolocação dos corpos dos personagens, de criação de relações imprevisíveis entre eles. O trabalho brutal é uma tentativa de trabalho não estranhado (alienado) (MARX, 2004).

“O estranhamento do trabalhador em seu objeto se expressa, pelas leis nacional-econômicas, em que quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; que quanto mais poderoso o trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador”(MARX, 2004, p. 82).

O trabalho brutal nos roteiros de Glauber Rocha é a violência e a precariedade necessária ao roteiro, ao trabalho político deste autor no roteiro. Brutal porque há uma enorme barreira econômica e social (e individual) que advém do espetáculo (DEBORD, 1997) que precisa ser transposta. Brutal porque a dor está sempre presente na narrativa, mas uma dor não catártica, pelo contrário, uma dor que afasta pelo choque e pelo transe.

O cinema de Glauber Rocha é resposta ao espetáculo de grandiosidade da cultura alienante. No Brasil, bem na época em que foram escritos os três roteiros aqui trabalhados, na década de 60, o cinema brasileiro não conseguia chegar facilmente às telas de cinema. Isso porque havia um bloqueio econômico, de acordo com Jean-Claude Bernardet (2007), na distribuição dessas películas. O bloqueio consistia em apenas serem colocadas em exibição nos cinemas as películas estrangeiras e, supostamente era resultado da forte preferência do público por esses filmes. Enquanto as salas de cinema no Brasil quase em sua totalidade projetavam filmes estrangeiros, o teatro era o espaço reservado para a encenação de companhias de teatro brasileiras. Contudo, mesmo com mais espaço para a produção e apresentação para o público, o teatro brasileiro, produzido, escrito e dirigido por aqui, já manifestava valores que eram a transposição dos valores do cinema estrangeiro: “a peça é tratada como um produto a consumir e o empresário faz o necessário para que seja consumida” (BERNARDET, 2007, p. 26). É a mentalidade do mais e do menos, de valores morais e quantitativos que “medem” a peça de teatro, utilizando os seguintes adjetivos como propaganda: o “muito bem feito”, o “de boa qualidade” na vestimenta, na dança, nas músicas. A quantidade de trabalho, ensaios, também é levado em conta na valorização da peça teatral. Bernardet cita um texto de um folheto de propaganda de uma peça de teatro.

“Para executar esse espetáculo de “extrema dificuldade”, foi exigido um “trabalho intenso”. “Enfrentaram as dificuldades”, “não pouparam ensaios” para conseguir “a melhor execução possível”(...) (BERNARDET, 2007, p. 27).

Coerentemente, acerca dessa valorização, Bernardet comenta que:

De fato, maior e melhor são duas palavras ocas e superficiais que revelam uma fuga da realidade e com as quais a classe média mascara seus problemas. Uma cultura que tem como critério apenas a qualidade é uma cultura morta, ainda mais quando de boa qualidade se torna sinônimo de consumível. Eis a cultura que a maior parte da classe média brasileira culta se mostra atualmente apta a produzir e consumir. (BERNARDET, 2007, p. 27).

A “boa qualidade da cultura” da década de 1960 no Brasil é a cultura consumível que tornou-se mercadoria. Seu valor provém de uma ideia transcendente. “O caráter misterioso da mercadoria não provém de seu valor de uso, nem tampouco dos fatores determinantes do valor” (MARX, 2013, p. 93). Os preços das mercadorias flutuam e o fetichismo disfarça o motivo disto. O fetichismo da mercadoria é quase uma atribuição de vida à mercadoria, como se ela mesma ditasse o seu preço, é uma atribuição de valor transcendente, naturalizada pelos economistas: “impõe-se o tempo de trabalho socialmente necessário à sua produção, que é a lei natural reguladora, que não leva em conta as pessoas.” (MARX, 2013, pág. 97).

“A determinação da quantidade do valor pelo tempo de trabalho é, por isso, um segredo oculto sob os movimentos visíveis dos valores relativos das mercadorias” (MARX, 2013, p. 97).

Assim, o valor da mercadoria é ditado também e de maneira importante, pelo tempo de trabalho. E, em se tratando da produção de bens culturais, se levarmos em conta Bernardet (2007), também é possível tratá-los como mercadoria com todo o seu fetichismo. No caso da arte, como notamos acima, pode haver uma valoração de acordo com o mais e o menos da produção, quando esta arte é produzida tendo como fim principal, o mercado. O tempo, a energia gasta, vão determinar se é boa ou não a obra.

Guy Debord critica a cultura como mercadoria, mas, para além disso, ele percebe uma cadeia de ligações sufocantes que fazem da vida, mercadoria também. O espetáculo é o que sustenta essa mercantilização das mentes e dos corpos. Como já vimos, “O espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 1997, p. 14) que, por sua vez, “é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre

dessa escolha.” (DEBORD, 1997, p. 14). A escolha já feita é justamente a naturalização da valoração do tempo. Mesmo os momentos de descanso, entretenimento são comandados por essa valoração do tempo.

No roteiro 2, no início da primeira sequência, a precariedade está como falta de continuidade, como desequilíbrio dos personagens e como jogo com a música de ritmo africano.

Sobre estas imagens, fora de continuidade, vemos o primeiro título, “TERRA EM TRANSE” e ouvimos restos do discurso fanático de Silvino, o qual se mistura aos latidos dos cães e ganha ritmo africano (...) (ROCHA, 196-).

A “paz universal” a que Silvino se refere é a paz da conquista, da riqueza, mas principalmente da valoração de tudo, inclusive da vida. Seu fanatismo combina bem com a força dispendida para a formulação dessa paz que não é plenitude nem concordância coletiva. A paz de Silvino é a paz do terror, a paz da ditadura militar, mesmo que um terror escamoteado, mas um terror que tem morada em uma crença ilocalizável. Como afirma Espinosa,

A paz, com efeito, não é a simples ausência de guerra, ela é uma virtude que tem sua origem na força da alma, pois a obediência (pelo §19 do capítulo II) é uma vontade constante de fazer o que, segundo o decreto comum da cidade, deve ser feito. Uma cidade, cumpre dizer ainda, em que a paz é um efeito da inércia dos súditos conduzidos como rebanho, e formados unicamente na servidão, merece o nome de solidão mais do que cidade. (SPINOZA, 2014a, p. 400).

Essa ideia de Espinosa é relevante porque distingue dois tipos de paz: a paz pela ausência de guerra e a paz como virtude em sociedade. A paz pela ausência de guerra ocorre quando há uma mecânica do Estado para conter os indivíduos de modo que estes não expressem o que há em sua essência. A sociedade do espetáculo de Debord (1997) é esta sociedade em paz. Só que a contenção é feita pelo espetáculo. No espetáculo há o transe alienante escamoteado: incorpora-se uma imagem desajustada, sem significado real, sem utilidade alguma na busca pela essência do corpo. O corpo é contido em um transe supersticioso, mistificante, que separa os indivíduos e separa o indivíduo de si mesmo.

A paz na sociedade do espetáculo, contudo, não é apenas espetáculo alienante e inocente. A paz vem também pela violência e pela brutalidade. Chega ao extremo impensável do desaparecimento dos corpos.

A partir de 1964 no Brasil, no período da ditadura militar, o corpo estava sendo arruinado. Não apenas em decorrência das novas regras de conduta com o toque de recolher, a proibição da reunião de grupos de pessoas, a censura nos meios de comunicação e na produção artística. Em 64 entra “em cena o “poder desaparecedor””, segundo Pilar Calveiro (*apud* ARANTES, 2014, p. 283). “Essa nova figura – o desaparecimento forçado de pessoas – desnorteou os primeiros observadores” (ARANTES, 2014, p. 283). Arantes diz que Paul Virilio estava perplexo diante das ditaduras da América do Sul: dizia que aqui se dava um laboratório para “um novo tipo de sociedade, “a sociedade do desaparecimento”. Os corpos dos que eram contra o regime militar e todos os afins capturados (amigos, familiares), além de presos e brutalmente torturados, ainda desapareciam. Esta, diz Arantes, é uma nova dimensão da exceção política, que tem como pilares a sala de tortura e o desaparecimento forçado. “A Era da Impunidade que irrompeu desde então pode ser uma evidência de que essa tecnologia de poder e governo também não pode mais ser desinventada” (ARANTES, 2014, p. 284). Ou seja, poucos foram punidos por tais crimes e isto é um indício de que tais acontecimentos brutais se não foram aceitos, foram ao menos minimizados e normalizados (dado o estado de exceção) pela mesma impunidade. “Seja como for, algo se rompeu para sempre quando a brutalidade rotineira da dominação, pontuada pela compulsão da caserna, foi repentinamente substituída pelo Terror de um Estado delinquente de proporções inauditas” (ARANTES, 2014, p. 284).

A precariedade do corpo levada ao extremo do desaparecimento é a política contensora que acontece nos anos em que são escritos os roteiros de *Terra em Transe*. Por estar embebido na realidade da ditadura militar Glauber Rocha se recusa a negá-la, mas faz uma incorporação do máximo de elementos possíveis dessa violência. Contudo não faz uma representação da brutalidade, sua estética é brutal: também faz os corpos desaparecerem. Os corpos do povo que não está lá, os corpos desse povo que é parte principal de toda a história, mas que são relegados a aparições espectrais. O povo e a violência que sofre o povo são apenas passagens rápidas intercaladas que entram em choque como no instante de resignificação do encontro de Paulo com Silvino no roteiro 2.

#### Sequência 14

Na sala, Silvino em outra posição, Paulo ainda na cadeira

SILVINO: ... e a este homem você chama de corrupto, de fascista? Eu dei minha vida pelo povo, uma vida de amor sincero pelo povo!  
 Quem, se não eu, pode salvar o país do delírio do caos, da subversão?  
 Quem, se não eu, pode purificar as almas dominadas pelo vício? Quem, quem, quem?

Sequência 13 (Intercalada)

Bandeiras, rosários, mulheres rezando, beijando os pés de Silvino, como se ele fosse um Santo, Fundo branco, Silvino feliz, angelical.

Sequência 14

Silvino continua cercado Paulo como um bicho

Silvino tenta subornar Paulo

SILVINO: O que é que você quer, dinheiro? Pois lhe dou todo o dinheiro que quiser. Poder?

Pois venha comigo e terá poder!

Sequência 13 (Intercalada)

Desfile militar armado, pés, caras, mãos, tambores

Silvino, funo [sic] desfocado, ereto diante do desfile. Tambores, cornetas

Sequência 14

Silvino agora está com um revólver na cabeça de Paulo, que continua na cadeira, como se fosse matá-lo

SILVINO: Se eu quisesse te dava um tiro, acabava com o seu heroísmo. Servindo a quem, a que? Eu quero lhe dar outra oportunidade, quero os homens inteligentes como você a meu lado, em nossa árdua marcha...

Paulo explode libertando-se de Silvino com violência, uma espécie de sôco que o joga pela mesa e grita

PAULO: Nem que você me desse todo dinheiro do mundo!

Silvino na sua fossa, vencido como se chorasse. Paulo parado na frente dêle, a música marcial crescendo

Sequência 13 (Intercalada)

Caras brutais do povo. Trabalhadores

Sequência 14

Paulo de costas, Silvino o agarra por trás e fala, com o revólver ainda em punho

SILVINO: A política é uma arte para os eleitos! Para os Deuses! Os comunistas criaram a mística do povo, mas o povo não vale nada, o povo é cego e vingativo!

Sequência 13 (Intercalada)

Imagens de violência, Sôbre tudo [sic] se possível. A polícia espancando o povo. A música crescendo. (ROCHA, 196-).

Estas sequências acima estão intercaladas, ou seja, a sequência 13 e 14 são cortadas em vários pedaços e estes “pedaços” se intercalam: ora é a imagem de uma parte da sequência 13, ora da 14. Novamente podemos ver o choque: enquanto Paulo e Silvino passam por uma situação de encontro e reações brutais, como a de Silvino, quando coloca a arma na cabeça de Paulo; na outra sequência, em outro ambiente aparece o povo. Primeiramente o povo

exageradamente servil a Silvino. Aos poucos esta servidão transforma-se em revolta e, ao final, a polícia espanca o povo. Um detalhe é que, reconhecendo a precariedade da própria produção do filme, Glauber Rocha escreve a expressão “se possível” para a cena da polícia espancando o povo, mas também provoca com isso uma abertura no roteiro, como espaço para que uma outra imagem seja construída no lugar desta.

Assim, a princípio o povo é servil, em decorrência de uma aura mística e supersticiosa que Silvino possuía. Essa aura supersticiosa mantinha a paz pelo medo. Mas a superstição não conteve o povo por um tempo prolongado. Os trabalhadores começam a reagir brutalmente e a resposta de Silvino é brutal e desesperada, seus policiais espancam o povo. A política de Glauber Rocha é a política do corpo porque traz as imagens do corpo servil ao misticismo e ao espetáculo, mas em seguida, também traz a reação dos corpos que já não aguentam mais a passividade e a alienação e são, então, contidos com violência.

A brutalidade nos roteiros é a tentativa de vencer tanto a contenção alienante quanto a contenção da violência policial. Ambas são violências sobre o corpo, porque visam diminuir a potência do corpo. A didática do choque chega a um nível de intensidade em que o transe é também a violência sobre o corpo, é a imagem que é a própria violência sobre o corpo do povo. A política em Glauber Rocha é, pelo choque, uma maneira, mesmo que precária, com resultados não garantidos, de fazer pensar.

Uma digressão ao pensamento de Espinosa é profícua para pensarmos a necessidade de fazer pensar pelo choque. Para Espinosa (2014a), a natureza humana é racional. Etienne Balibar (2008) traça um caminho que leva o pensamento ao encontro de uma antropologia política em Espinosa, uma teoria da natureza humana. Há, para Balibar (2008), uma proposição fundamental que esclarece o que é sociabilidade para Espinosa. Na parte IV do Livro “Ética”, lê-se:

“PROPOSIÇÃO XXXVII

*O bem que cada um que segue a virtude apetece para si, ele também o desejará para os outros homens, e tanto mais quanto maior conhecimento de Deus ele tiver.*

DEMONSTRAÇÃO

Os homens, enquanto vivem sob a condução da razão, são utilíssimos ao homem (pelo corolário I da Proposição 35 desta parte), e por isso (pela Prop. 19 desta parte), sob a condução da razão, necessariamente nos esforçamos para fazer que os homens vivam sob a condução da razão. Ora, o bem que apetece para si cada um que vive pelo ditame da razão, isto é (pela Prop. 24 desta parte), que segue a virtude, é entender (pela Prop. 26 desta parte); logo, o bem que cada um que segue a virtude apetece para si, ele

também o desejará para os outros homens. Ademais, o Desejo, enquanto referido à Mente, é a própria essência da Mente (pela I. Def. dos Afetos); mas a essência da Mente consiste em um conhecimento de Deus (pela Prop. 47 da parte 2), sem o qual ele não pode ser nem ser concebido (pela Prop. 15 da parte I); e por isso, quanto maior o conhecimento de Deus que a essência da mente envolve, também tanto maior será o Desejo pelo qual aquele que segue a virtude deseja para o outro o bem que apetece para si. C. Q. D.

Doutra maneira

O bem que o homem apetece para si e ama, ele amará com mais constância se vir que outros amam o mesmo (pela Prop. 31 da parte #), e por isso (pelo Corolário da mesma Prop.) se esforçará para que os demais amem o mesmo; e como este bem (pela Prop. Precedente) é comum a todos e todos podem gozar dele, se esforçará (pela mesma razão) para que todos gozem do mesmo, e (pela Prop. 37 da parte 3) tanto mais quanto mais ele fruir esse bem. C. Q. D. (SPINOZA, 2015, p. 431).

Aqui está reproduzida a demonstração juntamente com a proposição, porque, como Balibar, consideramos que estas duas partes não podem ser separadas, já que a demonstração é que esclarece o significado da proposição e como esta se liga às outras proposições (BALIBAR, 2008, p. 80). Mas Balibar atenta para o fato de que esta proposição possui duas demonstrações diferentes que, por sua vez, expressam uma mesma necessidade.

Na primeira demonstração, “Sociabilidade é definida como reciprocidade de participação no bem supremo, que é determinado pela razão” (BALIBAR, 2008, p. 81, tradução da autora). Para Espinosa (2015), portanto, saber a verdade e, por consequência, conhecer a Deus, faz o homem querer este bem. Contudo, a palavra “enquanto” na parte “enquanto vivem sob a condução da razão” da demonstração, para, Balibar, faz com que o entendimento desta parte não seja tão fácil.

The Reason that thus imposes a necessary harmony upon men is not in the least transcendent but simply expresses the power of human nature as it manifests itself and develops in its search for what is useful for each men<sup>26</sup>. (BALIBAR, 2008, p. 83).

Portanto, com a expressão “enquanto”, Espinosa (2015) não afirma, de maneira inocente, que a natureza humana é definida pela Razão. Essa Demonstração fala sobre o poder da natureza humana, que pode ser definida pela razão e pela ignorância, pela imaginação e pela paixão.

Esta proposição fala, portanto, que os homens que vivem obedecendo a Razão, conseguem, em grupos, em sociedade, viver de acordo com as leis de sua própria natureza.

---

<sup>26</sup> A Razão que impõe, assim, uma harmonia necessária aos homens não é nem ao menos transcendente, mas simplesmente expressa o poder da natureza humana, pois se manifesta e se desenvolve buscando o que é útil para cada homem. (tradução da autora)

Chegando à ideia da natureza humana, podemos pensar o cinema de Glauber é, em potência: uma política do corpo que é a disposição aos encontros renovadores, que propiciam outra (não melhor, maior, mas diferente) percepção do pensamento sobre o corpo: uma imaginação que compõe uma outra perspectiva. O cinema é político, portanto, porque vê a necessidade de um sistema de cinemas que ofereçam outras perspectivas que ajudem a complexificar a investigação acerca do que pode o corpo. Glauber Rocha, além disso, não quer a representação, que é algo que vem dominado por uma naturalização de linguagem do cinema. Glauber desnatura essa linguagem, visando exatamente parecer artificial, para assim mostrar a artificialidade e a política escondida através das convenções. Une o cinema à realidade na medida que foge à “representação” do real, mas busca atuar ativamente na criação do real. O roteiro, essa peça escrita, é político também já que encontra com as pessoas da equipe de filmagem, atores, para então um outro filme ser criado, talvez diferente do que está escrito nos roteiros. Glauber Rocha não nega a memória e a duração. Sabe que um roteiro é apenas propiciador, uma ponte para o encontro entre corpos. Ele faz a política do corpo porque quer fazer pensar, visando uma mudança social.

Glauber Rocha faz transparecer no roteiro que sua arte não pode abandonar a política, e que não pode, segundo ele, deixar de lado o povo, as lutas sociais porque corre o risco de limitar-se a um formalismo vazio. Glauber considerava que há uma fraqueza política, no Brasil, tanto do povo quanto do intelectual. A linguagem dominante do cinema, seria, por sua vez, mais que uma uniformidade estética, um gosto popular. Faria parte de um policiamento ideológico e parte da razão conservadora.

## 8. CINEMA É REVOLUÇÃO

Em *A Revolução é uma Eztetyka*, escrito em 1967, Glauber Rocha monta suas ideias de modo a deixar espaços, assim como foi notado nos roteiros. Sua escrita, desde o título, já coloca um elemento de distanciamento crítico: “eztetyka” está escrita de maneira diferente, sem justificativa clara. Desde o título inicia-se o transe como um outro caminho de pensamento:

### A REVOLUÇÃO É UMA EZTETYKA 67

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um <<esteta do absurdo>> ou um <<nacionalista romântico>> é a cultura revolucionária.

Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?

Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre dois temas justapostos.

- O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva
- O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido.

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento.

A cultura colonial *informa* o colonizado sobre a própria condição.

O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista.

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão duas formas concretas de uma cultura revolucionária:

- a didática/épica
- a épica/didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário

*A didática* será científica.

A épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético.

Demonstrará a realidade subdesenvolvida, dominada pelo Complexo de impotência intelectual, pela admiração inconsciente de cultura colonial, a sua *própria possibilidade* de superar, pela prática revolucionária, a esterilidade criativa.

A *épica*, precedendo e se processando revolucionariamente, estabelece a revolução como cultura natural.

A arte passa a ser, pois, revolução.

Neste instante, a *cultura* passa a ser norma, no instante em que a revolução é uma nova prática no mundo intelectualizado.

A *didática* sem a *épica* gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais.

É inofensiva.

A *épica* sem *didática* gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica.

É totalitária.

A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que *criar é revolucionar*, em que criar é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, *História e Cultura*.

O objetivo infinito da liberação revolucionária é proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental.

Uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente na medida que conflitua o homem entre sua liberação econômica e seu atraso mental.

A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais da colaboração humana, a que se limita pelas remanescências do falho significado burguês da individualidade:

O sentimento de colaboração humana renova e revela uma nova categoria do indivíduo, mas é necessário para isto que a velha cultura seja revolucionada.

Neste estágio, a *épica didática* necessita do instrumental científico psico-analítico a fim de fazer de cada homem um criador que, de posse consciente e informada de todos os seus instrumentos mentais, possa fazer a revolução das massas criadoras. (ROCHA, 1981, 66).

Há uma velocidade no pensamento percorrido nessas palavras, um sentido de urgência, através da economia de palavras e objetividade nos conceitos, que não são esgotados, ou seja, não são minuciosamente explicados. Não ficam claros os caminhos exatos que levam à revolução. A arte pode ser a própria revolução.

Nesse texto Glauber Rocha assume, como em outros textos e nos roteiros, a precariedade, que é, por sua vez, quando o lemos a partir da filosofia de Espinosa, a abertura para os encontros, uma abertura que aumenta o poder de ser afetado. A precariedade aumenta esse poder na medida que é ação de dissolução de verdades canônicas, absolutas e supersticiosas.

Espinosa foi colocado em um encontro com Glauber Rocha justamente porque Espinosa, através de um sistema filosófico imanente, acaba com a suposta verdade da hierarquia de poder entre os homens e o escamoteamento desta mentira através da imaginação

tomada como verdade. Na precariedade de Glauber Rocha, a imaginação é assumida em toda a sua instabilidade, mutabilidade e abertura. Seus roteiros, da mesma maneira, são precários porque se abrem para a criação imagética posterior à duração de sua escrita.

Se há um aquivo dominante que cria uma imagem preponderante do roteiro, pelos manuais, os roteiros de Glauber Rocha provocam uma pequena fissura, uma diferença que desestabiliza a história do roteiro mundial, desnaturalizando a forma e o método de criação. A forma de um roteiro industrial se revela, a partir dessa fissura, apenas uma imagem, um caminho possível, que pode não ser o mais adequado para que se construa uma imagem da história do roteiro.

Por isso este trabalho visou ser um gesto político e junto a isso, um momento de criação de conceitos que ampliem as imagens em torno dos conceitos de Glauber Rocha. Seu encontro com Espinosa faz parte de um esforço por não cair em análises fenomenológicas, já que o transe, caminho tão relevante ao pensamento de Glauber Rocha, é a própria experiência de um outro tempo e não a representação de uma loucura. A filosofia da imanência de Espinosa é política porque faz o objeto ser tomado pelo que ele é, pela sua existência. Assim, não há separação entre forma e conteúdo e, da mesma maneira, o corpo e o pensamento são expressões diferentes de um mesmo. Por isso, o tempo do transe se dá no corpo, porque a separação nunca houve.

A filosofia de Espinosa teve neste trabalho, implicações fundamentais, já que os conceitos de transe, choque e precariedade não visam enquadrar características dos roteiros em nomes esvaziados, dogmáticos. Estes conceitos criam conexões com outros conceitos, outras ideias e entre si. Além das conexões há aberturas, porque a obra e o pensamento de Glauber Rocha, por trazer a precariedade, é a crítica e a relativização de si mesma, não se limita a poucas definições. Por isso seu cinema é a própria revolução.

Como foi visto, o tempo da *sociedade do espetáculo* é o tempo do cotidiano que, mesmo nas diferenças dissonantes do espetáculo de luzes, movimentos, belos corpos, sufoca a capacidade do homem em conhecer o que pode o seu próprio corpo. Esse tempo, que é imaginário, mas tomado como verdade em que o maior valor moral se encontra no trabalho, esconde, pelo medo da diferença, o tempo do transe, que é o tempo da abertura e da transgressão cotidiana. Apagar a possibilidade de transgressão dos gestos cotidianos, por meio das imagens vendidas de um cinema burguês, por exemplo, é matar a possibilidade de ação política de cada um.

Quando Glauber Rocha diz no texto transcrito acima:

O objetivo infinito da liberação revolucionária é proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental. (ROCHA, 1981, p. 66).

há uma luta brutal sendo defendida, a luta necessária da ação política do cotidiano, da libertação e desenvolvimento do pensamento e do corpo contra a voz alienadora e escamoteada do que Debord (1997) chama de espetáculo. Glauber Rocha chama de cultura do colonizador.

Os choques sucessivos nos roteiros, são políticos já que constroem o transe mas não são mediações entre o corpo e o pensamento, não são representações. Os choques são a própria força dos encontros, que nos roteiros são intensidade e paixão. O que decorre deles é o afeto que abre espaços para que cada um complete por si mesmo, que comece a pensar porque o choque provoca, sem impor, a razão. O choque, contudo, é precário, não é garantia de resultado racional.

Necessário se faz, no momento político do pós-golpe de 2016, em que foi arrancada do poder Executivo brasileiro uma mulher eleita de maneira democrática, e marcado por inúmeros outros golpes que se seguiram a este e deste foram consequência, como o golpe sobre a educação, a previdência, o direito do trabalho, a cultura; pensarmos o que pode ser feito, criado, de maneira estratégica, para que esta onda de golpes seja, se não sufocada, ao menos, esburacada. Resgatar à memória e recriar as ideias de Glauber Rocha e de outros autores inquietos como Oiticica, Lygia Clark, Suassuna, Eduardo Coutinho acerca da arte, da política e da cultura é causar esburacamentos, mesmo que precários, mesmo que ameaçados de destruição a todo momento.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ALTHUSSER, Louis. **A corrente subterrânea do materialismo dos encontros**. Crítica marxista. Campinas: n. 20 p. 9-48, 2005. Trad. Mónica Zoppi Fontana.
- ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARELLANO, J. "The screenplay in the archive: screenwriting, new cinemas, and the latin american boom." **Revista Hispánica Moderna**, Philadelphia, v. 69, n. 2, pp. 113-132, 2016.
- AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina**. São Paulo: Edusp, 1995.
- AZLANT, Edward. **The theory, history and practice os Screenwriting: 1897-1920**. University of Wisconsin: Madison, 1980.
- BALIBAR, Etienne. **Spinoza and politics**. Translation: Peter Snowdon. New York: Verso, 2008.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras: 2001
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BENTES, Ivana. "O devorador de mitos". In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUTLER, Judith. **Precarious life: the powers of mourning and violence**. Nova Iorque: Verso, 2004.
- CALLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CHARLES, Ramond. **Vocabulário de Espinosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- CHAUI, Marilena. **Política em Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHAUI, Marilena. Espinosa: poder e liberdade. In: BORON, Atilio A. **Filosofia política moderna: de Hobbes a Marx** Boron, Atilio A. São Paulo: CLACSO; DCP-FFLCH, 2006.
- CHAUI, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DANCYNGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Tradução de Angélica Coutinho e Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DARDOT, Pierre. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE OTO, Alejandro; PÓSLEMAN, Cristina. Malditos cuerpos: filosofía, escritura y racialización. **Astrolabio**, Barcelona, n. 17, p. 174-192, dic. 2016. Disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/14293/16207>>. Fecha de acceso: 28 dic. 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELBOS, Victor. **O espinosismo**: curso proferido na Sorbonne em 1912-1913. Tradução de Homero Silveira de Santiago. São Paulo: Discurso, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris: Les Editions de minuit, 1968.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução de Eloiza Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza**: vincennes 1978-1981. Tradução de Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rabello Cardoso Júnior e Jefferson Alves de Aquino. Fortaleza: Ed. UECE, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza e o problema da expressão**. Coordenação de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Tradução José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Guilherme José Moa. As escolas de samba e os movimentos negros nos anos 1960: uma página em branco na historiografia brasileira. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 29-46, nov. 2014.

- FLECK, Amaro. O conceito de fetichismo na obra marxiana: uma tentativa de interpretação. **Revista Ethic@**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 141-158, ago. 2012.
- FOLSCHEID, Dominique; WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Metodologia filosófica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- GLEIZER, Marcos André. **Lições introdutórias à Ética de Espinosa**. São Paulo: Via Verita, 2013.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha: esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. UnB, 2009.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. Tradução de Sueli Cavendish. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUAPAYA, César. Montagem e imagem como paradigma. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110-123, dez. 2015.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. **Brazilian cinema**. Londres: Associated University Presses, 1982.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças piruetas e mascaradas**. 6. ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LORDON, Frédéric. **A sociedade dos afetos: por um estruturalismo das paixões**. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti, Vanina Carrara Sigrist. Campinas: Papyrus, 2015.
- LÜDKE ROSSETI, M. Uma discussão sobre a arte contemporânea na sociedade do espetáculo. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 20, n. 33, p. 77-86, jan. 2015.
- MACDONALD, Ian. **Screenwriting poetics and the screen idea**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- MAGNUS, B.; HIGGINGS, K. (orgs). **The cambridge companion to Nietzsche**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- MARAS, Steven. **Screenwriting: history, theory and practice**. Londres: Wallflower Press, 2009.

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. **O cinema como refúgio da escrita: *ekphrasis*** e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens. 2015. 379f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política: livro I**. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. 31. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229-250, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

NEGRI, Antonio. **A anomalia selvagem: poder e potência em Spinoza**. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ORTIZ, R. A problemática cultural no mundo contemporâneo: Culture and contemporary world. **Política & Sociedade: Revista de Sociologia Política**. V. 16, n. 35, p. 17-66, jan. 2017.

PAULA, Marcos Ferreira de. Espinosa e Marx: a potência do pensamento e a inteligibilidade do real. **Cadernos Espinosanos**, São Paulo, n. 30, p.67-74, jan-jun 2014.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Tradução de Eleonora Bottman. Campinas: Papyrus, 1996.

PRICE, Steven. **A History of the screenplay**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo I**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Glauber. **[Rascunho de roteiro de Terra em transe]**. s.l., 196-. 12 p. Manuscrito.

ROCHA, Glauber. **[Roteiro de Terra em transe]**. s.l., 196-. 32 p. Mimeografado.

ROCHA, Glauber. **Terra em transe**. 1965a. Roteiro. 31 p. Datilografado, cópia carbono.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceiro mundo**. Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. (Org. Ivana Bentes) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva; Ed. USP; Campinas: Ed.

Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SAMPAIO, Evaldo. O filósofo e o polemista. **Revista Trágica**: estudos sobre Nietzsche, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.37-53, jan./jun. 2011.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

SPINOZA, Baruch. **Spinoza obra completa I**: (Breve) tratado e outros escritos. Tradução de J. Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

SPINOZA, Baruch. **Spinoza obra completa II**: correspondência completa e vida. Tradução de J. Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

SPINOZA, Baruch. **Spinoza Obra Completa III**: tratado teológico-político. Tradução de J. Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014c.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução do Grupo de estudos Espinosanos. Coordenado por Marilena Chauí. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2015.

STRAUSS, L. Os três movimentos da modernidade. **Revista Ethic@**, Florianópolis v.12, n.2, p.321-345, dez. 2013.

VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VIANA, I. Política, colonização e revolução em O Leão de Sete Cabeças. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, v. 17, n. 2, p. 324-344, maio, 2017.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.