



O RITMO E A PRECARIEDADE NECESSÁRIA NA ESCRITA DO ROTEIRO DE GLAUBER ROCHA

Nayla Mendes Ramalho (UnB)¹
Anna Herron More (UnB)

Resumo: Terra em Transe é o roteiro de cinema que imprime no papel os movimentos do filme de mesmo nome, de Glauber Rocha. Escrito em 1965, nos convida a refletir sobre a forma do filme, mas também sobre o próprio ato de escrita e as relações entre escrita e cinema. Nem filme, nem literatura, mas um interstício, o roteiro faz pensar sobre o tempo da escrita que poderá ser tempo na tela, no cinema. Há certo ritmo que é indissociável de uma precariedade necessária, porque política. Este trabalho busca investigar, uma possível leitura do roteiro, como forma de ampliar o modo como entendemos a estética de Glauber Rocha.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Precariedade; roteiro de cinema

Ainda que não fosse possível ter acesso aos rascunhos originais dos roteiros de Terra em Transe, teríamos muito material para buscar compreender o que é a política em Glauber Rocha. Sua filmografia, hoje está facilmente acessível na internet, nas coleções vendidas em livrarias; a maior parte de seus textos críticos, estão organizados em três importantes livros; sem contar as numerosas biografias, textos de autores importantes acerca de sua obra, artigos, teses, etc. Há ainda um livro com a compilação de décadas de correspondências entre ele e outros cineastas, produtores, críticos, família. Um outro, hoje esgotado na editora, traz compilados seus roteiros. Contudo, tais roteiros são descrições do que está escrito nos papéis, não são fac-símiles.

Seis anos atrás tivemos acesso aos roteiros originais que estão depositados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Hoje estes e muitos outros documentos estão trancados em salas, gavetas, praticamente inacessíveis ao público: agora há apenas um funcionário. Antes, haviam dezenas. A máquina pública amplifica, ainda mais o silêncio do que já estava quase totalmente silenciado, depositado, arquivado.

¹ Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual (UnB), Mestranda em Literatura (UnB). Contato: naylaramalho@hotmail.com

² De maneira resumida, precisamos dizer que duração, para Bergson, é a evolução criadora, onde há a “criação perpétua de possibilidade” (BERGSON, 2006, p. 15). Seria portanto a passagem do tempo, mas não apenas uma passagem marcada pelos ponteiros do relógio, é a passagem temporal que percorre todo o universo e que se nutre de seus movimentos. A criação perpétua da duração é o ritmo de variação, de aceleração e desaceleração, uma evolução que é a modificação total de um estado interno anterior. Inclusive a modificação é a própria aceleração e desaceleração da mudança, ou seja, o



Lidar com tais roteiros pode ser necessário para dar a ver um pouco do que foi institucionalmente deixado de lado. Necessário para esses rascunhos originais, que poderiam ser lixo – e o são quase isso em seu estado de abandono atual – são também o pouco, o inacabado, mas ao mesmo tempo uma mensagem carregada ao longo dos anos por Glauber em malas pesadíssimas, repletas de papéis, no decorrer de suas viagens e mudanças pelo mundo. Há algo nesses papéis. Ou então, na primeira oportunidade seriam arremessados na lixeira. Há algo ali que Glauber Rocha não quis perder, não pôde deixar perder.

Trata-se aqui de abordar os roteiros-rascunhos de Glauber Rocha pelo que são. Apenas lixo. Sim, mesmo que guardados, catalogados, armazenados. Lixo. Talvez seja essa a ideia do governo de São Paulo ao abandonar a Cinemateca Brasileira. Tudo aquilo é desimportante, é cultura menor, é, como os grafites apagados e substituídos pela tinta cinza, *precariedade*. Pois é a partir mesmo da precariedade na arte, no cinema, no roteiro, que pensaremos a política em Glauber Rocha.

Aqui os roteiros serão lidos como algo em vias de tornar-se pó. Como algo que apenas espera pelo vento para vir a tornar-se outra coisa, parte da terra, do ar, da seca. Essa precariedade é difícil de se olhar. Justamente pela dificuldade em encarar o que pode se perder a qualquer momento, pela urgência que se imprime no gesto de olhar o que se está perdendo. Os roteiros também são perda, mas são também o tempo esculpido no transe.

Os roteiros são rastros do corpo. Um corpo que possuiu um tempo singular que, por sua vez, chamaremos, como Henri Bergson, de duração². Pensar o tempo do corpo como duração nos possibilita pensar o movimento do corpo como gestos performáticos, ou seja, como gestos criativos. Este corpo, o corpo de Glauber Rocha que deixou rastros, portanto, teve uma duração e construiu uma duração no papel, nos roteiros, em uma performance escrita. Essa escrita é o rastro do corpo que performou. O roteiro pode, como rastro, oferecer caminhos para ampliar nosso entendimento acerca da política em Glauber Rocha, já que é nessa performance impressa e deixada como rastros que temos acesso aos indícios, às pistas de suas escolhas estéticas e éticas.

O projeto estético de Glauber Rocha envolve necessariamente uma política, já que para ele, arte é a própria revolução. Glauber Rocha não aceita que o cinema continue sendo apenas

² De maneira resumida, precisamos dizer que duração, para Bergson, é a evolução criadora, onde há a “criação perpétua de possibilidade” (BERGSON, 2006, p. 15). Seria portanto a passagem do tempo, mas não apenas uma passagem marcada pelos ponteiros do relógio, é a passagem temporal que percorre todo o universo e que se nutre de seus movimentos. A criação perpétua da duração é o ritmo de variação, de aceleração e desaceleração, uma evolução que é a modificação total de um estado interno anterior. Inclusive a modificação é a própria aceleração e desaceleração da mudança, ou seja, o conteúdo de algo é a mesma coisa que sua duração.



espaço para o entretenimento, instrumento de manipulação psicológica e construção de dependência cultural. Para Glauber Rocha o cinema pode mais do que isso. Partindo do pensamento anti-colonialista de Frantz Fanon e do cinema do choque do cineasta russo Serguei Eisenstein, Glauber Rocha pensa estratégias de formulação para seu projeto de cinema político. Frantz Fanon parece estar em relação com Glauber Rocha quando este afirma que para o mundo civilizado, independentemente dos avanços estéticos, nossa arte seria primitiva. Glauber diz que há como que um sentimento de nostalgia por parte dos países de primeiro mundo, a partir dos nossos filmes, que representam processos de criação já ultrapassados. Para Glauber é essa nostalgia que faz com que o primeiro mundo tenha algum interesse sobre nosso cinema. A América Latina apenas teria, portanto, trocado de colonizador. O colonialismo mantém-se nessa permanente piedade colonial, que tem, como resposta, por parte do cinema brasileiro, uma esterilidade essencial, uma acomodação à imagem que o estrangeiro mantém daqui. O artista, assume, por isso, uma atitude histérica no Brasil, proferindo discursos apaixonados e mantendo-se incompreendido pelo próprio círculo de artistas a que pertence. O artista aqui é histérico e 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, 2004, p. 64 e 65). Glauber Rocha por isso quer ir contra o cinema que se opõe à fome, 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). A fome e a violência em Glauber Rocha são conceitos importantes em seus textos críticos. É a partir deles que o autor pensa um projeto ético e político para sua obra. A fome e a violência são, contudo, mais que conceitos. São gestos necessários na composição da obra como ela é.

Entenderemos, por hora, gesto como o movimento do próprio corpo causado por uma decisão. O gesto necessário faz com que a violência e a fome não sejam representações da realidade, mas passem a ser gestos que abrem caminhos para uma outra maneira de pensar o próprio cinema. Re-pensar o cinema é, para Glauber Rocha, necessário, já que este necessita sobreviver como arte, se diversificando, se diferenciando como estética, técnica e linguagem.

Sua estratégia de transformar arte em revolução, contudo, não é um processo simples, já que, para ele, envolve uma formulação didática. 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 inventiva. Mergulhamos no roteiro em processo, sem a pretensão,



contudo, de afirmar algo absoluto acerca do modo como Glauber Rocha o fez. Estamos aqui buscando atualizar o processo de feitura, como que refazer caminhos, admitindo e nos permitindo nos perder entre as letras, linhas e rabiscos dos rascunhos. As perdas são também os encontros digressivos desencadeados pelos movimentos do roteiro, encontros com outros textos, outros conceitos.

Portanto, nossa escolha em trabalharmos com roteiros em rascunho tem a ver com o fato mesmo da existência e conservação deste material. Contudo, há também uma ideia de emancipação que nos propõe. Como em Adorno e mesmo em Glauber Rocha, percebemos os perigos da dominação da indústria cultural sobre a produção de bens artísticos. Adorno nos 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 aqui 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 os quais trabalhamos possuem a singularidade, como já o dissemos, de serem rascunhos. Disso decorre que há no papel, além da linguagem escrita, rabiscos, desenhos, cortes. Além disso, um dos roteiros é, na verdade, algo muito próximo de um storyboard, com indicações de enquadramentos e movimentos de câmera. Parece-nos que cada roteiro é, em potência, um filme diferente. Mas o que é cada um desses “filmes”? De que maneira a violência e a fome são trabalhadas, como conceitos? Nossa hipótese é que a violência e a fome são trabalhadas através da ideia de precariedade. A precariedade, nos roteiros, parece estar 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.



Tal precariedade é necessária porque é parte da essência do roteiro, ou seja, pate do modo como Glauber pensa o cinema e o coloca em um encontro violento com o mundo. Acerca da necessidade, recorremos a Baruch de Spinoza, em seu primeiro capítulo da *Ética*: este é o livro político mais importante de Spinoza, de acordo com Marilena Chauí, já que fala da necessidade. O necessário é o que é parte da essência do modo. O modo, por sua vez, é a maneira singular como o Todo se expressa. Um modo pode ser um ser humano, uma pedra, uma obra de arte, um filme. Contudo, encontrar o que é necessário não é simples. Precisa-se ter idéias adequadas. Conhecer nossa essência, para Spinoza, é conhecer adequadamente nosso corpo, é ter ideias adequadas, que, por sua vez, ligam o corpo à mente. A ideia adequada, dessa forma, nos dá a dimensão do que pode nosso corpo, nos faz conhecer nossa potência de ser, de existir. Esse conhecimento adequado de nosso corpo é necessário, já que é dessa forma que podemos conhecer e ampliar nossa potência de existir e ampliar nossa liberdade. As ideias adequadas, por sua vez, conduzem ao que é essencial, a essência atual do modo. Tal essência é também a potência deste modo.

A precariedade nos roteiros é necessária na medida que é uma ideia adequada acerca do cinema de Glauber Rocha e da relação necessária dele com o mundo. Isto é, é possível inferir a partir do projeto ético e estético de Glauber Rocha, o qual nos referimos anteriormente que este é coerente com o que busca Glauber Rocha, que consiste em transformar o cinema na própria revolução. Se o cinema brasileiro que Glauber critica (como relatamos anteriormente) não assume a fome, a escamoteia em técnicas de cenografia, maquiagem, iluminação parecidas com as de Hollywood, mesmo trazendo a vontade de revolução, ainda não são revolução, já que não integraram a fome a todas as moléculas deste cinema. São cinemas não adequados às próprias ideias que os cercam, com projetos éticos mal formulados, já que os cineastas os quais Glauber critica também querem a revolução, mas continuam afeitos ao modo de fazer industrial, hollywoodiano. Enquanto que em Glauber, desde os rabiscos do roteiro até a finalização dos filmes, há a fome em forma de precariedade. Mas esta não é uma precariedade da falta de pensamento reflexivo. É uma precariedade do que pode se esvaír a qualquer momento. A precariedade é a força do que se esvai, do que muda, do que passa a ser nada em algum momento para dar lugar a outra coisa. Essa essência mutante é também urgente, não é consolidação de uma ideia estética primordial e perfeita.



O Cinema Novo se consagrou justamente por assumir essa mutação urgente. Os roteiros de Glauber Rocha são também movimento, porque mesmo eles não podem ser compreendidos totalmente. Serão outra coisa a cada toque diferente de olhar, a cada passagem de tempo. Isso significa que não há verdade acerca dos roteiros.

Há uma grande importância nas variações de potência dos modos finitos em Spinoza que aqui também nos é importante para buscarmos entender o movimento dos roteiros. 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 existente ela varia, infância, velhice, morte. São estes os momentos em que o corpo pode ser reinventado, de acordo com a variação de potência.

A destruição do corpo em Davi Kopenawa pode ser um exemplo de reinvenção mais radical do corpo. Um transe total, de todas as células do corpo para que quase assumam outra natureza.

“Foi assim que aconteceu. Comecei a beber *yākoana* num certo dia no tempo da seca. A casa estava quase vazia. Não era um período de festa *reahu*, porque os *xapiri* preferem silêncio. Não gostam de descer quando a casa daquele que os chama está cheia, barulhenta e enfumaçada. (...) Eu estava muito ansioso, porque estava longe de conhecer todo o poder dela! Então, de repente, sua imagem, *Yākoanari*, bateu em minha nuca com força e me jogou para trás, no chão. Desmaiei logo e fiquei estirado na praça central, em estado de fantasma. Durou bastante tempo. A *yākoana* tinha me matado mesmo!” (Kopenawa, p. 135).

Há um jogo rítmico de variações acontecendo durante o transe chamânico em Kopenawa, um jogo de resistência, uma guerra que parece visar separar pensamento e corpo, mas que resulta, ao final, em uma identificação radical entre os dois, ainda mais complexificada. Como se corpo e o pensamento, em sua quase separação e destruição



pudessem agora tocar uma essência, o mistério da vida e das existências em forma de cantos e versos. O tempo do transe aqui é o tempo real, que não é o tempo cronológico e medido. É o tempo da vivência que toca uma infinitude. O tempo real, de acordo com Bergson, é o tempo interno, a duração, que é mudança e criação. Esse é o tempo no corpo, na vivência, nos encontros, na atualidade.

Glauber Rocha coloca a reinvenção do corpo no seu rastro de escrita. Talvez de maneira parecida a Davi Kopenawa, propõe violentar o corpo na medida que violenta a forma do filme. Violenta a percepção, que, automatizada, pode estar a esperar certos encontros que em seus filmes escolhe não proporcionar. Constrói o tempo ritmado do estranhamento, da morte da expectativa, que retira o referencial psicologizante narrativo e subverte o encadeamento narrativo previsto. Glauber Rocha atua sobre a imaginação, mas traz a possibilidade de uma imaginação politizada.

No roteiro de *Terra em Transe*, de 1965, através da quebra das expectativas das ações no enredo, dos saltos estranhos no tempo, das ambientações impossíveis, do ritmo das sequencias, nos lança ao transe da leitura. Recria o real e amplia, pelo choque, a possibilidade de pensarmos o corpo. 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. O choque em *Terra em Transe* quebra a mistificação do cinema e faz a imagem ser real, porque entrega o poder a quem assiste. O poder não está em uma entidade maior e inatingível. Está com cada um que lê o roteiro e por isso há a possibilidade de uma imaginação que aumenta a potência. Separa a alma do corpo por alguns momentosem um choque, mas de maneira não escamoteada. Esse é o problema da imaginação com fins alienantes do cinema industrial, ela esconde que o que se vê é imaginação. Faz com que pareça verdade, mas é uma falsidade perigosa porque trabalha com emoções reais, catárticas, que drenam a possibilidade de sentir o mundo real, já que nos lançam a um mundo inatingível porque construído perfeitamente não dando espaço para a criação de quem assiste. Glauber Rocha, portanto vai contra a descoincidência e alienação. A imaginação que nasce de uma arte com um trabalho ético, como em Glauber, pode indicar caminhos para o abandono da idéia inadequada, através da produção de sentimentos inquietantes e não confortáveis. O desconforto do tempo. Esse tempo que é tudo que achamos possuir, mas quando Glauber o manipula, alterando a percepção do “real”, nos lança ao caos.

Referências bibliográficas

AVELLAR, J. C.. *A Ponte Clandestina*. São Paulo: Edusp, 1995.



BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: UNESP Editora, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Política em Espinosa*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. (2ª Edição) Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

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

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

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions La Découverte & Syros, 2002.

FANON, Frantz. *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

KOPENAWA, Albert Bruce, Davi. *A queda do céu: Palavras de um Chamã Yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

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

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Roma : s.n., 1965.03.02. 31 p. Datilografado, cópia carbono.

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

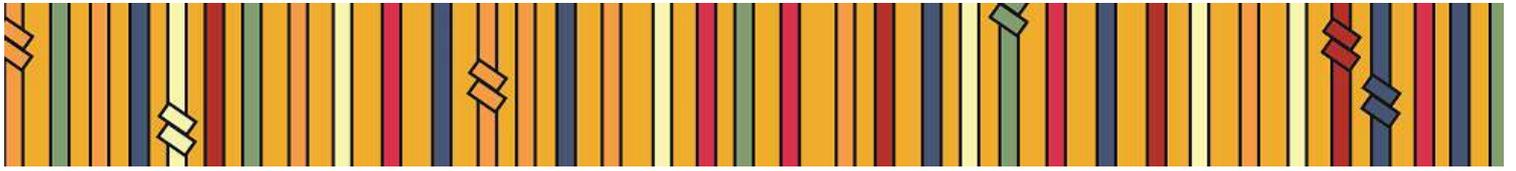
ROCHA, Glauber. [Rascunho de roteiro de Terra em transe]. s.l., 196-. 12 p. Manuscrito.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceyro mundo*. (Org. Orlando Senna) Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

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

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução: Grupo de estudos Espinosanos: Coordenação Marilena Chauí. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 2015.

VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte,



2000.

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.