

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO COMO GÊNERO LITERÁRIO:**  
*GLAUBER ROCHA NO TERCEIRO MUNDO*

**RAFAELA ROGÉRIO CRUZ**

**RECIFE,  
2014**

**RAFAELA ROGÉRIO CRUZ**

**O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO COMO GÊNERO LITERÁRIO:  
*GLAUBER ROCHA NO TERCEIRO MUNDO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

**RECIFE,  
2014**

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Delane Mendonça de Oliveira Diu, CRB4-849

C957r Cruz, Rafaela Rogério  
O roteiro cinematográfico como gênero literário: Glauber Rocha no  
terceyro mundo / Rafaela Rogério Cruz. - Recife: O Autor, 2014.  
149 f.

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2014.  
Inclui referências.

1. Literatura. 2. Ficção Brasileira. 3. Roteiros Cinematográficos. 4.  
Narrativa Literária. 5. Rocha, Glauber. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo  
(Orientadora). II.Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-32)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Autora do Trabalho:** Rafaela Rogério Cruz

**Título: o roteiro cinematográfico como gênero literário:** *Glauber Rocha no terceyro mundo*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora)

---

Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo

---

Profa. Dra. Maria do Carmo Nino

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Data da defesa da dissertação

*À memória de Arlindo Rogério e Hélio Cruz, dois homens. Cabras da peste, Reis eternos do meu Terceyro Mundo.*

**Dedico este trabalho**, carinhosamente, a todos aqueles que por ele devo gratidão.

Primeiramente a Deus, em suas três formas maravilhosas, por ser constância em todos os tempos de incerteza e por ser loucura que apazigua em meio à racionalidade por vezes tão devastadora.

A minha mãe, a meu pai. Quem eles são individualmente e como uma só carne, por seu amor e apoio incondicional, pelas risadas sem fim, pelas transmissões de futebol no sofá e as conversas na varanda.

A meu irmão, pela falsa indiferença e por ser, provavelmente, a pessoa mais incrível que existe.

A toda a minha (gigantesca e linda) família. Em especial a minha Avó Josefa que comemorou com fervor, mesmo sem entender completamente, cada passo que dei até agora. Às minhas tias Simone, Celi, Sueli e Marli por me enxergarem, com seus olhos lindos, de uma maneira que eu mesma nunca consegui. Aos meus primos Hugo e Marina por serem parte indissociável de mim mesma.

A Ermelinda, por acreditar sempre. Por compartilhar do que a olhos de outros seria delírio. Por falar sobre Holden e sobre Harry. E, principalmente, por me deixar falar besteira quando era necessário.

A Paula Antunes, que é para mim assim, dois nomes e uma coisa só de amor, ligação doce entre meus dois mundos.

A Mariana Andrade, por todo o amor que vem da cor e dos cachos.

A Joane, Lívia, Silvana, Wanessa, Hugo, Wanessa, Anna, Brenda e Lucas por escolher estar junto, mesmo quando seguir só era opção.

A todos os funcionários e professores do Programa de Pós Graduação em Letras. Em especial ao professor Roland Walter cujo pensamento inconformista foi fogo que ardeu nas páginas desse trabalho; e ao professor Antony Bezerra, por me mostrar a parte mais maravilhosamente humana do rigor, da disciplina e da academia.

A professora Cristina Teixeira por ser casa do outro lado do CAC.

A minhas amigas do ensino médio: Allissa, Camila, Mirella, Juca e Camyla por me ajudarem a não ter medo do tempo.

A Clara e a Laura por me chamarem, em amor, à irresponsabilidade. Quando isso era a única coisa verdadeiramente responsável a se fazer.

A FACEPE por possibilitar-me o privilégio, tão raro, de dedicar-me a algo pelo qual tenho paixão.

*Só com a violência do amor  
Podemos impedir que isto permaneça o inferno  
Que África, Ásia e América Latina  
Seja o túmulo eterno de quanta gente  
Pode também construir um novo mundo!*

*- Glauber Rocha*

*Sermos livres e pobres é gozar de uma meia liberdade, precária. A liberdade cabal plena só florescerá em nossa região com a prosperidade, que permite aos homens concretizar seus sonhos e conceber novas fantasias. E para a prosperidade, ainda um sonho remoto de tantos latino-americanos, seja possível, é preciso completar a tarefa iniciada, perdendo o medo e abrindo, dentro da liberdade, todas as portas dos nossos países que ainda permanecem entreabertas...*

*-Mario Vargas Llosa*

*It will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know,  
in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.*

*- Samuel Beckett*

## RESUMO

Glauber Rocha, numa carta a Augusto Carlos Calil expressou vontade de reunir em antologia uma série de roteiros seus. O diretor Bahiano e toda a sua obra cinematográfica já gozam do respeito tanto da crítica quanto do público, tendo reconhecida a sua importância na produção artístico/cultura brasileira do século XX, contudo seus roteiros, *base literária dos filmes*, estão ainda para ser descobertos como obra literária independente. Esta pesquisa pretende discutir as possibilidades de se considerar o roteiro cinematográfico como um gênero literário independente, aparentado ao drama e ao romance, porém com características específicas que demandam critérios de valoração estética próprios, independentes dos critérios utilizados para avaliar o(s) filme(s) que dele venham a resultar. Pretendemos Analisar o espaço do roteiro dentro da breve história da teoria do cinema, apresentando a posição de alguns dos principais teóricos; mostrando como estes trataram a problemática do roteiro em sua relação retroativa de dependência com o filme e também analisar as implicações trazidas por seu envolvimento na máquina de produção que é a indústria cinematográfica. Será nossa preocupação também entender como o roteiro relaciona-se com os conceitos de ficção e narratividade. Finalmente, ao analisar os textos presentes no *Roteiros do Terceiro Mundo* buscaremos compreender as peculiaridades dessa forma ao observar como ela se comporta em relação aos componentes básicos da narrativa literária: tempo, espaço, personagem, enredo e narração; entendendo ser necessário investigar a e compreender a construção imagética como processo no desenvolvimento do roteiro enquanto gênero literário. Desejamos, enfim, poder contribuir para uma maior preocupação com o roteiro enquanto produção artística e para uma recuperação dos roteiros de Glauber Rocha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roteiro, Literatura, Ficção, Narratividade, Glauber Rocha, Terceiro Mundo

## **RESUMEN**

Glauber Rocha, en una carta a Augusto Carlos Calil escribió sobre sus ganas de reunir en antología una serie de guiones suyos. El director bahiano y toda su obra cinematográfica ya disfrutaban del respecto de crítica y público, con una reconocida importancia en la producción artístico/cultural brasileña del siglo XX, sin embargo sus guiones, base literaria de las películas, todavía no fueron reconocidos como obra literaria independiente. Esta investigación busca discutir las posibilidades de considerarse al guión cinematográfico como un género literario independiente, pariente del drama y del romance, pero con características específicas que requieren criterios de valoración estética propios, independientes de los criterios utilizados para evaluar la(s) película(s) que de él vayan a resultar. Pretendemos analizar el espacio del guión dentro de la corta historia de la teoría del cine, presentando la posición de algunos de los principales teóricos; exponiendo como trataron la problemática del guión en su relación retroactiva de dependencia con la película y también analizar las implicaciones traídas por su involucración en la máquina de producción que es la industria cinematográfica. También será nuestra preocupación comprender las peculiaridades de esa forma al observar cómo se porta en relación a los componentes básicos de la narrativa literaria: tiempo, espacio, personaje, enredo y narración; entendiendo ser necesario investigar y comprender la construcción de imágenes como proceso en el desarrollo del guión como género literario. Deseamos, por fin, poder contribuir para una preocupación más amplia con el guión como producción artística y para una recuperación de los guiones de Glauber Rocha.

**PALABRAS CLAVE:** Guión, Literatura, Ficción, Narratividad, Glauber Rocha, Tercer Mundo.

## SUMÁRIO

### Primeira Parte

**Num roteiro de viagem, encontre sua casa** 10

**A palavra anterior** 14

#### Um

Roteiro da invenção espiritual do Cinema 22

A nova articulação do mito: a linguagem cinematográfica deseja a narrativa 33

Narrativa, Ficção, Literatura 41

#### Dois

A reprodutibilidade técnica sob suspeita: A arte e mercado, autonomia e utilidade 49

Glauber Rocha: O *Auteur* como produtor e a fome da terceira arte 63

**Segunda Parte** 73

#### Um

A ira de Deus (Corisco) 74

Corisco e o paradigma 77

#### Dois

Terra em Transe. 95

Sobre o tempo no roteiro 98

A personagem da *palavrimagem* 110

#### Três

Antônio das Mortes 125

O espaço do Terceyro Mundo 127

**Fade Out** 144

**Referências Bibliográficas** 146

## NUM ROTEIRO DE VIAGEM, ENCONTRE SUA CASA

Este trabalho, tão familiar e caro ao meu coração, começou enquanto inquietação, num período em que estive fora de casa. Em 2010, com uma bolsa de graduação sanduíche que me foi concedida pela CAPES, rumei para o norte e aterrissei no sul dos Estados Unidos, mais especificamente na Universidade da Carolina do Norte em Charlotte com a intenção de desenvolver um projeto cuja preocupação era o diálogo entre as heranças da diáspora africana nas Américas. Antes mesmo de chegar à Charlotte, havia passado dias estudando o catálogo de cursos da universidade, completamente hipnotizada pela possibilidade de ter acesso às mais diferentes disciplinas, todas abertas para mim numa infinidade de títulos interessantíssimos (e, muitas vezes, gigantes). Dentre as quatro disciplinas que cursei duas foram de inestimável importância, não apenas para o germinar da ideia que culminou nesta dissertação, mas principalmente para a minha formação.

A primeira delas era uma disciplina de pós-graduação, para qual precisei solicitar permissão para cursar, chamada Cinema Cubano. Aos 20 anos nada poderia me soar mais polêmico que uma disciplina sobre arte cubana numa sala de aula do Sul dos Estados Unidos e, aos 20 anos, nada me parecia mais sedutor que a possibilidade de tal tipo de polêmica.

A turma de Cinema Cubano era pequena, éramos nove apenas, mais o professor, um jovem doutor cujo sotaque de falante de língua latina me fez sentir, automaticamente, num espaço mais familiar. Quando entrei na sala, no primeiro dia de aula, cinco minutos atrasada, a discussão já havia sido iniciada e meus ouvidos, ainda se acostumando com as aulas num idioma estrangeiro, tentavam captar o nome do autor do texto que ia ser apresentado. Cinco minutos se passaram sem que eu obtivesse sucesso, continuava sem entender de quem estávamos falando, o nome que meus colegas repetiam não me parecia nada familiar e quando estava quase pedindo para alguém soletrar o nome do bendito autor, a expressão *The Aesthetics of Hunger* foi pronunciada e tudo ficou claro. Aliviada, pude até achar graciosa a forma como a turma dizia “Glauber”, na certeza que se eu não soubesse de nada naquela aula, ao menos podia pronunciar “Glauber” corretamente. Aquela primeira aula de cinema cubano foi o desenrolar de uma grande surpresa agradável, pois apesar de já conhecer a estética da fome, o cinema novo e ter assistido alguns dos filmes de Glauber, – só Glauber, como passei a chamá-lo, imitando a forma intimista e querida que o professor usava para se referir ao diretor brasileiro e que seguirei usando ao longo de todo o trabalho, alternando em momentos com o Rocha apenas em benefício das regras da boa estilística – não fazia ideia de que iria encontrá-lo ali, naquela sala de aula no sul dos Estados Unidos, não podia imaginar que ia encontrá-lo

tão importante e decisivo para toda uma tradição cinematográfica latino americana de resistência.

A última cadeira que escolhi foi Introdução à Screenwriting, uma das muitas opções de disciplinas do tipo Creative Writing, uma tradição das universidades americanas, inconcebível nas universidades brasileiras. Como estudante de Letras clichê que era (e que sou) tinha no peito o ronronar de uma fera que é um gênio da literatura em potencial, que quando criança adorava escrever pequenos contos para divertir os avós e cartas para emocionar os pais, mas que se convencera que a universidade havia roubado todo o seu tempo e, conseqüentemente, destruíra todas as possibilidades da escrita de qualquer coisa *creative*. Era, então, a minha chance de me provar como a escritora que, desde os 10 anos, estava certa que poderia ser.

A disciplina, ministrada por um roteirista profissional, contratado de um grande canal de televisão, era organizada em formato de *workshop*. Recebíamos uma missão relacionada a um quesito da escritura de roteiro que estava sendo estudada; tínhamos quinze dias para desenvolver um curto roteiro, em sala de aula fazíamos o *casting* entre os demais colegas para uma leitura dramática do texto. Ao fim de cada leitura tecíamos comentários, elogios e críticas. Os seis roteiros que escrevi destoavam gravemente dos demais, não por outra coisa que não minha vontade de expressar a estética da fome e da violência que eu estava (re)descobrendo na disciplina de Cinema Cubano. Mas ainda assim, apesar das diferenças estéticas e temáticas que separavam minha produção da dos meus colegas, a experiência da leitura dramática nos aproximava em uma estância superior. A *leitura* dos roteiros não era, de maneira alguma, um filme. Era uma coisa outra, uma experiência coletiva de textos verbais capazes de nos fazer gargalhar ou cair no mais absoluto silêncio. A comoção através *da palavra*. A cada aula, a cada roteiro lido, eu não podia parar de pensar que cada um daqueles textos tinha um valor em si mesmo, ainda que todos viessem a ser produzidos e transformados em filme – o que, é claro, não aconteceria – a experiência da leitura era algo muito particular. Esse algo particular, em minha cabeça, eu ousei chamar literário. E assim se acendeu em mim uma faísca que desejava tocar esse algo *literário* no cinema potencial em forma de palavra. Nada mais natural, dado o caráter da minha relação com a literatura, que começasse a desejar ter acesso aos roteiros dos meus filmes preferidos. A aventura de buscar o completamente novo no bem conhecido. Nada mais natural ainda que desejar ler os roteiros dos filmes que estavam sendo discutidos em Cinema Cubano, mais especificamente os roteiros de Glauber que, levando em consideração a vibração de seu manifesto, parecia acreditar, assim como eu, no fervor particular das palavras. Desejei ler o produto do cinema novo, antes mesmo que

chegasse a ser cinema, desejei ler a fome que havia influenciado toda uma geração de artistas latino-americanos.

Voltei ao Brasil instigada pela ideia de buscar os roteiros de Glauber, de descobrir se havia neles a mesma pungência agridoce pretendida pelo seu manifesto e impressa nas imagens de seus filmes. Nas primeiras pesquisas na internet logo veio a referência “Roteiros de Terceyro Mundo” e o nome por si só me pareceu como um sinal transcendental, a junção perfeita entre a aula de Cinema Cubano e o *workshop* de roteiro, entre a técnica do paradigma em três atos e o grito por um cine “imperfecto”. Contudo, não achei o livro na biblioteca e nem em nenhuma livraria, me dei conta de algo que até então pensei não ser possível: a edição que reúne os roteiros de Glauber, sob a organização de Orlando Senna, não havia sido reeditada. Lançada em 1985, numa parceria entre a editora Alhambra e a Embrafilme, a obra havia alcançado o mesmo destino das instituições que a lançaram: era, agora, bicho em extinção. Decidida a encontrar o livro, entrei na estante virtual e digitei o título apressadamente, a busca resultou em cinco ocorrências apenas, sendo uma delas, por sorte, num sebo conhecido da Avenida Dantas Barreto. Quando cheguei ao sebo, um apartamento pequeno abarrotado de livros e revistas em todos os estados imagináveis, disse ao dono o título do livro que estava procurando. Ele me olhou por um instante, perguntou se eu estava procurando o livro por algum motivo especial. Apesar de achar a pergunta um tanto quanto curiosa, respondi um simplório “para estudar”, o qual ele rebateu com “estudante de cinema?” e tão pronto mandei o “não, de literatura”. Ele, então, com uma das sobranceiras erguida, balançou a cabeça e adentrou a selva de páginas que eram as salas do apartamento. Voltou em pouco menos de um minuto, o livro, dentro de um envelope plástico, em suas mãos. Perguntei o preço, o número que me disse era pelo menos cem reais mais barato que os valores mostrados na Estante Virtual, paguei, peguei o livro e saí sem perguntar mais nada.

Em casa, já dentro do meu quarto, abri o livro numa página aleatória como costume fazer com todos os meus livros novos e eis o que estava escrito:

-seqüência desordenada, vibrante, cruel – sobre ela os letrados, não todos.  
Ruídos naturais, de gritos e tiros.

Um negro corre no lixo, armado. Cachorros o perseguem. Policiais armados. Tiroteio. Mais de vinte contra um. Herói do lixo, sobre os detritos, camisa aberta ao peito, gritando como um selvagem africano, o Negro dispara suas últimas balas e é ferido. Cai morto. Ganem os cães. Tiram fotografias do Negro: sua cara sobre o lixo.

Em montagem brutal – outros planos de violência- movimento ativo dilacerante – jazzístico – afro-samba- África-Ásia.

Ai estava a pungência, ai estava a fome e a violência, ai estava os filmes e os corpos de cuba, o manifesto de Espinosa. Ai também estava a experiência da leitura no *workshop* de *screenwriting*, a tenacidade das palavras organizadas de uma maneira tão especial. As

palavras como imagem. Que imagem! Que palavras! Nem por um segundo me questioneei “será?”, tive logo a certeza que era! Era! Aquele parágrafo de abertura do roteiro do filme *Terra em Transe* era certamente literatura. Até aquele momento o roteiro em si nunca havia sido uma das minhas preocupações, mesmo na aula de *screenwriting* meu interesse estava no exercício e na experiência catártica da leitura dramática. Até aquele instante em que li a última palavra, a exuberante hifenização ‘África-Ásia’, o único ponto do roteiro que eu apreendia era a trama, resquício quase fantasmagórico que o guião deixa no produto fílmico. Os muitos filmes que vi e a alguma teoria do cinema que li me prepararam o suficiente para que eu estivesse atenta as questões estéticas dos filmes: a escolha das cores, os planos, a composição do *mise-en-scene*, a manipulação sentimental no *design* musical, a fotografia, a narratologia imagética, a articulação mimética cinematográfica. Eu estava, em certa extensão, alfabetizada para ver filmes. Mas logo percebi que apesar de saber *ler*, o roteiro era – como forma – algo relativamente novo para mim.

Desejei saber mais sobre a leitura do roteiro, mas os livros no Syllabus do *workshop* eram todos sobre como escrever, eram todos *manuais*, numa ânsia que é fruto (ou sintoma) dos meus anos estudando uma tradição acadêmica teórica, metafísica e ontológica, busquei sem muito sucesso uma bibliografia que tratasse do roteiro sem que a intenção direta fosse a de transmitir o *know-how* da forma:

O propósito deste livro é capacitar o leitor a sentar-se e escrever um roteiro em condições de escolha, confiança e segurança; completamente seguro consigo mesmo, de forma que saiba o que está fazendo. Porque a coisa mais difícil quando se escreve é *saber o que escrever*. Quando terminar este livro, você saberá exatamente *o que* fazer para escrever um roteiro. Escrevê-lo ou não, é uma escolha sua. (FIELD, xvii)

E outras buscas na Biblioteca Joaquim Cardozo terminavam em textos hesitantes. Havia, sem dúvidas, a pergunta, “o que é o roteiro?” Contudo, para mim, a leitura do texto de Glauber me trouxera tão latente experiência estética que tanto o desconhecimento público de sua obra literária, quanto a falta de textos que buscassem uma abordagem de caráter não manualesca do roteiro, despertaram em mim a vontade de aventurar tal viagem, ainda que seu *roteiro*, tão obscuro, logo se impusesse como tamanho desafio.

Essa viagem a qual me proponho, perigosa e misteriosa, é a empreitada de descobrir o terceiro mundo das formas literárias – dado o seu caráter marginal – através do potente terceyro mundo de Glauber.

## A PALAVRA ANTERIOR

No princípio não era o verbo.

O poder e a posição que ocupa na cadeia hierárquica da produção cultural humana sempre fizeram com que ao redor da linguagem verbal se estabelecesse uma ilusão que gostaria aqui de chamar *histórica*. Essa ilusão histórica fala de uma precedência da palavra frente à imagem que terminou por atrasar em muitos anos uma educação imagética essencial, alfabetiza-se com o verbo, mas pouco se ensina da opacidade da imagem. A mística da palavra escrita que foi sustentada durante séculos como pertencente aos que ela merecessem, como dádiva dos capazes, dos escolhidos, dos poderosos. Tornando-se rapidamente objeto de poder, fruto da educação, transitou pelo tempo como sagrada e subversiva, valor atribuído que cambiava sob o julgo do poder estabelecido. Perigosa por seu caráter arbitrário, entre suas linhas, como selvas escuras, significados poderiam amontoar-se de forma a nunca alcançar o esgotamento, qual perigo! Já imagem, ela icônica, parecia clara e transparente. Mostrando uma coisa e dizendo o que mostra impreterivelmente. Tanto o seu uso didático quanto seu controle pareceram sempre mais simples do que com a linguagem verbal.

Como dirá Flusser, o fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. (FLUSSER, 2002). Esta pretensa denotatividade da imagem nos engana a todos em momentos de desatenção, pois a verdade é que para decifrar o significado de uma imagem é preciso perfurá-la em olhares cíclicos, fixando os elementos, um por sua vez, e depois repetir o processo em outra ordem. O significado pode ser, de fato, captado por um golpe de vista – ou não.

Imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. (FLUSSER, 2002, p.9)

Essa inversão da tal função da imagem mostra com eficiência o poder imagético para o homem: não apenas representar o mundo, mas, de certa forma, destroná-lo do posto de primeira instância; primeiro a imagem, depois o mundo. A capacidade de inversão da relação imagem-mundo como forma de controle social perdura e perpassa o muro das gerações. Não há dúvidas que em diferentes momentos cíclicos da história a humanidade dirigiu à imagem

um olhar de desconfiança, mas é notório em nosso tempo, onde a manipulação da imagem técnica alcançou um alto nível de refinamento, que continuamos a desejar um corpo como na imagem, um sorriso como na imagem, uma família como na imagem, enfim, um mundo como na imagem.

Quando surge a escrita – já diferindo drasticamente da imagem graças a seu caráter linear- a pretensão é de acercar-se mais do mundo, atingi-lo sem o mágico embargo imagético, mas o que acaba por fazer de fato é abstrair todas as dimensões deixando apenas a da conceituação. Se a imagem tinha como função original servir de mediadora entre o homem e o mundo, a escrita, que desejava fazer o mesmo, acaba por servir de mediação entre o homem e a imagem. A palavra perfura a imagem, ou melhor, as palavras perfuram a imagem. Pintam-na com cores conceituais: vermelho paixão, verde inveja. O texto crê que tudo pode: falar o que a imagem cala e esconder o que a imagem desfila. O texto pode, em uma única linha, tratar do que o plano imagético mostra e o que ele pode apenas sugerir. Ele pode unir, sem o menor esforço, signos cujos referentes são materializáveis no mundo a outros que remetem a substância incorpórea que paira sobre nós- que existe em todo lugar e em lugar nenhum.

A grande questão é que a relação imagem/texto é uma das mais importantes para a formação histórica da humanidade no ocidente. O embate entre tais entidades fez com que as duas urdissem ao além, superando a si mesmas em usos e formas. A imagem pagã dos mitos e deuses antropomórficos em fúria, a palavra cristã apaziguadora. A palavra da consciência histórica, a imagem fotográfica documento. Contudo, tal embate obedece a uma lógica dialética, texto e imagem que deveriam, conceitualmente, negar um ao outro, acabam por se reforçar. *As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos* (FLUSSER, 2002, p.10) Textos perfurando imagens, imagens remagicizando textos.

Assim como para a história do ocidente, a relação imagem texto foi crucial para formação da obra de Glauber Rocha – ele, por sua vez, crucial para a formação da antologia artística do Brasil. Ainda jovem, recém saído da infância, em carta a um tio, expressava o desejo e o interesse pela produção de arte e pensamento escrito:

Tio, se algum dia tornar-me escritor fique certo que escreverei sobre minha terra. Saiba também que prefiro os escritores brasileiros aos europeus. Não que tenha vasta cultura literária, a ponto de querer compará-los, mas prefiro conhecer antes a filosofia dos meus patrícios para depois conhecer a dos europeus. Não quero dizer com isso que Dickens, Steveson ou outros são maus escritores.

Li *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado, e achei mais do que “realista”. A sua linguagem poder-se-ia dizer quase imoral. Virgílio, Margot, Ester, Juca Badaró são sem dúvida personagens que cativam o leitor, porém nunca como o Eugênio, a

Olívia, a Dora e o Simão, a Eunice e todos os outros personagens de Veríssimo em *Olhai os lírios do campo*, o li de uma só vez, tal o seu poder de atração, e pretendo relê-lo para sentir novamente a tragédia íntima de Eugênio e pensar na existência. (ROCHA, 1997 p.79)

A carta, escrita por um adolescente de 14 anos, mostra o fervor com o qual Glauber acreditava no poder da palavra, em especial o da palavra literária capaz de fazer-nos sentir a tragédia íntima e pensar na existência. A palavra através da qual grandes homens expressavam suas *filosofias*. Quando vem a finalmente se aproximar da imagem cinematográfica, para qual durante adolescência reservava certa desconfiança<sup>1</sup>, vê nela o potencial da palavra que revela a sua terra. O projeto estético de Glauber deseja fazer sentir a tragédia íntima do Brasil, sua preocupação é a revolução deflagrada por personagens muito mais cativantes que Virgílio ou Juca Badaró, uma revolução que é, antes de tudo, formal.

Quando Glauber começa a fazer filmes, o cinema já havia vivido sua época de ouro na fábrica de sonhos americana e o resto do mundo conformava-se em replicar-lhes os grandes sucessos. Mudava-se o idioma, mas se mantinha os arquétipos, os processos e até os temas. Para o artista brasileiro, a única maneira de fazer um cinema realmente brasileiro, ou latino, ou africano, ou asiático seria com o desenvolver de uma nova forma, não apenas temática, mas nova por completo. A imagem que fosse, assim como era a palavra de Jorge Amado, capaz de falar do Brasil para o Brasil, com formas do Brasil.

O livro *Roteiros do Terceiro Mundo*, organizado por Orlando Senna, reúne, numa primeira parte, cinco roteiros escritos por Glauber e, numa parte posterior, a transcrição textual, feita por Orlando Senna, dos oito longas de ficção de Glauber numa edição que, apesar de haver sido idealizada pelo próprio diretor, só foi publicada postumamente. Numa das cartas que escreve a Calil com instruções sobre a edição, Glauber expressa o seu desejo de preservar a *base literária* de seus filmes.

Gostaria de publicar estes roteiros num só volume – de umas 300 páginas- sob o título de “Roteiros do Terceiro Mundo” porque estes 8 filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase do meu trabalho. Se isto for possível- depois acertaremos por carta ou telefone detalhes da edição. A edição seria bom para preservar a base literária dos filmes – pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados +montados em teatros e ainda funcionam como romances ou novelas etc... (ROCHA, 1985)

<sup>1</sup> Na continuação da carta a seu tio Wilson Glauber expressa a relação que estabelecia com o cinema em tal momento da sua vida: “Tio, quero dizer-te ainda que nunca deixei-me influenciar por fitas cinematográficas ou histórias em quadrinhos. Bons filmes como *O Cristo proibido*, italiano, *Chaga de Fogo*, americano, *Uma rua chamada pecado*, americano, e *Luzes da ribalta*, de Chaplin, deixam uma certa impressão em nosso espírito, mas convém dizer que trata-se de filmes humanos, feitos por homens conscientes, cada qual procurando difundir sua filosofia através da sétima arte.” É interessante observar como o Glauber Rocha em formação fazia a diferenciação entre a expressão de filosofias pessoais na literatura e no cinema. Enquanto que na literatura a filosofia dos escritores se expressava, como se naturalmente, no cinema ela seria “difundida”, seduzindo o público, buscando adeptos.

Obviamente o Glauber que vemos no trecho acima é ainda um adolescente ávido para demonstrar o seu crescimento intelectual, ávido pela aprovação de seu tio e tomá-lo como *prova* do envolvimento primeiro de Glauber com a palavra em detrimento ao cinema seria, no mínimo, ingênuo. Nada mais natural que logo se aproximasse da palavra, o cinema enquanto prática necessitava – e continua necessitando – de um aparato técnico muito maior que o ato de escrever. Contudo, a apresentação deste Glauber menino serve como uma primeira aproximação sentimental – como são as aproximações do crescimento – em direção a um artista-por-vir; curioso, maravilhado com o mundo das formas literárias, o mundo das palavras. Poderia apontar que foi jornalista, que escreveu e publicou uns poucos contos antes de começar a realizar seus filmes – e, paralelamente, escrever seus escritos sobre cinema –, mas por que desfavorecer o *começo*? Sim, jovem e infantil, mas início; anúncio.

Vinte anos antes da publicação de *Roteiros do Terceyro Mundo*, o roteiro base de *Deus e o Diabo na terra do sol* havia sido publicado pela editora Civilização Brasileira. Augusto Calil, a quem tal carta foi endereçada, refere-se a tal edição como uma produção cultural textual definidora de uma geração, digna de ser inserida na tradição literária de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e José Lins do Rego, inserindo-o num movimento mais amplo de cultura camponesa e das guerras libertárias sertanejas. Calil dirá “o filme era nossa cartilha de cinema; o livro, passaporte para o Brasil rural, um país desconhecido”. (CALIL in ROCHA, 1985). Esse Brasil rural, esse país desconhecido, torna-se um mundo inteiro nas páginas de *Roteiros do Terceyro Mundo*, documento literário de um momento ímpar na história da produção artística de países subdesenvolvidos, em especial os da América Latina, que atravessavam uma sombria e violenta fase sob o julgo de governos militares, a exemplo do Brasil e da Argentina, e que sofriam com os prejuízos causados pelo embate contra o imperialismo do capital norte americano, como é o caso de Cuba.

A grande questão é que, apesar da intenção de Glauber de preservar a base literária de seus filmes e de sua consonância com outros escritores, teóricos e cineastas latinos americanos, como os cubanos Júlio Garcia Espinosa, Allende e Cabrera Infante, o *Roteiros do Terceyro Mundo* nunca chegou a ser reeditado e seus últimos exemplares amargam o esquecimento em alguns poucos sebos no país. Tal negligência não se restringe aos textos de Glauber, mas a toda uma produção textual (e literária) que é largamente ignorada pela crítica, pela teoria, pela academia e, conseqüentemente, pelo público.

Por ser o cinema, frente aos séculos da literatura, uma forma narrativa púbere, filha da ‘era da reprodutibilidade técnica’ buscando delimitar seu espaço e idiosincrasias frente às

outras formas artísticas, sua teoria e crítica se preocupou em afastar-se ao máximo da literatura. É bem verdade que alguns teóricos buscaram uma aproximação entre o Filme e a linguagem verbal, a exemplo de Metz que pretendeu uma gramática do cinema, contudo tais ideias não obtiveram êxito e a imagem tornou-se questão central dos estudos fílmicos, de maneira tal que uma máxima se instaurou: é preferível que se ‘mostre’ antes que se ‘diga’, que a palavra se cale e que a imagem fale. Sendo assim, entende-se que o roteiro é uma história contada em imagens: um roteiro lido com imagens visuais, com detalhes externos, um homem que atravessa uma rua cheia de gente, um carro que vira a esquina, a porta do elevador que se abre [...] (FIELD, 2001). O roteiro é, então, a linguagem verbal que busca criar a ilusão do não verbal, que diz para fazer de conta que silencia a palavra; é a palavra que finge ser realizável e material além da sua impressão no papel, é a palavra imagem – palavrimagem.

O roteiro, em suas especificidades técnicas, surgiu do cinema e para o cinema. Sem dúvidas uma nova forma que desafia os cânones e instrumentos da crítica.

[...] a obra de arte é percebida em relação com as outras obras de arte e com a ajuda de associações que se fazem com elas. Não somente o pastiche, mas toda obra de arte é criada paralelamente em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu o seu caráter estético. (SHKLOVSKY, 1919)

Se não para substituir uma forma antiga, não viria esta nova forma para satisfazer as necessidades de uma nova sociedade e, em consequência, de uma nova maneira de conceber as questões concernentes ao caráter da produção artística, como a questão do belo, a do prazer estético, a do limiar entre técnica e mensagem etc?

O cinema como forma – a imagem-movimento – é filho de uma época de intensas revoluções e inquietações do espírito humano, produção sintomática e representativa de seu tempo e goza hoje de um reconhecimento de seu caráter artístico. O roteiro, porém, habita o limbo das escolas de produção artística; embora seja hoje parte crucial do processo cinematográfico, é ainda marginalizado por alguns teóricos e cineastas que pregam a libertação do cinema de outras expressões artísticas, buscam o cinema puro que se valida por inteiro dentro de si. Será o roteiro sempre meio e nunca fim, texto que não se concretiza em si mesmo, nascido exclusivamente para o cinema e morto sem ele? Os *Roteiros do Terceyro Mundo* provam que não. Os textos de Glauber figuram ao lado de seus filmes como parte de um plano artístico, formal e, sobre tudo, revolucionário. Para melhor compreender o roteiro como forma é necessário entender as condições que propiciaram primeiro o surgimento do

cinema e depois o seu desejo pela narrativa. A imagem em movimento que chama a palavrimagem.

O presente trabalho está organizado em duas partes. A primeira delas lidará com mais questões externas ao texto (tanto quanto externas possam ser) e a segunda se preocupará com a lida do texto em relação às questões da narrativa. Buscando oferecer uma introdução aos estudos sobre essa forma tão particular de narrativa, percebo ser crucial compreender as conjunturas que propiciaram seu surgimento e sua evolução. Desta maneira o primeiro capítulo deste trabalho será dedicado a pensar, ainda que brevemente, sobre o nascimento do cinema como um dos fenômenos mais importantes da modernidade e, mais especificamente, como essa forma imagética se constituiu enquanto narrativa com a finalidade de melhor perceber a importância do roteiro dentro do processo cinematográfico. Uma vez que compreendidas as conjunturas que possibilitaram o surgimento do roteiro, antes de discutir seu caráter especificamente literário, buscaremos pensar como ele se posiciona enquanto texto narrativo.

O segundo capítulo, por sua vez, pensará as implicações que tal condição – a de fazer parte da indústria cinematográfica- traz para a possibilidade do fazer artístico/literário. Observarei – através da leitura comparativa de autores como Benjamin, Bourdieu, Sartre, Deleuze e Adorno – como a práxis do mercado cultural da era da reprodutibilidade técnica influencia a autonomia artística. Ainda neste mesmo capítulo, tomando em consideração a delicada posição do roteirista dentro das discussões sobre autoria – uma vez que o produto fílmico é creditado ao diretor – pensaremos sobre as peculiaridades deste escritor através do questionamento do conceito autor e seguindo o raciocínio benjaminiano do artista como produtor, ao mesmo tempo em que observaremos o modo como Glauber Rocha articula a noção do *auteur* através de alguns de seus textos críticos e teóricos.

Seguindo a apresentação de Glauber Rocha como autor e uma visão ampliada de seu projeto artístico para a América Latina, adentraremos na segunda parte do trabalho. Desta forma, os capítulos de número um, dois e três da segunda parte buscaram expor o livro *Roteiros no Terceyro Mundo* como empreitada literária.

Por questões de tempo (ou seria espaço), objetivarei analisar apenas três dos cinco roteiros, sendo eles: *A ira de Deus (Corisco)*, *Terra em Transe* e *Dragão da Maldade contra o Sangue Guerreiro*. Entendo que estes três textos exemplificarão de maneira excelente a lógica da forma roteiro em si e, particularmente, do trabalho de Glauber como escritor. Além disso, esses três textos mantêm uma forte relação entre si no que diz respeito à articulação desse Terceyro Mundo, com seus temas e conflitos.

Buscar-se-á analisar tais textos observando e discutindo alguns dos principais componentes da narrativa literária, são eles: tempo, espaço, personagem, enredo e narração. Notando as dificuldades impostas pela escassez de material teórico específico a preocupar-se com tal forma, utilizaremos a fortuna crítica que se preocupou dos outros gêneros – o romance, o lírico e o drama – de maneira comparativa, com a finalidade de entender em que pontos o roteiro se afasta ou se aproxima desses outros gêneros.

Para esclarecer ainda mais tal proposta da aproximação dos gêneros, observemos os seguintes trechos:

#### TRECHO 1

**HERCULANO** (grave) - *Uma pergunta. Você gosta de mim? Gostou de mim?*

**GENI** (atônita) - *Que palpito é esse?*

**HERCULANO** - *Geni, não é palpito. Quer responder?*

**GENI** - *Sujeito burro! (Mudando de tom trinca os dentes). Só de olhar você - e quando você aparece basta a sua presença - eu fico molhadinha!*

**HERCULANO** (realmente chocado) - *Oh, Geni! Por que é que você é tão direta, meu bem?*

**GENI** (desesperada de desejo) - *Vocês homens são bobos! Está pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (Muda de tom) Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. (Ofegante) Geladas!*

**HERCULANO** (amargurado) - *Amor não é isso!*

#### TRECHO 2

**BISQUÊ** *Grande homem, o Dr. Lamartine!*

*O Embaixador fixa Silvino, assustado. Silvino o abraça. O barulho do helicóptero.*

**SILVINO** *O senhor vai servir aonde agora?*

**BISQUÊ** *Gostaria de servir no México...*

**SILVINO** *Qual sua posição política?*

**BISQUÊ** *Um liberal conservador ou melhor um conservador liberal...*

*Silvino dá uma bruta gargalhada e bate na barriga do Embaixador. O helicóptero neste momento passa sobre elas, levanta o vento e espalha o ruído. Bisquê foi por terra, sob o vento, tenta se compor, Silvino sorri, Paulo entra em campo com o copo de cerveja, Silvino grita.*

Os dois trechos acima foram retirados de dois diferentes textos produzidos no Brasil, que compartilham entre si algumas semelhanças: escritos na segunda metade da década de 60 por autores nordestinos de notório reconhecimento nacional e internacional, foram recebidos com grande polêmica pela crítica e público da época. Ambos passaram do papel para a cena: o primeiro chegou aos palcos em 65 e o segundo estreou nas telas em 67. Apesar da semelhança de processos estilísticos, como a estrutura dialógica e a presença de rubricas e notações cênicas, há entre os dois uma esmagadora diferença: o primeiro é considerado, lido e analisado como “literatura”; o segundo, não. *Toda nudez será castigada*, peça de Nelson Rodrigues, incorpora o cânone da produção brasileira do gênero dramático. Já *Terra em transe*, roteiro de Glauber, não é reconhecido como objeto de estudo da crítica literária.

Desconsiderado em sua materialidade verbal, ele só passa a “existir” na sua versão cinematográfica – uma adaptação necessariamente diferente e específica para uma mídia audiovisual, que demanda critérios próprios de análise e valoração, e implica em graves interferências autorais, pois – diferente do caso de Glauber – o diretor do filme nem sempre coincide com o autor do roteiro. Assim como diversas montagens teatrais podem resultar de uma mesma peça, diversos filmes podem ser feitos a partir de um mesmo roteiro. E assim como há textos teatrais com inegável qualidade literária, independente da felicidade ou infelicidade de suas encenações, também há roteiros esteticamente autônomos e valiosos em si mesmos. A diferença é que, até hoje, eles não são reconhecidos como um “gênero” pela Teoria da Literatura.

O nosso trabalho se preocupará com o roteiro, entendendo-o como sendo a palavrimgem em sua forma mais moderna, aquela que desenha o filme-por-vir, isto é, a palavra que imagina o cinema, que é, provavelmente, a forma de representação mais icônica de nossos tempos. Interessa-nos a palavrimgem estética, a palavrimgem repleta de significado, a palavrimgem revolução, a palavrimgem literária, a palavrimgem Glauber.

No princípio era o cinema mudo e depois o cinema novo – o cinema Glauber. E no princípio de Glauber era a palavra.

UM

## O ROTEIRO DA INVENÇÃO ESPIRITUAL DO CINEMA

Um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade. (CAMUS, 2004, p. 9)

O século XIX foi, indubitavelmente, o início da era que vivemos hoje. O nascer de um tempo de alta instabilidade do controle e do poder, o ardente fervilhar de ideais contraditórios sendo concebidos e exercitados lado a lado. Com a herança revolucionária dos últimos anos do século anterior, a época dos românticos trouxe, ao mesmo tempo, um maior desenvolvimento de um individualismo cada vez mais verticalizado – a exemplo do Romance tomando lugar como principal forma literária, a jornada sempre solitária do herói no mundo – e o impetuoso difundir do ideal coletivo de nação, bem ilustrado pelas guerras de independência no continente europeu e, ao fim do século, na América espanhola. Os jovens pensadores influenciados pela revolução francesa buscavam, de todas as formas, emular a onda de mudanças que corria pelas ruas de Paris. Essa busca revolucionária era antes a vontade de revolucionar-se, de trazer o fervilhar das manifestações externas para o âmbito interno, a derrocada do governo absolutista não apenas nas ruas, mas principalmente na alma. Na Alemanha, por exemplo, onde a sociedade ainda vivia em um esquema de feudalismo tardio, não havia espaço para uma revolução ‘externa’ aos moldes da Francesa; contudo, Novalis deu voz ao irrepreensível desejo de revolucionar-se: *“se vocês não podem tornar os pensamentos coisas externas, tornem as coisas externas pensamentos”*. O indivíduo que, como Novalis, assumiu a herança de Fichte, acredita que tem poder para insuflar mudanças. Fichte radicaliza o conceito de liberdade de Kant [...]. Ele se apresentava como apóstolo do eu vivo [...], como costumava dizer, era mais fácil levar o homem a imaginar que ele era um pedaço de lava da lua do que um eu vivo. [...] Fichte queria despertar, em seus ouvintes, o desejo de ser um Eu (SAFRANSKI, 2010). E conseguiu.

No final do século XVIII a sociedade burguesa vivia uma era de intensa leitura, apenas na última década do século, 2.500 romances surgem no mercado, o que era um número assustador para a velocidade da indústria editorial de então. Os autores se excitavam pela sede dos leitores e produziam cada vez mais. Schiller nomeou seu tempo como “século com uma nódoa de tinta” e Goethe, numa carta a Merck, diz que “o público conhece tudo que é excepcional apenas através dos romances”. Essa leitura intensificada fazia com que a leitura e a vida se aproximassem. As pessoas estavam fascinadas pelas vidas que encontravam dentro da literatura, buscavam avidamente pelos rastros do autor nos textos e assim, no caminho inverso, ficavam mesmerizadas pela possibilidade que a literatura apresentava pra vida, a tentadora “teatralização da vida”, a busca de viver o que se lia, bem como, para usar as palavras de Safranski, “o desejo de uma intensa experiência de si mesmo”. A questão é que até a Revolução Francesa, a história era para a maioria um acontecimento do destino que tombava sobre alguém como qualquer doença ou catástrofe natural (SAFRANSKI, 2010, p.37).

Se por um lado a sociedade burguesa se encantava com a mágica possibilidade de revelação de suas próprias vidas na literatura e com o poder em potencial de um Eu que, pela primeira vez, pode ser peça realmente decisiva em seu próprio destino, tanto nas ruas quanto no espírito, é também no século XIX que as feições de uma classe operária começam a se formar nos porões das fábricas e inicia-se a replicação de rostos e movimentos, que de tão repetidos parecem indistintos, fenômeno hoje, em sua forma mais madura, tão característico da sociedade ocidentalizada como conhecemos. A revolução industrial, responsável pelo surgimento (ou remodelamento) dessa ‘nova casta’, não é causa, mas antes sintoma de um fervilhar de ânimos libertos - mesmo que mais tarde se provariam não libertários- desejosos pelo desenvolvimento e pela criação, pela ocupação última de certo protagonismo que antes só poderia ser herdado por laços de sangue. A burguesia agora, detentora não de títulos, mas do ‘objeto’ de mais valia, o capital, dita o jogo cuja regra mais importante é a da produção. Muito antes dos autores das teorias pós-modernas, pós-humanas, pós-coloniais etc. apontarem para as graves conseqüências que o modelo de produção industrial capitalista traz para o espírito humano, Schiller já se preocupava ao observar os primeiros sinais do que chamou ‘fragmentação do homem moderno’:

o prazer foi separado do trabalho, o fim do meio, o esforço da recompensa. Eternamente preso a um único pequeno fragmento de todo, o homem se forma apenas como fragmento. Ouvindo eternamente o barulho da roda que põe em movimento, ele jamais desenvolve a harmonia do seu ser, e em vez de imprimir humanidade à sua natureza, ele é apenas uma cópia do seu negócio. (SCHILLER, apud SAFRANSKI, 2010, p. 45)

Esse problema, que para Schiller é causado pela idolatria da utilidade, poderia ser superado apenas pelo jogo, ou seja, pelo lúdico. Para o autor alemão, os males que esse novo modo de produção trazia ao homem, certa automatização de suas atividades e conseqüentemente de seu próprio ser, só poderia ser realmente combatido, ou ao menos aliviado, pela indulgência em algo que escapasse da pesada obrigação de ser útil. A arte ocuparia esse lugar, a arte como jogo. O universo simbólico da cultura oferece um alívio no que concerne os casos sérios de morte e extermínio mútuo. Ele torna a vida dos homens em comunidades- esses animais perigosos- vivível. A máxima da cultura é: onde existia seriedade, deve haver o jogo. (SAFRANSKI, 2010, p. 44). A arte, expressa pelo jogo, isto é por sua habilidade de criar caminhos alternativos, transcendentais, para os desejos tão típicos do instinto. O erótico invés do pornográfico, a brutalidade de versos no lugar de armas bélicas. A arte que ensina que as coisas realmente essenciais na vida possuem uma utilidade em si mesmas, existindo para nada mais que servir às suas próprias naturezas: o amor que deseja a si mesmo e nada mais, as relações de amizade que não servem a propósitos sociais e a própria arte, que como um jogo, cria sua próprias regras. A arte autônoma como a única forma de arte verdadeira.

Essa conjectura histórica e social, em todas as suas contradições, fez com que o século XIX fosse o estuário perfeito para novas formas de produção simbólicas que eram sintomas dos novos modos de processamento de mundo que estavam então presentes na sociedade ocidental da época. Por um lado a descoberta de um Eu autor e ator de si mesmo, o reconhecimento de outros Eu, irmãos, patriotas e filhos da nação. Do outro as fábricas abarrotadas de trabalhadores sem rosto, o proletariado desenvolvendo-se como classe, um intenso êxodo em direção as cidades e, principalmente, o surgir de uma cultura replicante baseada na divisão de trabalho.

O século XIX, que marcou uma gigantesca revolução espiritual, acercou-se de seu fim explodindo na invenção de uma forma artística que foi, junto com a fotografia, a única arte nova aparecida depois de vinte e cinco séculos (LIPOVETSKY, p. 33): o cinema como o reconhecemos, a imagem-movimento no ecrã. Contudo, dizer que o cinema foi uma das duas formas artísticas geradas pela modernidade, não é ignorar que seu nascimento teve uma preocupação muito mais tecnocrática que artística. Muitos, inclusive, alegarão que o surgimento dos aparelhos cinematográficos não tiveram nada que ver com o ser arte, apenas com o empreender comercial dos inventores que inspirados pela revolução industrial desejavam criar máquinas que servissem a todo e qualquer propósito. Contudo, negar o

caráter artístico do nascimento do cinema seria ignorar sua ligação com outras formas artísticas, como a fotografia, e o seu compromisso com o lúdico, mágico e ilusório, isto é, com o jogo.

Ao fim do século, a fotografia havia servido como causa para sua própria insuficiência. O extremo espanto e prazer mimético causado pela placa em preto e branco, de ver-se a si mesmo, gravado, num momento real, em roupas reais, ainda que em pose forçada e um tanto estéril acendeu um desejo ainda maior nos indivíduos de verem-se com tal, verem-se como no real. A imagem fixa, ainda que tão *realista*, pedia mais. A imagem pedia o movimento.

Um dos passos mais importantes em direção a criação do cinema foi dado pela ciência que já havia, então, percebido que o olho humano captava movimento como uma série de imagens (estáticas) sucessivas. Logo no primeiro capítulo do primeiro volume de sua série discutindo o cinema, cujo conceito que dá nome a obra, *imagem-movimento*, é de extrema importância para todo o trajeto deste trabalho, Deleuze discute a noção batizada por Bergson como *ilusão cinematográfica*, que existiria aos moldes da ilusão do olho humano. No texto de Bergson há, para Deleuze, um importante afastamento em relação à fenomenologia, para qual o cinema romperia com as condições da percepção natural (DELEUZE, 1985), pois o autor de *A Evolução Criadora* entendera que a esta certa magia que o cinema oferece, enquanto ilusão, é tão antiga quanto o pensamento. Esta é a ilusão de receber, de perceber e de conceber imagens em movimento, quando na verdade o que a câmera capta, assim como nossos olhos, são cortes imóveis em si mesmos, i.e uma sucessão de imagens que o nosso cérebro entende como movimento, ou melhor, as quais o nosso cérebro confere a *noção* de movimento. Isso não é dizer que o movimento em si seja uma ilusão, ou ao menos uma ilusão do mesmo caráter, já que este existe quando um espaço é percorrido durante certa fração temporal. É, contudo, através da provocação a cerca desse caráter aparentemente cinematográfico de ambos, pensamento e percepção, dizer ser necessário indagarmo-nos sobre que tipos de problemas e questionamentos surgiriam uma vez admitida a, aparentemente lógica, conclusão de que o cinema nada mais seria que a reprodução de uma ilusão universal anterior, como se tivéssemos sempre feito cinema sem perceber (DELEUZE, 1985). Um dos primeiros problemas a surgir seria a implicação da não invenção do cinema – haveria a invenção da aparelhagem cinematográfica: câmera e projetor –, mas o cinema em si como expressão nada mais seria que a reprodução ‘materializada’ (pois ao filme pertence certo corpo, ainda que de caráter semi-místico) da percepção e do pensamento. Consequentemente uma espécie de buraco negro surgiria no meio da história moderna, já que o cinema foi uma das mais

importantes invenções da nossa época; não o artefato mecânico de Edison ou dos irmãos Lumières, dos quais falarei no decorrer deste tópico, mas o filme como forma e formato, em todas as suas possibilidades estéticas. Os filmes que amamos nada mais seriam que fantasmas de uma coisa outra e, assim sendo, seguindo uma perspectiva platônica, inferiores em relação a tal coisa sempre precedente e original. Felizmente, contudo, o cinema foi inventado e Deleuze nos trará uma (*uma* e não *a*) solução em forma de questionamento: não seria a reprodução da ilusão sua correção?

O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte e quatro imagens/segundo (ou dezoito no início). Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence a imagem-média enquanto dado imediato. Objetar-se-á que o mesmo acontece no caso da percepção natural. Mas aí a ilusão é corrigida antes da percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito. Enquanto no cinema ela é corrigida ao mesmo tempo que a imagem aparece, para um espectador fora de condições (a esse respeito, como veremos, a fenomenologia tem razão em supor uma diferença de natureza entre a percepção natural e a percepção cinematográfica). Em suma, o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato. (DELEUZE, 1985)

Assim, antes mesmo do cinema, outras experiências mais rudimentares – a exemplo, dioramas, taumatropio, fenaquescopio e o zootrópico. – foram desenvolvidas com a intenção de conferir a imagem o movimento para finalmente surgir a imagem-movimento, assim, hifenizada, seu significado extrapolando a simples junção de suas partes individuais. Entende-se então que o surgimento do cinema, sob uma perspectiva histórica, está sensivelmente conectado ao desenvolvimento de uma tradição lúdica cujo foco era o divertimento popular. O cinema como forma nasce, em parte, no desenvolvimento de um ultra acercamento mimético com a adição de movimento ao produto fotográfico e, ao mesmo tempo, sob o signo de uma absurdidade dos atos circenses que encantavam o povo médio em vaudevilles e teatros de variedades ao redor do mundo ocidentalizado. É todas essas coisas sem sê-las realmente, pois é uma coisa outra. Simultaneamente, produto da crescente cultura de maquinaria que tomava os grandes centros, da tradição lúdica, da vontade do Eu de ver-se a si mesmo materializado e de ver, também materializado, o que o seu olho não pode ver no mundo real, isto é, o mágico e o ilusório. Tão latente era a eminência da imagem-movimento ao final do século que os esforços de Edison e dos irmãos Lumières apareceram praticamente ao mesmo tempo, cada um de um lado do atlântico, para marcar desde o início o que se consolidaria como as duas grandes tradições cinematográficas: a Americana e a Francesa, respectivamente.

Thomas Edison, que durante sua vida registrou mais de duas mil patentes, já era, ao final do século XIX, um dos inventores de maior sucesso no cenário mundial. Quando, em

1888, decidiu desenvolver máquinas que capturassem e exibissem imagens em movimento, já havia inventado o fonógrafo e a lâmpada elétrica incandescente. Com a ajuda de seu assistente, W.K.L. Dickson, Edison adquiriu uma grande quantidade de filmes Kodak – que haviam revolucionado o mercado fotográfico com suas folhas de filme flexíveis feitas de celulóide – e começou a trabalhar nas máquinas que em 1891 já estavam prontas para serem legalmente patenteadas e lançadas: o cinetógrafo, a câmera que capturava as imagens em sucessão, e o cinescópio, a caixa usada para exibir os filmes. Uma das características mais icônicas do aparato cinematográfico surgiu de uma decisão de Dickson, o assistente de Edison, que cortou as folhas de filme Kodak em tiras de trinta e cinco milímetros de largura e fez quatro furos de cada lado em todos os quadros, para que a engrenagem pudesse puxar o filme através do cinetógrafo e do cinescópio. O modelo do filme de 35mm se mantém até hoje, garantindo que uma produção da primeira idade do cinema possa ser exibida num projetor do século XXI. Contudo, esses primeiros filmes de 35mm eram rodados numa velocidade de mais ou menos quarenta e seis quadros por segundo; muito mais rápido que o padrão que viria mais tarde a ser adotado na produção dos filmes mudos (THOMPSON; BORDWELL, p.17).

Edison não era apenas um inventor, mas também um empresário de uma era em que o tempo começou a acelerar-se: todos os dias surgiam novos inventos para tomar a atenção da invenção do dia anterior. Os salões de inventores viviam uma época de intensa produção e visitação, mas do que mostrar máquinas realmente “utilitárias” os inventores desejavam encantar o público com seus brilhantes projetos de metal. O cinescópio, apesar de responder a uma inquietação da época, nasceu, como as outras invenções de Edison, para ser um ótimo – incrivelmente rentável – negócio. Em 1894, pouco menos de três anos depois da obtenção da patente, foi inaugurado o primeiro salão de cinescópios em Nova Iorque. Cada uma das vinte máquinas no salão possuía um visor individual que, ao inserir-se uma moeda (um nickel), exibia pequenas sequências de imagens-movimento em *looping*, os filmes duravam em torno de vinte segundos e mostravam fragmentos de espetáculos já conhecidos nos vaudevilles, performances de dançarinos e acrobatas e, com menos regularidade, pequenas ‘piadas práticas’ que traziam um leve traço da narrativa que viria a ser desenvolvida mais tarde.

O sucesso comercial desse primeiro cinema desenvolvido pela equipe de Edison estava em consonância com a crescente produção de entretenimento popular, de caráter mais simples e acessível para a classe trabalhadora que, cada vez mais, ocupava as cidades. O modelo de salão para exibição dos cinetógrafos, que já havia usado para o fonógrafo, se mostrou muito apropriado para essa difusão inicial do cinema. A novidade trazida pelo movimento, aliada a comoção social causada pelo ritual fílmico – que então envolvia a

chegada até o salão, a espera para ter acesso a uma das máquinas, a exibição do filme per se e depois o contato com os outros expectadores – a acessibilidade do preço e o curto tempo necessário para consumo foram cruciais para a rápida popularização do cinema que, diferente de outros inventos marcantes do fim do século, exemplo o automóvel e o telefone, chegou imediatamente às camadas mais populares. Contudo, apesar da popularização do empreendimento de Edison e do caráter social dos salões de exibição, o cinescópio era, essencialmente, uma máquina de apreciação individual.

Do outro lado do Atlântico, porém, os irmãos Lumière (Auguste e Louis) inventaram a alternativa que transformaria o cinema em uma forma de expressão de consumo primordialmente coletivo. Muito embora outras investidas cinematográficas européias tenham precedido a famosa exibição pública do primeiro filme dos Lumières, o sistema de projeção desenvolvido pelos irmãos franceses não apenas era bem mais leve que o de Edison, mas também executava os diversos estágios de desenvolvimento fílmico em uma só máquina. O cinematógrafo, um aparelho pequeno e, portanto, portátil, servia como câmera, podia copiar e duplicar os filmes e, montado em frente a uma lanterna mágica, formava um aparelho projetor. Além de todas essas características, o cinematógrafo não usava energia elétrica o que combinado com a mobilidade garantida pelo pouco peso e volume possibilitava até que ele fosse às ruas.

Auguste e Louis Lumières, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora européia de placas fotográficas, e o *marketing* fazia parte de suas praticas. (COSTA, 2006, p.19)

Assim, gozando de um prestígio social que antecedia sua incursão no domínio da imagem-movimento, os irmãos Franceses fizeram a primeira exibição pública de um filme que até hoje figura iconicamente na história do cinema, apesar do abismo formal que o separa de todo o sofisticado cinema narrativo que viria a se tornar o produto de uma das mais rentáveis indústrias mundiais.

*L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* (A chegada de um trem na estação), paremos um segundo para ler lentamente tal sentença e logo perceberemos que, embora não nos diga coisa, de certo, não nos causa nenhum estranhamento. De forma semelhante, se estivesse inscrita em qualquer página de um romance simbolista francês do final do século XIX, seria comum para o leitor parisiense da época. Contudo, as quase quarenta pessoas, reunidas no Salão Grande Café para ver a demonstração do invento dos irmãos Lumières, não estavam preparadas para a imagem-movimento, cujo título inicia esse parágrafo, que parecia irromper em sua direção em

toda sua magnitude escalar. A essência mágica do trem cinza que chega à estação - seu movimento impressionando todos de maneira que a falta de sua terceira dimensão foi, ao momento, ignorada- trouxe ao público uma experiência nova, o espanto causado pelo signo ultra-referencial quando superado se transformou no gozo da recepção de um novo formato de representação, aparentemente mais representativo que qualquer outro. O prazer aristotélico da mimeses parecia ter encontrado no produto do cinematógrafo sua obra ideal. Tanto que apesar de sua influência dentro dos Estados Unidos, Edison não conseguiu barrar os avanços dos irmãos Lumières no cenário americano dado ao sucesso do modelo de exibição (coletiva) do cinematógrafo frente ao visor individual do cinescópio.

Assim como Edison soube explorar as possibilidades comerciais de seu invento em vaudevilles e salões de exposição, atraindo o público ao estimular uma movimentação social, a escolha do Grande Café para aquela primeira exibição, no dia 28 de dezembro de 1895, não foi, de maneira alguma, arbitrária. Os cafés eram, então, os templos de uma tremenda efervescência sócio-cultural na vida parisiense. Seus salões vivam cheios de pessoas, em sua maioria burgueses, que iam para tomar um café, conversar, ver e serem vistos, apreciar algum número musical, ouvir poetas declamando seus versos, enfim, para serem entretidos.

That evening, fashionable patrons paid a franc to see a twenty-five minute program of ten films, about a minute each. Among the films shown were a close view of Auguste Lumiere and his wife feeding their baby, a staged comic scene of a boy stepping on a hose to cause a puzzled gardener to squirt himself ( later named *Arroseur arrose*, or " The Waterer Watered " ) , and a shot of the sea. Although the first shows did moderate business, within weeks the Lumières were offering twenty shows a day, with long lines of spectators waiting to get in. (THOMPSON; BORDWELL, 2009. p.19)

Apesar da aparente distância que o ambiente dos cafés impunha às classes populares, a experiência coletiva proporcionada pelo cinematógrafo e o empenho dos Lumières na comercialização do aparelho foram cruciais para que o cinema rapidamente atingisse um público grande o suficiente para que um padrão pré-industrial de exibição fosse desenvolvido e refinado, os irmãos forneciam aos vaudevilles um ato completo: projetor, filmes e operador, i.e o cinema chegava aos lugares de exibição como o ato de um só homem, na contramão do caráter coletivo da produção cinematográfica em si.

A primeira corrente de historiadores do cinema considerava que o surgimento do filme, como o conhecemos, havia ocorrido apenas no início da segunda década do século XX, 1910-1915. Esse primeiro cinema de que tratamos até agora- tanto o de Edison quando os dos irmãos Auguste e Louis- foi durante muito tempo chamado *precinemático* pelos historiadores da arte cinematográfica, por ser considerado extremamente rudimentar em sua ‘não-narratividade’, pois supostamente não constituía *linguagem própria*. As poucas páginas que

lhes eram dedicadas nos estudos carregavam sempre um pesado teor pejorativo que recaía sobre a ideia de um “cinema primitivo”. Nos anos 70 do século XX, porém, o acesso ao *paper print collection* – um acervo com todos os filmes que haviam sido patenteados entre 1894 e 1915, num total de 3.000 títulos o que abarcava todos os ‘gêneros’ filmicos produzidos na época – trouxe fôlego novo aqueles que anelavam livrar essa fase do cinema de tamanho desdém. O revolucionário congresso de reunião da FIAF (The International Federation of Film Archive) em 1978, *Cinema: 1900-1906*, sediada em Brighton, Inglaterra, tinha com um dos principais objetivos compreender a razão de tão drásticas diferenças entre este primeiro cinema e o que se seguiu depois dele, principalmente se considerando distância temporal entre eles que, sob uma perspectiva histórica, é sensivelmente curta. E assumindo uma postura contra o uso do termo *precinema*, pois este indicaria uma obstrução histórica inadmissível, começaram o que é largamente conhecida como a Nova História do cinema.

Agora com toda a coleção em mãos, alguns estudiosos puderam notar uma característica bastante peculiar desse primeiro cinema, Charles Musser (1983) defendeu que a falta de certos elementos clássicos da narrativa não implicavam numa deficiência dos filmes desse período, mas revelava-se como indício de que a coerência das imagens estava em elementos externos. Os exibidores do filme, responsáveis por toda a projeção, eram também apresentadores de um ato, tal qual no circo ou nos clássicos espetáculos da Lanterna Mágica<sup>2</sup>. Os diferentes planos usados nos filmes eram vistos como independentes, dado a composição caótica das cenas, onde as diversas ações que se pretendiam exhibir eram executadas ao mesmo tempo no profilmico<sup>3</sup>. Entende-se, então, que esses filmes eram formas abertas de relato e a coerência narrativa estava na fala do exibidor que estava livre para lançar mão de diversos recursos que pudessem ajudá-lo a dar ainda mais vivacidade ao espetáculo, como o uso de música e dramaticidade. A presença desse exibidor/apresentador/ator marca uma relação mimética muito particular desses primeiros filmes, já que a coerência e coesão dos exemplares estavam tão intimamente ligadas ao reino do real e do presente imediato, ao passo que a mediação feita pelo exibidor não permitia a sustentação de uma quarta parede, pensando no modelo teatral, o filme tinha poucas chances de ser percebido como qualquer outra coisa que não um recorte cirurgicamente executado do continuum. Contudo, o mais interessante dessa conjectura seja mesmo o revelar de uma íntima relação, antiga como o pensamento, cada vez mais fortalecida, entre o entretenimento e o ato narrativo.

---

<sup>2</sup> Rústico aparelho de projeção.

<sup>3</sup> A composição da cena como um todo, tudo que está disposto frente à câmera, i.e, o *mise-en-scène*

Durante seus primeiros anos o cinema esteve fortemente aplicado ao louvor de sua própria habilidade de exibir a imagem-movimento, o que fica claro nos objetos de interesse: trens, cavalos correndo, pessoas dançando etc. Longe de ser a linguagem bem disseminada que, de certa maneira, estamos aptos a decodificar, sua utilidade primeira era a de capturar, preservar e reproduzir espetáculos móveis visuais (METZ, 1974). O seu surgimento como invenção atraiu um grande público em seus primeiros anos com a sua capacidade de exibir algo até então impossível, a imitação do movimento como na natureza, e as pessoas pagavam para serem impressionadas por essa habilidade, queriam ver a imagem em movimento, a falta (parcial) de história poderia ser ignorada em nome da novidade. Desta maneira os filmes da primeira década se apagavam a uma repetição de atos de entretenimento já conhecidos como, por exemplo, a exibição de truques de mágica ou o um jóquei sobre um cavalo em velocidade. Contudo, ao passo que foram se tornando mais longos, a indústria mais sofisticada e a imagem- movimento naturalizada, o movimento não era mais suficiente. O cinema como forma, principalmente por ter sido inventado por inventores e não por artistas, ainda não havia sido domado e suas características essenciais não haviam sido compreendidas o suficiente para tornarem-se ferramentas narrativas, mas o desejo, o ímpeto e, principalmente, o entendimento abstraído de que o traço narrativo, ainda que bastante tímido, era necessário.

Há uma divisão temporal que se estabeleceu no estudo sobre o primeiro cinema baseada na mudança formal que ocorreu ainda nas primeiras duas décadas desse, então recente, produto simbólico. A primeira fase data de 1884 – com a exposição do cinemascópio de Edison – até 1906/1907. A segunda de 1906 à 1913/1915. A primeira conhecida como “Cinema de Atração” e a outra como “Fase de transição”.

O cinema de atração era de caráter exibicionista, em constante celebração de sua habilidade de “mostrar coisas”. Para Tom Gunning, uma das características mais emblemáticas desses primeiros filmes era a particular relação que estes estabeleciam com o público. Há uma grande recorrência de contato visual direto dos atores com a câmera, como se buscasse encarar o público, estabelecendo um contato que mais tarde viria a ser visto como uma quebra da ilusão cinematográfica. Os comediantes riam para a câmera, os ilusionistas cumprimentavam o público como se estivessem frente a sua audiência comum num cinema que se regozija em sua visibilidade, abdicando do estabelecimento de um novo mundo ficcional em detrimento da chance de solicitar a atenção do espectador. (GUNNING, 2000) Nos primeiros cinco anos, o cinema de atração era majoritariamente documental e seu interesse recaía nas atualidades, mas a partir de 1903 pequenos filmes de ficção já começam a experimentar com múltiplos planos, pretendendo descobrir e inventar as possibilidades de

conexões temporais e causais entre eles. Situações cômicas variadas divertiam o público em filmes de perseguição, nos quais a ação ainda era supervalorizada e a motivação dos personagens um tímido detalhe, perseguidos e perseguidores cruzavam o plano sem que houvesse, ainda, o uso narrativo do corte. Um grande passo, porém, é dado em direção ao fortalecimento da narrativa quando a Pathé<sup>4</sup> retira o controle editorial dos exibidores ao estabelecer um modelo de narração para filmes realistas e dramáticos (COSTA, 2006, p.27).

Em 1907 os nickelodeons, que cresciam em número e, claro, popularidade, diferiam categoricamente dos cafés e dos teatros onde os primeiros filmes europeus foram exibidos, esses espaços que eram frequentados por uma burguesia diversificada foram trocados por grandes galpões e armazéns onde os trabalhadores saídos do labor diário podiam sentar-se para ver o filme. Nos Estados Unidos a demanda se tornava cada vez mais alta, dado o crescente número de imigrantes e a redução das horas de trabalho, conquistada pela militância de diversos sindicatos trabalhistas (THOMPSON; BORDWELL, 2009). Assim, quando chega às massas, o cinema torna-se indústria. Desenvolve-se uma especialização de diversos estágios da produção cinematográfica e, assim, o cinema se torna a primeira mídia de massa da história (COSTA, 2006). Os filmes agora contam com mais ou menos 15 minutos e o “ir ao cinema” se popularizava cada vez mais, a grande quantidade de filmes produzidos tanto nos Estados Unidos quanto por países Europeus fazia surgir convenções da linguagem cinematográfica que iam, a cada nova produção, ficando mais sólidas. O mercado cinematográfico possuía um caráter global muito peculiar e novo. Os Estados Unidos era o país que mais consumia filmes e os países europeus, em especial a França, os que mais produziam. Desta forma os filmes tinham uma alta circulação internacional e a transmissão de influências formais e estilísticas acontecia de forma cada vez mais rápida.

A divisão de trabalho tornava-se cada vez mais clara nos estúdios. Se antes o cinegrafista era o diretor e as atrizes também se preocupavam com os figurinos, durante a fase de transição aparecem os diretores, os roteiristas, os responsáveis pela iluminação, as encarregadas do vestuário, os cenógrafos, os maquiadores, todos agrupados em unidades de produção. O aumento da produção cinematográfica exigia uma racionalização de todo o processo, que era supervisionado pela figura do produtor (COSTA, 2006).

Uma das mais importantes contribuições para a linguagem cinematográfica que o período de transição trouxe certamente foi uso de intertítulos que, ao descrever as situações a serem apresentadas, contribuía para um maior desenvolvimento dos personagens. É

---

<sup>4</sup> Maior Companhia de produção cinematográfica do início do século XX e atuante até a presente data.

interessante observar que a palavra começa a aparecer na tela para suprir algumas necessidades de sentido que a imagem cinematográfica da época ainda não estava preparada para convir. A partir de 1910 os intertítulos começam a conter fragmentos de diálogo e marcam um passo crucial em direção ao processo de individualização psicológica dos personagens (PEARSON, 1996, p.33).

Ao fim da era de transição, Hollywood já abrigava a grande maioria dos estúdios americanos e a fábrica de sonhos e mito já se organizava para tornar-se a icônica indústria cultural contadora de histórias que é nos dias de hoje. Algumas características fundamentais do cinema, como montagem e enquadramento, alcançaram, nesta época, níveis de refinamento e sofisticação que apontavam para a entrada definitiva da narrativa na história do cinema (ou seria a entrada definitiva do cinema na história da narrativa?). Se tratamos, até agora, do cinema como o resultado de mudanças estruturais de anseios e práticas humanas, buscando entender o significado da eminência da imagem-movimento; da mesma forma é preciso abordar o papel central que a narrativa tomou na produção fílmica. O próximo tópico tratará justamente dessa aproximação que é, sobre tudo, transcendental.

### **A nova articulação do mito; a linguagem cinematográfica deseja a narrativa**

A ânsia pelo documento da verdade que terminou por conceder a fotografia um papel de testemunha factual aos olhos dos primeiros observadores mais ingênuos, já que esta em comparação com a palavra escrita estaria, e como produto de instrumento técnico, estaria livre de subjetividade, apenas serve para reforçar cada vez mais esse zeitgeist do desejo pelo real.

Essa fome do homem do século de ver a si e ao real, incitada cada vez mais pela popularização da fotografia, pode ser notada, inclusive, na produção do teatro do final do século XIX que sofreu uma interessante mudança de prioridade: o anseio imagético da cena, o reforçar da ação dos personagens em detrimento ao diálogo filosófico. Com o começo do mundo globalizado, se é que podemos apontar para esse fenômeno nessa época, que moveu centenas de pessoas entre os países europeus e em viagens transatlânticas rumo à América, transformaram as grandes cidades em centros cada vez mais políglotas. Desta forma o teatro, ainda grande em sua popularidade e capacidade de espetáculo, em sua forma clássica altamente dialógica precisou rever suas armas para tornar-se inteligível para essa nova configuração social. Especialmente nos Estados Unidos, em sua vertiginosa ascensão ao status

de terra prometida, a regra de cena tornou-se mostrar ao invés de dizer, nas palavras de Owen Davis, um escritor de melodramas do final do século XIX:

[...] one of the first tricks I learned was that my plays must be written for the audience who... couldn't always hear the words, and who, a large percentage of them recently landed in America, couldn't have understood them in any case. I therefore wrote for the eye rather than the ear and played out emotion in action, depending on dialogue only for noble sentiments so dear to audiences of that class. (DAVIS, apud NORMAN)

O drama no palco tentava a duras penas harmonizar todas as exigências do tempo: o acercamento de real, a crescente importância do poder da imagem, a reconfiguração da pirâmide social e o desenvolver de uma forma narrativa que fosse capaz de abarcar todos esses elementos. Não bastava mais, como bem notará Norman, aos moldes do drama Shakespeariano pedir para que o público compactuasse com a composição da ilusão dramática imaginando um “cloud-wreathed tops of Ilium”, pois a audiência agora desejava ver o Ilium, o Ilium como ele era. Desta maneira, emprestando o espírito tecnocrata que a revolução industrial já havia incutido na sociedade, o teatro foi tomado por um crescente uso de maquinaria produtora de ilusões. As cortinas podiam ser alçadas entre cenas e atos de acordo com a dramaticidade exigida pela cena, as luzes de gás usadas no palco podiam então ser reguladas durante a peça de modo a iluminar apenas uma ou outra parte do cenário aumentando as possibilidades cênicas e o dinamismo das encenações. *This hunger for realism led to live fire and water on stage, live pigs and chickens, dogs and cats, live babies, live horses and carriages. As the century closed, the more real the set, the more it satisfied* (NORMAN, 2008. p.12). Em certa medida, o desenrolar do teatro durante os últimos suspiros do século XIX ensaiava o caráter realista que a forma fílmica assumiria em seu amadurecer. Mais do que nunca era preciso se ver para crer, ainda melhor, era preciso *ser* para crer e o homem punha em movimento o gênesis criacionista de seu mundo cênico em imagem e semelhança escalar ao seu referente.

No terceiro tomo de sua série *Exorcismes Spirituels*, Phillippe Muray faz uma interessante consideração sobre o caráter emancipado do cinema enquanto forma artística. Diferente das outras formas de arte, cujas datas de nascimento permanecem sob o signo da imprecisão, o cinema sabe quando surgiu e conhece a liberdade de sua destituição divina. Para o teórico Francês, o cinema foi a única forma de arte que não precisou se emancipar do religioso. Enquanto a literatura, a música, o teatro e a pintura atravessaram séculos servindo a um ideal para o qual a beleza, a verdade e obediência e contemplação ao divino eram essenciais e praticamente sinônimos – tendo a usura e o saciar dos prazeres humanos como grandes inimigos -, o cinema regozijou-se, desde o tenro princípio, em seu poder de encantar

as pessoas ao saciar-lhes o desejo de verem a si mesmos, não deuses, mas homens saindo de fábricas, senhoras com grandes chapéus descendo de locomotivas, bailarinas voluptuosas dançando em trajes reveladores, místicos truques ilusionistas. O desfile da vida no cinema nasceu para o prazer e para o lucro. Ele chega após a batalha e quando o conflito, várias vezes milenar entre este mundo e o além, está finalmente resolvido em favor deste mundo. O cinema não sabe, literalmente, que Deus existiu (MURAY, 2002) Como dirá Lipovetsky (2009), o cinema inventa a si mesmo, sem antecedente, sem referência, sem passado, sem genealogia, sem modelo, sem ruptura nem oposição. Ao passo que as outras formas não nasceram cientes de seu caráter artístico, pois a arte como conceituação ainda não existia, o cinema nasceu sem pretensões artísticas por ser, em parte, produto da ânsia por *inovações técnicas*.

Dizer que o cinema nasceu numa época de desabrigo transcendental, como nos dirá Lukács sobre o nosso tempo, não significa, porém, que ele possa ter escapado completamente do anseio mitológico. Ao contrário, o homem vê-se desabrigado ao procurar tal abrigo, a descoberta da falta implica sempre na busca. Na era Helênica fechada, onde tudo estava decidido e o coração batia tranquilo para saborear as surpresas que, ao fim do dia, não poderiam jamais intervir na harmonia totalizante do cosmos:

O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência das estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. (LUKÁCS, 2009, p.25)

A era da qual o cinema é filho, porém, é de ordem diferente. Nela, como Schlegel, somos Caim do universo, perdidos e sem casa, mas procurando fazer uma do próprio coração e cabeça. Em meio ao caráter quase anárquico da imagem-movimento dos primeiros dez anos, surge o ímpeto natural de apaziguamento, familiaridade, coesão. E assim o roteiro torna-se parte imprescindível da produção cinematográfica. A emergência de uma forma de organização *industrial*, como pode parecer aos observadores e leitores mais desatentos, pautada no modelo da divisão de trabalho levado a cabo nas fábricas da modernidade, que terminou por compartimentar os estágios de realização de uma película de ficção, sendo o escritor (roteirista) um dos cargos de crescente destaque ainda na segunda década da história do cinema, é apenas a face mais superficial de um fenômeno que pertence às estruturas profundas onde o tempo passa muito lentamente- se comparado a vertiginosa velocidade com a qual o cinema surgiu para transformar-se em uma das formas mais complexas e expressivas da produção simbólica humana. Sabemos bem que nem o cinescópio nem o cinetógrafo

foram inventados para servir ao principal papel que o cinema viria a assumir com o seu desenvolvimento enquanto linguagem:

we know that, in the few years immediately before and after the Lumieres brothers invention in 1895, critics, journalists, and the Pioneer cinematographers disagreed considerably among themselves as to the social function that they attributed to, or predicted for, the new machine: wheter it was a means of preservation or of making archives, whether it was na auxiliary technolography for research and teaching in sciences like botany or surgery, whether it was a new form of journalism, or na instrumento f sentimental devotion, either private or public, which could perpetuate the living image of the dear parted one, and so on. That, over all these possibilities, the cinema could evolve into a machine for telling stories had never been really considered (METZ, p.69)

Se a fotografia pedia o movimento e o teatro a materialização cênica do mundo, o cinema como forma também necessitava de um movimento em direção ao *real*. Com o tempo, o trem saindo da estação não causaria mais o espanto das primeiras exposições, e o público não seguiria pagando para ver os velhos atos de vaudeville em preto e branco, já que pelo mesmo preço poderiam vê-los ao vivo e em cores. (NORMAN, 2008). A imagem-movimento recortada de bailarinas dando giros em repetição saciava apenas metade do anseio mimético. O passo que o cinema deu em direção ao real, para tornar-se linguagem que, em alguma medida, tocasse o mundo, foi a adoção da narrativa como modo e intenção. Paradoxalmente, como já de costume na modernidade na qual nasceu, foi através da ficção que o cinema pôde atingir o grau de realismo que existia como potência em sua habilidade de mostrar a imagem móvel.

Esse passo em direção a narrativa não tardou a ser dado. Ainda nos primeiros anos do século XX, isto é, ainda na primeira década do cinema já existiam pequenos filmes que funcionavam ao redor de uma “estória”. Contudo, sobre tais histórias, Norman nos dirá que:

these first movie stories were low comedy, sub Aristotelian, basically locker-room jokes. Structurally what these films most resembled – and perhaps their model – was the newspaper cartoon of the day, a short story told in two or three panels, with a set up, perhaps a complication, and then a risible payoff, the characters speaking in voices balloons but more often through a caption underneath. (NORMAN, 2008. p, 18)

Essas pequenas histórias eram escritas em sua maioria por jovens jornalistas, que acostumados a trabalhar sob encomenda, produziam muito e em alta velocidade, viam na ainda incipiente indústria fílmica um possibilidade de renda extra. As narrativas escritas por eles eram curtas e simples, de apelo superficial, porém, imediato. Esses jornalistas já haviam, então, dominado o ofício, o que escreviam para os filmes não diferia muito do tom sagaz e divertido que usavam nos jornais, mas o mesmo não pode ser dito dos diretores que ainda pisavam em solo desconhecido, tentando descobrir novos modos de usar a máquina em todo seu potencial. Apesar do esforço e do investimento, os filmes não conseguiam emular o ritmo

e desenvoltura das histórias pensadas para eles, pois lidavam com outra cadeia de signos que ainda necessitava de muito desenvolvimento.

Uma das primeiras produções realmente bem sucedidas no desenvolver de uma linguagem narrativa proto-cinematográfica foi escrita e dirigida pelo então jovem Edwin Porter, contratado da empresa de Thomas Edison. O filme, chamado *Life of na American Fireman*, mostrava, em seus seis minutos de duração, uma mãe e seu bebê num prédio em chamas sendo resgatados pelo corpo de bombeiros. O mote do filme em si já se apresenta promissor, como bem aponta Norman, o público gosta de incêndios e de atos de heroísmo em geral. O grande trunfo de Porter foi, porém, como a narrativa foi escrita e, principalmente, filmada de um modo bastante particular: o chefe dos bombeiros executando uma inspeção de rotina no quartel, corta para um quarto de um modesto apartamento, um bebê dorme em seu berço, as cortinas balançam perto das lamparinas, chamas. A mãe acorda gritando dentro do quarto encoberto pela fumaça. Corta mais uma vez para o corpo de bombeiros no momento em que eles recebem a notificação do incêndio. Os bombeiros selam os cavalos, o carro de bombeiros em velocidade pelas ruas. Mais uma vez o berço. A mãe. O carro de bombeiros correndo. Descobre-se que a mãe é a esposa do chefe dos bombeiros – é sua casa que está em chamas. Os bombeiros chegam e lutam contra o fogo – o chefe dos bombeiros se lança para dentro da casa em chamas e de lá emerge com sua esposa e o bebê em seus braços para o close-up final (NORMAN, 2008). Apesar da simples prerrogativa, Porter revolucionou com a apresentação do uso de duas linhas de narração paralela para contar a mesma história. No lugar de mostrar toda a ação do trajeto do carro de bombeiros até a casa em chamas, ou a angústia da mãe esperando por tal chegada, a tensão foi criada pelo intercalar dos fragmentos dos diferentes focos de ação.

A classe trabalhadora que enchia os nickelodeons a cada nova película exibida ia para ver o passar do tempo humanizado na forma de imagem-movimento – seguindo o pensamento de Ricoeur, para quem a narrativa seria a única possibilidade de humanizar o espectro temporal. Esse cinema feito por Porter e outros como ele se tornava cada vez mais popular e lucrativo. O encantamento vinha em duas frentes. De um lado a novidade da forma – rápida, rítmica e cada vez mais fragmentada-, o espelho do engatinhar da era moderna da qual era contemporânea. Do outro a reapresentação de assuntos clássicos- a angústia de uma mãe vendo seu filho em perigo; o heroísmo masculino; o jogo do acaso que faz com que mãe e filho em perigo sejam a família do chefe dos bombeiros –. “As massas amam o mito e o cinema se dirige às massas” nos dirá, com propriedade, Godard. E foi justamente na criação e perpetuação de um mito que D. W. Griffith produziu o primeiro grande filme narrativo.

Antes de fevereiro de 1915, quando *The birth of a nation* fora lançado, seu autor, o diretor D.W. Griffith, e outros pioneiros da linguagem cinematográfica como o francês Méliés, cuja obra fílmica herdeira de sua magistral habilidade como ilusionista é até hoje reverenciada por cinéfilos e estudiosos, haviam ‘inventado’ alguns dos principais procedimentos da linguagem fílmica, como o close-up, panorâmicas, fade in, montagem paralela e montagem alternativa. Contudo, tais procedimentos não haviam ainda sido ‘domados’ como ferramenta narrativa, não possuíam, ao menos intencionalmente, uma carga de significado que pudesse classificá-los como constituintes de uma linguagem.

Quando Griffith chegou nos estúdios de Thomas Edison procurando emprego como escritor, o cargo ‘roteirista’ já estava de certa maneira consolidado no mosaico da produção cinematográfica. Jovens escritores e, em sua surpreendente número, escritoras começavam a fazer carreira produzindo *photoplays* por encomenda. Muito embora tenha sido contratado pela empresa de Edison como ator em 1907, foi na *Biograph*, concorrente direta dos estúdios Edison, que a partir de 1908 Griffith começou a construir o seu conhecimento sobre o funcionamento do cinema. Trabalhando ao mesmo tempo como ator e roteirista para a *Biograph*, ele estava constantemente em contato com a produção e realização dos filmes, percebendo não apenas a natureza das obras da época, mas principalmente o que elas poderiam ser. Os anos que passaram entre a sua contratação até o lançamento de *The Birth of a Nation* foram ocupados com intensa observação, pesquisa e experimentação do aparato cinematográfico.

Uma adaptação do romance e peça escritos por Thomas Dixon, *The Birth of a Nation* narra a história de duas famílias estadunidenses, uma delas formada por nortistas com tendências abolicionistas e a outra de sulistas conservadores durante um período crucial da história dos Estados Unidos, o período da guerra civil. As duas famílias, interligadas pelo clássico amor juvenil, têm seus destinos cruzados pela violência de milícias negras que arrombam propriedades e estupram jovens brancas. A obra-prima de Griffith retrata os negros como figuras violentas e animais e declara heróis os membros da Ku Klux Klan ao mostrar a fundação de tal organização como um marco importante na formação do estado nacional americano. Apesar do seu caráter tão polêmico, o filme foi um indiscutível sucesso de bilheteria e sagrou Griffith como o primeiro grande diretor de cinema americano.

Para os estudiosos interessados no desenvolvimento do cinema em geral, interessa saber que, após alguns anos de observação e experimentação com o aparato cinematográfico, o filme de Griffith exibiu uma destreza inédita com a manipulação das ferramentas fílmicas para compor uma narrativa cuja linguagem fosse essencialmente cinematográfica. A

composição de planos era indiscutivelmente mais complexa que a praticada anteriormente assim como era o uso da montagem para ilustrar a passagem de tempo. Tão grande sua importância que, não obstante o caráter fortemente repreensível de sua temática, *The birth of a nation* continua a figurar nos livros de história do cinema como uma das contribuições mais importantes para o desenvolvimento da linguagem literária. Para nós, porém, cujo interesse principal recai sob a reconfiguração mítica e o desenvolvimento de uma nova forma de narrativa verbal, se faz essencial destacar que o roteiro do primeiro longa-metragem produzido é, assim como a literatura homérica, sobre o mito da formação de um povo. Quão problemático e racista, quão forte e icônico.

O mito que respira no continuum cinematográfico, assim como no romance, não se executa da maneira absoluta como quando no mundo Helênico. A resposta dada antes mesmo da pergunta certamente não satisfaz mais. O Logos chegou e pôs a dúvida eterna sobre o mito que deixou de existir como modo de articulação do mundo inteligível. Não há a forma mítica essencial no cinema, há antes um intenso desejo dela. Para Robert MacKee, narrar não é apenas a nossa forma mais prolixa de arte, mas também rivaliza com todas as outras atividades essenciais: trabalhar, comer, brincar, exercitar-se. (MCKEE, 2010. p.25). O Logos, em todo o seu ceticismo, deixa na alma humana o amargo dissabor de quem aprendeu a chamar ilusão pelo nome. Agora desabrigados frente ao frio da razão, vemo-nos implorar, de forma racional, para sermos iludidos outra vez. Quando nossa fé nas ideologias tradicionais diminui, nos viramos à fonte na qual ainda acreditamos: a arte da estória. (MCKEE, 2010, p.25). O poder do desejo pelo mito é tão latente, que nos entregamos – ao menos pelos noventa ou mais minutos de duração da película – completamente a ilusão a despeito da indústria cinematográfica que lucra fortemente com o desfilar brutal de suas celebridades. Os tablóides estampam em suas capas, diariamente, rosto dos astros e detalhes de suas vidas privadas. Tal como os Deuses do Olimpo, parecem, ao mesmo tempo, tão próximos e tão separados de nós. Sabemos que se entregam aos instintos e aos prazeres do vinho e da carne, seus filhos, como de se esperar, já nascem semi-deuses. Seus rostos e suas vidas nos televisores, nos outdoors, na tela do computador. A princípio, tal superexposição poderia ameaçar o pacto mimético que assumimos ao sentarmo-nos para a sessão, sabemos tantos detalhes ‘reais’ sobre aquele rosto que poderia ser difícil embarcar na aventura ilusória proposta pelo filme. Contudo, isso certamente não acontece. Ao contrário. A indústria dos astros e estrelas termina por se auto-ficcionalizar criando mais uma ilusão, que consumimos em igual, ou maior medida, que o produto fílmico em si. Tão manifesto é o nosso desejo pelo mito.

Se afirmamos que o pensamento mítico foi, no romper do mundo helênico, substituído pelo desejo do mito, a narrativa, na posição de instituição fundamental da história do pensamento humano, vivia também, ao pé do nascimento do cinema, uma época de extrema crise. Uma das maiores vozes da teoria do século XX, Walter Benjamin assinou, em seu tratado, a morte do narrador, por julgar que a modernidade não abria espaço para uma troca de experiência empática, a narrativa seria produto de uma tradição oral compartilhada onde a autoria não era importante, mas sim a transmissão da sabedoria (BENJAMIN, 1993). E que esta, a narrativa, se diferia romance, que havia sido a grande forma narrativa do século XIX, exatamente neste quesito coletivo, pois o romance seria, diferentemente da narrativa, originado do sujeito solitário e isolado, que não ouve conselhos e nem sabe dá-los. O texto Benjaminiano se preocupa em apontar para a crise da experiência na modernidade, experiência que era indispensável ao modo narrativo em sua original essencialidade. Isto é dizer que a modernidade precisou descobrir um novo modo de “narrar”, não mais a tradição passada através das gerações, mas a crise da impossibilidade de fazê-lo. O teórico alemão nos diz que podemos notar a, cada vez mais latente, extinção da experiência comunicável ao observar que os soldados retornaram da guerra mundial mudos, incapazes de compartilhar o que viram e o que haviam vivido. Foi, contudo, justamente no pós-guerra que Hollywood, ao boicotar as produções francesas, consolidou-se como a maior indústria cinematográfica do mundo e o longa-metragem se tornou o modelo mais consumido de filme. Se o mundo que emergia depois da primeira guerra estava, de fato, individualmente mudo; esse mesmo mundo enquanto coletividade desejava, em crescente intensidade, experimentar mais da sedutora ilusão promovida pela narrativa cinematográfica.

O aparecimento da narrativa no filme vem para que o destino fosse cumprido. Nascida de uma era ainda mais moderna que a do romance, a impossibilidade de narrar – aqui, o conceito Benjaminiano, de transmissão de sabedoria – é ainda maior para um meio que se utiliza de tanta interferência técnica, afinal de contas o que poderia gozar menos de experiência compartilhável que aparatos não-humanos, frios e metálicos? Ainda assim, o cinema debata-se febrilmente contra tal impossibilidade, essa é a sua experiência. Nem a sabedoria da palavra oral da narrativa em essência, transmitida de narrador para narrador, nem a verborragia solipcista do romance que fala de um ser só para um leitor só. O narrar cinematográfico, ou a sua impossibilidade, se constitui na polifonia das técnicas formadoras do mosaico fílmico. Ao invés da narrativa completa ser transmitida para um próximo narrador que iria, impreterivelmente, modificá-la, no filme a narrativa não existe antes que um número de narradores potenciais – o roteirista, o diretor, o continuista, o montador, o editor etc.-

colaborem, cada um com sua parte. O filme é feito por uma coletividade para ser transmitido, tal qual seu corte final, a outra coletividade. Não nos enganemos, porém, em pensar que há uma fragilidade na narrativa cinematográfica justamente por causa de seu caráter coletivo. É verdade que a montagem, destituída do material de filmagem, não poderia, só ela, formular uma narrativa. O mesmo poderia se dito de todas outras partes constituintes de uma produção, exceto uma: o roteiro.

O roteiro constitui, por si só, uma narrativa que não deve, de jeito algum, ser confundida com a narrativa fílmica, pois são duas linguagens de natureza completamente diferentes. O filme, em sua forma final, conta a estória com seus próprios aparatos narrativos: a luz baixa melancólica, o close-up dramático do herói, a canção tensa, segundos antes do adeus iminente; cada um desses aspectos carregados de significado transforma o enredo. No roteiro não há música, ainda que haja uma indicação musical, nem há o real movimento de câmera que se aproxima no rosto do ator- no roteiro não há atores ou rostos. A tensão, o drama, a melancolia são transmitidos através de outros aparatos narrativos, aparatos exclusivamente lingüísticos. Há em todo roteiro um filme em potencial, mas há principalmente uma narrativa concretizada, particular em sua fragmentar constituição e sua íntima relação com o filme-por- vir. É sobre a natureza tão peculiar dessa forma narrativa, e sua realização magistral nos escritos de Glauber Rocha, que tratarão os próximos capítulos.

### **Literatura, Ficção, Narrativa**

Ao iniciar uma reflexão mais aprofundada sobre as implicações da proposta por mim apresentada nesse trabalho, alguns dos questionamentos base surgiram - do diálogo com outros interlocutores - como o desenrolar de duas afirmações: ‘é *claro* que o roteiro é ficção, mas seria literatura?’ e ‘é *claro* que o roteiro é narrativa, mas seria literatura?’. A problemática se apresentava cada vez mais pulsante, pois antes da consideração *literária* dos textos, as afirmações de seu caráter narrativo e ficcional não são, de todo, simples. E a pergunta inicial, sobre a possibilidade literária dos roteiros, rapidamente transformou-se em sua forma maior e mais questionadora, de maneira que vale agora perguntar, ainda que brevemente, sobre o posicionamento do roteiro dentro das esferas narrativas e ficcionais para alcançar o campo literário. Muitos teóricos e historiadores da literatura aventuraram-se na

busca por uma definição dura do termo, especialmente através da evolução da ideia de *belas-letras* através do tempo. O termo literatura em si é, de fato, consideravelmente novo:

É bem conhecida a diferença que separa a concepção de belas-letras na poetologia humanista, propagada a partir do Renascimento, e a vigência do termo “literatura”, que se inicia com as duas séries de fragmentos (...), do então jovem revolucionários Friedrich Schlegel. Na primeira, poesia era o termo específico, e literatura o termo genérico, que abrangia a imensa área que se estendia o uso da retórica. Assim, ainda no final do século XVII, “as palavras ‘lettres’, ‘littérature [...]’ são de fato traduções do latim humanista *Litterae humaniores, literatura, res literaria[...]*” (Fumaroli, M.: 1980,24). Comprova-o *Dictionnaire (1960), de Furetière: “Littérature: Doutrina, erudição, conhecimento profundo das letras”* (apud Fumaroli, M.: op.cit.,id.). (COSTA LIMA, 2006, pP. 321)

Esse uso abrangente do termo literatura que abarca todas as áreas da produção retórica perdeu popularidade. Notavelmente desde o seu surgimento o termo gerou conflitos, como nos dirá Costa Lima, dentro dos próprios fragmentos de Schlegel que em dado momento – devido ao seu espírito romântico – defendia uma unidade dos saberes entre poesia, filosofia e ciências; para em outro ponto afirmar que “Tomado ao pé da letra, o conceito de um poema científico é tão absurdo quanto o de uma ciência poética” (apud COSTA LIMA, 2006, p 322). O termo literatura, então, acabou tomando para si o que antes cabia a palavra poesia, i.e, seguindo a poética aristotélica, os textos que compunham os gêneros imitativos. A problemática gerada por tal guinada se expressa de diversas maneiras, uma delas é o questionamento acerca do caráter imitativo que estaria (ou não) ausente na forma que terminou por herdar o nome poesia, i.e, os versos líricos. A tentativa de determinar o que havia de comum, a exemplo, num romance proustiano e na lírica de Drummond que os categorizasse nessa mesma caixa – literatura-, separando-os, por exemplo, dos textos filosóficos de Nietzsche certamente inquietou diversos teóricos. Correntes de grande notoriedade intentaram determinar essa substância literária, os formalistas russos trouxeram contribuições importantíssimas para uma leitura que se concentrasse na forma literária em si, auto-suficiente e completa. A busca por essa substância, a literariedade, que através do estranhamento retirava a linguagem do seu uso corrente foi apontada e articulada em exercícios de análise em diversos textos em verso, mas mostrou-se mais desafiadora para aplicar-se a ficção em prosa.

Ora, por questão de tempo (ou seria espaço) não me cabe intentar nem uma revisão histórica das diversas posições que objetivaram definir o que é a literatura, menos ainda tentar eu mesma oferecer uma definição que se pretenda suficiente. A literatura, ela mesma – poderosa, inconstante, arrebatadora, viva, multiforme, inquietante e apaixonante – e sua conceituação problemática, nos envolvem na mesma medida que nos escapa por entre os

dedos. Seria sensivelmente tolo de minha parte tentar segurá-las, em verdade vale mesmo perguntar: por que segurá-las?

Os gêneros que gozam de tal título, como Drama e o Romance, articulam-se de modo diferente, mas sua aceitação histórica lhes garante o lugar tanto nos departamentos de teoria literária, quanto nas seções de literatura das livrarias. O julgamento do valor de cada obra cabe a outro estudo. Assim, a minha busca não é pelo caminho mais fácil, mas sim pelo caminho que acredito ser realizável e este é o de tentar comparar o roteiro aos gêneros literários canônicos dos quais mais se aproxima i.e o romance e, especialmente, o drama justamente em suas características essenciais: a articulação ficcional e narrativa.

Começemos, então, pela ficção.

\*\*\*

O roteiro parece-me parte crucial do desenvolvimento da ficcionalidade dentro da esfera cinematográfica, o cinema pré-roteiro estava mais preocupado com a captura da magia do movimento e dos encantos da ação em si de maneira que a sofisticação da ficcionalidade permanecia altamente comprometida. Uma das preocupações primeira do roteiro é justamente o de organizar a ficção, situá-la dentro de um escopo tradicional do conceito. É interessante perceber que o advento do cinema, isto é, as possibilidades da imagem-movimento atreladas aos recursos da narrativa fílmica, refinaram a ficção justamente pelo esticamento máximo da verossimilhança e de um pretense apagamento de sua identidade ficcional. O que quero dizer com isso é que, por exemplo, a possibilidade de filmar em Paris, com roupas fielmente replicadas do final do século XVIII, potencializam o encanto de uma ficção cuja história de amor tem como pano de fundo histórico os dramas que cercaram a queda da Bastilha. O que caracterizou uma distinção de possibilidades, por exemplo, do teatro cujos limites de sua locação espacial movimentam a ficcionalidade em outra direção de verossimilhança.

Catharine Gallagher, em seu ensaio *The rise of fictionality*, oferece uma interessante perspectiva sobre a união dos termos romance e ficção:

The novel gives us explicit fiction and simultaneously seems to occlude it; the novel reader opens what she knows is a fiction because it is a fiction and soon finds that enabling knowledge to be the subtlest of the experience's elements. Just as it declares itself, it becomes that which goes without saying. (GALLEGHER, 2006. p. 349)

Isto é dizer que passado os primeiros anos de desenvolvimento do gênero, quando alguns romances declaravam-se relatos verídicos, Robinson Crusóe de Dafoe como exemplo,

o leitor era convidado a suspender sua dúvida, ou seja, convidado a não mais indagar se o evento narrado no romance tinha total ou qualquer relação com a realidade. Suspender a indagação sobre a veracidade do romance é ao mesmo tempo suspender a indagação sobre sua ficcionalidade, é entregar-se ao texto livre de ceticismos. É importante notar que essa suspensão em relação à ficcionalidade é crucial, pois a ideia deste algo que não é nem verdade nem mentira, apesar de parecer acompanhar a história da humanidade, não é de todo simples. Desta maneira, o romance moderno, i.e o romance burguês, afirmava e escondia a sua ficcionalidade simultaneamente de forma contínua, a personagem, cujo nome e sobrenome conhecemos, nos parece *comum*; possível. Derruba-se a necessidade referencial que houve no início, a exemplo de romances a chave que buscavam significar um grande número de pessoas ao invés de *personagens*, mas não cai a necessidade desse ser (embora teoricamente inapropriado, não é como nos relacionamos com nossas personagens queridas?) ontologicamente condicionado de sugerir uma sobrevivência que vá além das páginas.

Novels seek to suspend the reader's disbelief, as an element is suspended in a solution that it thoroughly permeates. Disbelief is thus the condition of fictionality, prompting judgments, not about the story's reality, but about its *believability*, its plausibility. Novels promoted a disposition of ironic credulity enabled by optimistic incredulity; one is dissuaded from believing the literal truth of a representation so that one can instead admire its likelihood and extend enough credit to buy into the game. (GALLEGHER, 2006, p. 347)

De maneira semelhante, agiu o aparato cinematográfico, promovendo a suspensão dos *disbelief* através da manutenção de uma *likelihood*. Contudo, é interessante pensar o que tal proposição implica na forma do roteiro e como, e se, ele se comporta da mesma maneira, isto é, aproximando-se do *real* para articular sua ficcionalidade particular. Ao pensarmos do que há de comum acordo entre os autores que se preocuparam com detalhar a estrutura do roteiro, especialmente aqueles que seguiram o paradigma como defendido em Field, o ponto crucial concentra-se no caráter imagético do texto, ou seja, que o texto pretende-se inteiramente como objeto cuja apreciação é essencialmente direcionada ao sentido da visão. Tal assertiva parece óbvia levando em conta de que todo o texto escrito é, essencialmente, para ser *consumido*, no primeiro nível, com os olhos. Contudo, a questão que tento levantar é que, diferente do romance que trata incursões mentais do personagem – incursões que, no plano de nossa realidade, não são ontologicamente percebidas pelos olhos–, o roteiro oferece o desfilar da narrativa em proposições imagéticas, essas, sim, essencialmente percebidas pelos olhos. Desta forma o roteiro dá um passo interessante no tocante à relação que o texto estabelece com a realidade para articular ficcionalidade, pois ele se posiciona frente ao leitor, de maneira a

acercar-se com as cenas e ações cotidianas que experimentamos, elas todas primordialmente apreciáveis visualmente.

Outro passo dado pelo cinema rumo a essa aproximação verossímil dá-se justamente com a entrada do som nas produções, anteriormente mudas. Tão latente é o desejo pela aproximação máxima com o que se percebe por realidade, que o lucro dos estúdios teve aumentos gigantescos depois que o som fez sua estréia. A entrada do som como advento tecnológico chamou um desenvolvimento maior de diálogos, antes sempre reduzidos ao máximo já que eram apresentados em cartelas entre as cenas, o que causou mudanças sistemáticas que os envolvidos com o processo fílmico viram-se um pouco confusos. Norman nos conta que dos diretores de filmes mudos que, diferente dos teatrólogos, não estavam acostumados a dirigir conversas, aos atores que até então não haviam precisado se preocupar nem com a memorização dos diálogos, nem com a técnica dramática para enunciá-los, viram-se seriamente desnorteados com a entrada do som no filme. Os roteiristas, porém, na direção contrária, viram no som um advento para explorarem ainda mais sua função, i.e, a escritura de diálogos mais desenvolvidos.

Em Norman ficamos sabendo que no início do processo de refinamento de Hollywood, muitos escritores eram chamados para melhorar filmes já finalizados através da inclusão de cartelas entre as cenas. A cartela, esse elemento cujo material é primeiramente o signo verbal, era usada para transformar, por vezes drasticamente, o produto fílmico, para melhorá-lo, para salvá-lo.

É notável como os roteiristas foram peça chave para que o cinema viesse a se tornar este grande veículo ficcional que ele é. A medida que as tecnologias foram se desenvolvendo e o cinema de atração foi perdendo sua força, a ficção foi ganhando poder na tela – e antes da tela no papel. E, junto com o desejo de uma ficcionalidade melhor articulada, a narrativa adentrou a *silver screen*.

\*\*\*

No porão de um casarão em Buenos Aires, um personagem de Borges se aventura para vislumbrar “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe vistos de todos os ângulos”, este ponto no espaço que contém todos os pontos tem como nome *O Aleph*. O personagem, quando finalmente confrontado pela complexidade da empreitada assumida, a de relatar a experiência do encontro com o ponto uno que reúne a infinitude da multiplicidade, avisa ao leitor: “O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a

linguagem o é.” O escritor argentino denuncia, assim, uma diferença ontológica irreconciliável entre a narrativa e a realidade (ou seria a imagem?), quanto a natureza da relação que cada uma delas vai estabelecer com o tempo das ações.

Essa narrativa apresenta-se como a tentativa de organização de uma substância essencialmente caótica e separa-se do objeto (fato) narrado justamente por romper sua integridade principalmente em dois quesitos: primeiro, como já apontado por Borges, por transmutar-lhe o caráter simultâneo em sucessivo, segundo pelo processo de seleção

Narrative is taken to mean the organization of material in a chronologically sequential order and the focusing of the content into a single coherent story, albeit with sub-plots. (STONE, 1979, p. 3)

The kind of narrative which I have in mind is not that of the simple antiquarian reporter or annalist. It is narrative directed by some "pregnant principle", and which possesses a theme and an argument. (STONE, 1979, p.4)

Com a passagem do roteiro de ferro para as instâncias que separaram as fases do roteiro que terminaram por instituir a existência do roteiro literário, esse sendo a real responsabilidade do roteirista, que não deve mais preocupar-se com o desenho e marcações que prevêm as especificidades da linguagem cinematográfica, isto é, deixando a decupagem do roteiro técnico para o diretor, há a importantíssima determinação da unidade narrativa. Como dirá Luiz Carlos Maciel, a unidade de narração do roteirista é a cena, quando a do diretor é o plano.

Esta distinção feita por Maciel embora pareça por demais simples é crucial para o entendimento do desenvolvimento da narrativa no roteiro. Enquanto o roteiro de ferro estava preocupado com as indicações plano a plano, tentando construir cada movimentação da câmera, a sua forma evoluída, comumente conhecida como roteiro literário, abandona tal intento em prol de uma melhor construção da cena. Essa decupagem dos planos seria papel do diretor, ao roteirista cabia então o desenvolvimento da estória em sua forma verbal, sem preocupar-se com as indicações para o uso da aparelhagem cinematográfica. Tal posicionamento é defendido também por McKee:

Elimine toda indicação de câmera e edição. Da mesma maneira que os atores ignoram descrições de comportamento, os diretores riem de MUDA FOCO PARA, PANORAMICA PARA, PLANO DE CONJUNTO DE, e todas as outras tentativas de dirigir um filme no papel. (...) O roteiro contemporâneo é um trabalho em *Cena Mestra* (Mater Scene) que inclui apenas aqueles ângulos absolutamente necessários para contar a estória e nada mais. (McKEE, 2006, p. 370)

De maneira semelhante, Field afirma que a cena, como elemento isolado mais importante do texto, tem a função crucial de conduzir a história para frente, chamando a cena seguinte, isto é, conduzindo a narrativa.

A narrativa no cinema funciona de uma maneira bastante particular, como nota John Ellis em seu livro *Visible Fictions*: “*It appears as though events narrate themselves: there is no voice or agency that specifically address the viewer like the “I” of a narrator that so frequently appears in the novel*”. Essa particularidade na narrativa cinematográfica – que já existe do teatro e, conseqüentemente no drama – lança sobre a figura do narrador uma grande dúvida, a pergunta não é apenas “quem narra?”, mas antes “alguém narra?”. A pretensão da forma seja, talvez, a de convir uma resposta negativa para esta pergunta, mas tal resposta não é outra coisa que não um engodo, uma brincadeira constituinte do jogo que é o processo cinematográfico. De certo alguém narra, se pensarmos em narrativa como o desenvolver da conceituação feita por Ricoeur que afirma que narrar é humanizar o tempo. Todo filme, em especial os de ficção, organizam determinadas ações – em sua grande maioria humanas ou humanizadas – num espectro temporal. Há na estrutura fílmica uma tendência que demanda possuir verdade, diferente do narrador parcial do romance que serve de intermediação entre a trama e o leitor, e também diferente do texto dramático cuja ação articula-se primordialmente através da linguagem verbal, i.e, na interação dialógica entre (e intra) personagens, a imagem cinematográfica exibe uma série de ações que serão recebidas pelo espectador como não intermediadas.

A questão transfere-se agora da narrativa cinematográfica, a que usa elementos da linguagem fílmica para humanizar o tempo, para o roteiro, que em certa medida prevê a narrativa imagética do cinema, através da linguagem verbal. A essa altura já está claro que a matéria do roteiro é a palavra, a linguagem, mas devido a sua ligação com o filme o seu processo narrativo difere consideravelmente das outras formas de narrativa verbal com as quais estamos acostumados. No cinema, o “Eu” que narra através de *voice-overs* é *persona non grata*, regularmente visto com certa desconfiança e desdém, tal recurso continua a ser considerado por muitos críticos e cineastas como um elemento não cinematográfico, emprestado da narrativa literária e usado justamente para suprir uma deficiência essencialmente *fílmica* do realizador, i.e, a incapacidade de desenvolver a estória através da apresentação de imagens. (Curiosamente, tal recurso tem sido especialmente usado em filmes que adaptam obras literárias, um dos exemplos mais recentes é a adaptação da obra-prima de Fitzgerald, *O Grande Gatsby*, cuja voz em primeira pessoa do livro foi transferida para o filme). Ora, mas como pode o roteiro, principalmente aquele que não articular a narração em *voice-over*, organizar a narrativa de maneira a tentar encobrir a existência de uma voz que narra? John Ellis, em seu livro *Visible Fictions*, faz uma notação interessante sobre a narrativa fílmica: “*It appears as though events narrate themselves: there is no voice or*

*agency that specifically address the viewer like the “I” of a narrator that so frequently appears in the novel”*. (ELLIS, 2000, p.66.). Obviamente, salvaguardadas duas diferenças enormes, esse *mostrar* em detrimento do *contar* como percebido por Ellis não é novidade, já que a representação do teatro funciona de maneira semelhante, diferindo no tanto que a ação da peça teatral acontece, e desta maneira depende, da interação dos personagens através de suas falas. A questão crucial torna-se, então, entender como o roteiro – em acordo com o texto dramático – prevê essa aparente ausência do narrador.

Na introdução de *Discurso da Narrativa*, Genette discute brevemente a distinção platônica entre *mimésis* (a imitação perfeita) e *diegesis* (a narração pura):

Como se sabe Platão opõe ai dois modos narrativos. Segundo o poeta <, fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala>> (e é aquilo que ele chama de *narrativa pura*), ou, pelo contrario, << se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala>>, mas uma personagem, se se tratar de falas pronunciadas: e é o que Platão chama propriamente a imitação, ou *mimésis*. (GENETTE, 1979, p. 161)

Embora em Aristóteles, como bem nota o próprio Genette, a separação entre esses dois modos tenha sido um pouco neutralizada, já que este considerava a narrativa pura e a representação direta duas variedades distintas da mimesis (GENETTE, 1979,p. 161). Ora, Genette sagazmente denuncia a ilusão que deseja uma *mimésis* pura no texto que, diferente da representação cênica, não pode imitar outra coisa que não o próprio verbo. Certamente que no texto dramático, em sua apresentação de falas, houve uma seleção, i.e, uma pessoa – que não a que fala – escolheu esta ou aquela situação de diálogo para melhor apresentar a ação pretendida. Desta forma, o autor francês afirmará com contundência que, independentemente de seu modo, toda a narrativa de acontecimentos é sempre narrativa.

Contudo, apesar da ilusão revelada, é preciso destacar que a diferenciação entre o modo narrativo e o modo dramático continua sendo um dos grandes pilares da história dos estudos literários. Desta forma, tendo em mente tal distinção, para prosseguir com o presente trabalho, faz-se necessário afirmar que o tratar do corpus como textos narrativos não é, de todo, arbitrária ou desavisada. Ao contrário, situemos o roteiro, com sua exigência pela imagem, entre as formas mistas. Ou seja, as formas que usam tanto o modo do discurso direto dramático – as falas – quanto a narração propriamente dita.

## DOIS

### **A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA SOB SUSPEITA – A ARTE E MERCADO, AUTONOMIA E UTILIDADE**

A sétima arte carregou por muito tempo – e provavelmente carrega até agora – o peso de olhares inquisidores, que do canto de olho, com feroz desdém, perguntam: é o cinema, de fato, arte? É o cineasta, assim como poeta e o escultor, dotado de habilidades quase místicas e de uma aura que o diferencia de todos os outros mortais? A aura do artista? Ora, seria quase bobo da minha parte ignorar que um dos grandes argumentos contra o roteiro como sendo literatura é exatamente o mesmo que ainda duvida do cinema como obra de arte: a indústria cinematográfica.

É fato que os recentes anos que vivemos, nesse engatinhar do século XXI, presenciaram com tenacidade uma sensível mudança nos modos de consumo de cultura. A grande revolução digital que produz avanços e inovações a uma velocidade vertiginosa culmina, automaticamente, numa reestruturação da cadeia de produção e consumo de bens simbólicos. O difundir da internet, cada vez mais presente em nossos dias, criou alternativas de produção e distribuição que alteraram com contundência a organização do mercado de cultura ocidental (e do mundo como todo, cada vez mais ocidentalizado devido ao mesmo fenômeno). O youtube possibilitou o surgimento de novos músicos, atores, comediantes, diretores, enfim... um número de novos produtores que alcançam certo nível de notoriedade através de uma peneira que parece ser, de fato, popular; não mais executivos e caça talentos de determinados conglomerados e empresas culturais, mas a empatia direta com o público.

Apesar das grandes batalhas de copyrights travadas na justiça e as medidas anti-pirataria que buscam inibir a distribuição ilegítima de música, filmes e livros, cada vez se compartilha mais, se distribui mais, e de certa maneira, se burla mais as paredes labirínticas do mercado cultural. Ainda assim, muito embora os grandes magnatas reclamem supostos milhões perdidos com tal formato distributivo, a indústria cinematográfica (hollywoodiana), continua a produzir seus estrondosos sucessos de bilheteria. Talvez por ser o “ir ao cinema” um pacto social que não pretendemos desfazer.

Se falei, numa parte anterior deste trabalho, sobre a tradição do screenwriting americana difundida pelos inúmeros manuais que tratam o escrever roteiro como um craft totalmente passível de ser dominado, sinto-me agora fortemente inclinada a discorrer, ainda que brevemente, sobre tais implicações mercadológicas que antes anunciei. A preocupação expressa por muitos dos grandes pensadores da cultura ocidental sobre os impactos negativos do modo de produção capitalista sobre a produção artística é sobremaneira evidente. Adorno e Benjamin, Schiller e Tolstoy, Sartre e Bourdieu, todos dissertaram sobre as armadilhas e facetas do envolvimento do capital no desenvolvimento de obras estéticas. De maneira que se faz indispensável um flamar sobre alguns textos de tais teóricos sobre a questão, numa articulação com o desenvolver do cinema – e conseqüentemente do roteiro – como gigante industrial numa era de alta replicação de forma, conteúdo e identidade estética.

O nome deste tópico foi, sem o menor pudor, reproduzido do célebre ensaio de Walter Benjamin cujo título, *A obra de arte na era reprodutibilidade técnica*, tornou-se tão icônico e sintomático desta nova era quanto as observações de seu autor. O teórico alemão inicia o texto nos falando de Marx que é, ironicamente, um dos nomes mais lembrados quando tratamos do pensamento produzido a cerca do modo de produção capitalista, muito embora, como bem nos lembra Benjamin, Marx não viveu para ver o capitalismo em sua forma adulta. O que ele viu, porém, foi suficiente para que pudesse fazer as cabíveis previsões. Ele, Marx, “concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para sua própria supressão.” (BENJAMIN, 2011, p. 165)

A reprodutibilidade sempre foi, nos dirá Benjamin, caráter essencial da obra de arte. Isto é, a imitação era praticada por diferentes indivíduos que tentavam igualar-se a seus mestres, difundirem conhecimentos ou mesmo por aqueles que intencionavam lucrar. Se, seguindo o pensamento Aristotélico, a forma artística em geral é um constante exercício do *imitatio*, ela – em si imitação – sempre esteve passível de ser imitada. A reprodução técnica, porém, essa sim, apresenta-se como um fenômeno novo, sintoma e causa de uma época de grandes mudanças históricas, econômicas e sociais; a exemplificar, quais sensíveis mudanças, não apenas para a arte literária, mas para o constructo social ao seu redor, foram trazidas pelo surgimento da imprensa.

Foi, contudo, com o início da reprodução técnica do som que a reprodutibilidade técnica atingiu tal nível qualitativo que pôde alcançar um status além de mero replicador de obras de arte existentes. Agora, ela própria – a reprodução técnica – transformava-se em procedimento artístico, isto é, a linguagem fílmica que existe enquanto mosaico de diversas

formas de reprodução técnica. Assim, Benjamin sustenta ser importante examinar como essas duas funções – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – repercutem uma sobre a outra. (BENJAMIN, 2011, p. 167).

Quando escutamos expressões como “Um autêntico Monet” sabemos bem o que está em jogo: a tela pintada pelo gênio impressionista, original, beijada e violentada pelo tempo, autêntica. O que significa, então, dizer “um autêntico Rocha” ou um “autêntico Godard”? Certamente que não traz a mesma carga simbólica presente no caso da tela de Monet. Isto porque a pintura, a tela em si, produto direto das mãos do pintor, carrega, em seu aqui e agora, certa qualidade capaz de possibilitar o desdobrar da história da obra – tal qualidade é a autenticidade.

Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto da tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 2001, p. 167)

Já o cinema, ou melhor, o produto fílmico, nasce com gêmeos múltiplos. Quando a montagem final do filme é feita, diversas cópias são produzidas e nenhuma goza de mais prestígio que a outra, pelo contrário, o cinema existe essencialmente nessa reprodução: quanto mais cópias, mais salas em exibição, melhor.

O cinema, como já vimos em tópicos anteriores, foi parte crucial de uma tomada das massas, de uma revolução, que aponta para uma grave ruptura do valor tradicional de patrimônio. O filme nasce para atingir o grande público e, conseqüentemente, o sujeito individual. Não se pode dizer de alguém que assistiu a um filme de Buñuel numa exibição em algum cineclube do presente ano que esta não viu um Buñuel autêntico. Este espírito, até certo ponto, aproximador da reprodução técnica – já inerente a linguagem cinematográfica – possibilita uma quebra de paradigma na recepção de obras que ainda apresentam um exemplar original. Um grande exemplo foi a popularização das obras do pintor austríaco Gustav Klimt, cujo célebre quadro *The Kiss* é largamente reproduzido em diversos suportes – como camisetas, pôsteres de diferentes escalas, ou mesmo servindo de inspiração para ensaios fotográficos. Tais reproduções, para Benjamin, atualizam o objeto reproduzido. Enquanto as elites, nas quais circulam as obras autênticas, sustentam seu status justamente através de sua ojeriza pela reprodução – visto toda a preocupação com o mercado negro das falsificações (reproduções não técnicas) – as massas que recebem as reproduções, essas técnicas e auto-reveladas, mantém com a obra uma relação de gosto, uma relação desprovida da

intencionalidade de manutenção do status quo existente no mercado das obras autênticas, uma relação que é, sobretudo, sentimental.

Se as previsões marxistas de uma tomada proletária da produção artística ou de uma extinção das classes, como bem nos lembra Benjamin, ao menos é certo que a reprodução técnica, tão contundente do presente momento, é práxis constitutiva do corromper de uma tradição elitista do possuir a obra de arte pura e inteira em sua alma original. É, sem dúvidas, uma nova forma de relacionar-se com o produto artístico, assim como com o produtor e os outros receptores.

Ao passo que Benjamin enxerga com um otimismo cauteloso a entrada das formas que dependem da reprodução técnica, Adorno disserta com veemência sobre suas reservas em relação ao fazer cinematográfico. Em seu livro, *Indústria cultural e sociedade*, ele repudia o posicionamento industrial tanto do cinema quanto do rádio:

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 2002. p.7)

A tese do autor é de que a indústria cultural, assim como toda a indústria em essência, como já denunciava Schiller no anúncio da revolução, imprimia ao homem seus rótulos e divisões intransponíveis. As diferenças que existem, por exemplo, nos tipos de filmes ou nos preços de revistas, serve mesmo para direcionar e conformar os consumidores. É uma decisão tomada por uns poucos que detém o monopólio cultural, cabendo ao restante acatar sob a ilusão da escolha. Tal raciocínio força-nos a lançar um olhar mais cético sobre questões desenvolvidas nos parágrafos anteriores: será que, de fato, a massa pode romper, através das ferramentas da reprodução técnica, os aparatos de controle das elites?

Esse processo, o da libertação do monopólio simbólico burguês, é parte de uma tendência histórica anterior, quando a classe burguesa em formação era o agente revolucionário. Em seu livro a economia das trocas simbólicas, Bourdieu nos dará um panorama do processo de automatização da produção de bens simbólicos. Com a progressiva libertação da aristocracia e da igreja, propiciada pelo aumento de consumidores e de empresários que incentivavam uma produção artística cujo valor corria paralelamente aos moldes clássicos estabelecidos pelos seguimentos tradicionais da organização social.

Da mesma forma, o processo conducente à constituição da arte enquanto tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e da sua arte. (BOURDIEU, 2011, p.101)

Uma vez que a burguesia, uma classe em organização, impulsionava um crescimento nos números de pessoas alfabetizadas, crescia também o escopo de consumidores potenciais dos bens simbólicos. Essa classe em constituição, a de consumidores, de caráter social cada vez mais diversificada além de garantir uma independência econômica aos produtores também termina por instituir um princípio de legitimação paralelo ao que antes era praticado, isto é, o conformar-se às regras do clero e da aristocracia. Uma vez que uma classe de consumidores se organizava, criava-se a necessidade de uma classe de produtores e empresários também mais organizada em busca de uma maior profissionalização que faz com que passem a reconhecer apenas as regras desse próprio mercado em desenvolvimento. Junto com a configuração da classe dos consumidores e dos produtores e empresários de bens simbólicos surge uma proliferação de novas instâncias de consagração. Quando o crivo do Papa ou do Rei não mais interessa, outras esferas de legitimação cultural, como os cafés e os salões, exercem tal papel. Desta maneira o processo de autonomização da produção intelectual e artística está intimamente ligado a verticalização da diferença entre consumidores, produtores e empresários do campo da arte, todos interessados em levar em consideração as regras de sua própria tradição – seja para reafirmá-las ou desconstruí-las–, isto é, cada vez mais livre das demandas estéticas da igreja e de uma aristocracia política que desejava usar a arte como instrumento de propaganda para a manutenção de seu poder.

Uma vez que libertos das amarras dos velhos poderes e o mercado da obra de arte vai se fortalecendo e se especializando, os produtores necessitam submeter-se as novas regras desse mesmo mercado, cujo objetivo é o de negociar essas obras. A arte converte-se, então, dentro desse no mercado, em mercadoria. Contudo,

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual do artista. (BOURDIEU, 2011)

Pois é justamente através do processo de diferenciação, herdado da divisão de trabalho do nascer do modo capitalista, que criou a classe particular dos produtores artísticos destinados ao mercado, que uma teoria pura da arte tornou-se possível. Uma vez que se podia distinguir a arte como simples mercadoria da arte como significação. Essa cisão, diz Bourdieu, é produzida por uma intenção meramente simbólica visando uma apropriação da obra que fosse igualmente simbólica, que não se conforma a posição de mera posse material. A grande questão é que esse mercado novo em crescente expansão, que expulsou a figura do mecenas, tem um caráter impessoal – leitores anônimos, um público de teatro cada vez mais

diversificado - que acaba por garantir ao artista uma maior liberdade formal. Já que as regras da indústria cultural estão sendo criadas após a produção, isto é, o sucesso medido na venda de livros e ingressos acaba por apontar novas regras. Assim, o artista que havia há pouco livrado-se de uma clientela selecionada aristocrática, que desejava produtos elogiosos a sua própria natureza, dá-se conta de que uma nova forma de condicionamento surge, a demanda de um mercado cujo interesse é meramente econômico. Apenas desta forma, quando inserido no meio do jogo do mercado, que o artista pode percebê-lo e então tentar produzir uma arte que não se subordine a condição mercadológica.

O rompimento com as clássicas formas de controle da arte, especialmente a igreja, tão caro ao surgimento de uma arte que busca o desenvolver de suas próprias regras, está em certa medida ligado com o rompimento da aura semi-sagrada da obra autêntica. Benjamin bem nos lembra que as obras de arte mais antigas estavam a serviço de um ritual, primeiramente mágico e, em seguida, religioso (BENJAMIN, 2001, p. 171). E que o valor da obra continuou a ser medido sob a sombra de fundamentos teológicos, vide o culto do Belo. Como já tratei do capítulo sobre a entrada da narrativa do cinema, o filme, enquanto forma, nasce sem essa memória crente até mesmo em relação ao Belo.

Ainda em *A economia dos bens simbólicos*, Bourdieu nos diz que o produto da indústria cultural fala a um consumidor que não detém, necessariamente, o conhecimento prévio de uma tradição estética e formal, ele não tem nem memória e nem experiência. Isto é dizer que esse produto se apresenta diferente da arte erudita que sempre ancora seu significado em uma antologia precedente. Assim torna-se impossível apreciar tal produção caso não se disponha do código para decodificá-la. As novas formas, produtos da indústria cultural – a fotografia, o cinema, o romance cada vez menos referencialmente condicionado - convidam-nos para dançar sua dança sem qualquer demanda que não a indulgência do contato e do pacto ficcional. De maneira que para essas novas formas o Belo nunca existiu, conseqüentemente não pode ser cultuado e nem pode ser usado como critério para determinar a existência ou não do caráter artístico destas novas produções.

Seguimos presos num paradoxo facilmente reconhecível, se por um lado a indústria cultural condiciona a produção simbólica aos anseios do mercado que são autônomos, isto é seu interesse é sempre nas possibilidades econômicas da arte e nunca na arte em si, este mesmo mercado é o que – a princípio – proporciona uma libertação dos moldes e expectativa eruditas que terminam por ser também economicamente condicionadas, ou melhor, que prevêm a manutenção de uma tradição que está na base constitutiva das classes que detinham o controle.

O problema do roteiro, como obra e, do roteirista, como produtor, é justamente o da sua aparentemente ontológica subordinação a um padrão particular: o diretor do filme, o produtor executivo, os leitores oficiais dos estúdios etc. Se o mercado editorial terminou por libertar a literatura numa dada instância, isto é, apresentou-lhe um escopo de leitores anônimos e diversificados que possibilitou o surgimento de algumas regras puramente literárias, será preciso para o roteiro liberta-se essencialmente da indústria cinematográfica para organiza-se como produção literária? Assim como todos os outros profissionais que fazem parte do aparato cinematográfico, o roteirista – enquanto profissão – é um dos principais filhos da divisão de trabalho tão duramente criticada por Schiller em sua busca de uma arte autônoma. Não se pode negar: o roteiro nasce para servir.

O prazer foi separado do trabalho, o fim do meio, o esforço da recompensa. Eternamente preso a um único pequeno fragmento do todo, o homem se forma apenas como fragmento. Ouvindo eternamente o barulho da roda que põe em movimento, ele jamais desenvolve a harmonia do seu ser, e em vez de imprimir humanidade à sua natureza, ele é apenas uma cópia do seu negócio. (SCHILLER apud SAFRANSKI, 2010)

A questão da divisão de trabalho em Schiller, a do indivíduo que ouve eternamente o barulho da roda, termina por escravizar o homem num processo de fragmentação espiritual caracterizada pela incessante busca da utilidade. O homem é cativo dessa utilidade e não pode reconhecer o valor de coisas alguma através de outros critérios. É a reificação de todas as entidades e instituições, o homem que existe para ser como um garfo, ou uma pá, ou uma porta – que servem para algo especificamente – não pode gozar da completude de ser. Da mesma forma a arte quer serve para algo, que é útil para alguma coisa, perde sua essência. A utilidade, como vista em Schiller, certamente se desgostaria em particular do roteiro, pois se é possível que um filme não sirva a nada, um roteiro, por sua vez, não consegue escapar da sua utilidade para ser filme – utilidade que partilha com o drama, dado que esse anseia ser teatro.

Enquanto as considerações de Schiller sobre os perigos da utilidade na arte estavam diretamente ligadas as conseqüências nocivas que essa arte traria ao espírito humano, a posição de Tolstoi vem na direção contrária e está ligada antes a aspectos mais práticos da atividade humana. Para o romancista Russo, um dos grandes problemas da arte era justamente a sua inutilidade ao passo que arrasta consigo uma série de virtuosos esforços de trabalhadores que, na maioria das vezes, não conseguem desfrutar do prazer estético – que seria a finalidade da experiência artística. Ele pontuará que para a realização de uma obra artística, por exemplo uma ópera, um número de trabalhadores das mais diversas atividades – carpinteiros, costureiras, zeladores, sapateiros etc. – empregam suas habilidades sem o retorno do reconhecimento, do qual certamente gozará os artistas que assinam as obras. E mais,

tradicionalmente, os incentivos desprendidos pelos governos para o desenvolvimento das atividades artísticas têm sua origem nos impostos dos homens comuns, mas não voltam para esse mesmo homem comum em forma de nenhum outro benefício a não ser uma vaga empregatícia de ordem subalterna. “This money is collected from the people, some of whom have to sell their only cow to pay the tax, and who never get those esthetic pleasures which art gives.” (TOLSTOY, 1975 p. 130)

Além disso, Tolstoy enxerga ainda outro problema localizado dentro mesmo do escopo social que a arte atinge i.e, os consumidores para quem as obras são direcionadas. Os sacrifícios feitos pelos trabalhadores braçais e todo o dinheiro investido justificar-se-iam em nome da arte, uma vez notada a sua grande importância. Contudo, tal relevância torna-se cada vez mais imprecisa e difícil de observar, nota Tolstoy.

Criticism, in which the lovers of art used to find support for their opinions, has latterly become so self-contradictory that if we exclude from the domain of art all to which the critics of various schools themselves deny the title, there is scarcely any art left. (TOLSTOY, 1975, p. 130)

A pergunta que dá nome a esse importante livro do escritor Russo, *O que é arte?*, parece tão difícil quanto a de Sartre *O que é literatura?*. As respostas simples a essas perguntas, dadas não apenas pelo homem comum, ou até mesmo por alguns artistas, parecem desconhecer que as linhas não são claras e que a simples conexão entre arte e o belo é sobremaneira irresponsável e ignora as conjecturas notadas por Tolstoy que possibilitam a existência das obras de arte.

A inquietação do autor russo certamente existiu antes dele e seguiu existindo depois, a questão a ser levantada é que a provocação crítica e teórica de Tolstoy não o impediram de produzir seus grandes romances, ao contrário, moldaram fortemente seu estilo e seu compromisso com as obras. Salvaguardando as grandes diferenças sociais, culturais e, talvez mais importante, temporais entre o escritor de *Ana Karenina* e Glauber, há entre os eles uma confluência teórica sobre as preocupações dos movimentos camponeses de seus países, tais preocupações expressas tanto em seus textos teóricos quanto suas obras artísticas. Trazer Tolstoy para essa discussão significa tocar mais um nome dentro da tradição de autores e artistas que se preocupam com as conseqüências político-sociais das obras de arte.

A pergunta a se fazer agora é se esses produtos, nascidos dentro da roda cruel da produção cultural mercadológica, podem subverter o processo. Isto é, se as obras que dependem da roda da indústria para existir podem negar tal processo ao apontarem para algo maior. Se por um lado os argumentos que atacam a autonomia artística – e consequentemente literária – dos roteiros é o da sua eterna subordinação ao filme (produto final), do outro lado

certamente está a subordinação dos dois – filme e roteiro – as demandas de uma indústria que tem como única finalidade sua auto-manutenção. Os dois argumentos são sensivelmente válidos, claro. Contudo, não seria também válido perguntar, em relação ao primeiro argumento, se a relação de dependência não é mútua. O embate entre o funcionamento do roteiro dentro da indústria cinematográfica também se articula sobre o ponto de vista invertido. Da mesma maneira que o trabalho do escritor – roteirista – concebe-se comprometido pelas demandas do fazer fílmico como mercado, esse mesmo mercado vê-se, em grave instância, acuado pela autonomia do escritor. Que é, de todos aqueles que fazem parte do processo cinematográfico, o único que realiza, ao final de seu empenho, uma obra completa. Enquanto é possível fazer um roteiro sem o envolvimento de qualquer outra instância do mercado, esse mesmo mercado desenvolveu-se de forma que não se faz um filme sem o roteiro.

Sobre o segundo argumento, quem de nós ousaria dizer que *O jogador* de Dostoievski ou *Morte e vida Severina* de João Cabral de Melo Neto não é literatura porque foram encomendados? Negaremos o posicionamento anti-tecnocrático e desconfiado com as amarras da pseudo democracia dos estados liberais emergentes do pós-guerra de Marcuse presentes em seu *O homem unidimensional*, símbolo da oposição cultural na década de 60, usado pelos estudantes do maio de 68 em Paris, pelo seu grande sucesso de vendas? As obras anteriormente citadas escapam da ilegitimidade automática que parece acompanhar os roteiros, ilegitimidade que acompanhou por muito tempo o cinema como um todo, justamente por já fazerem parte de um cânone formal. A proposta que esse trabalho pretende apresentar, i.e, da possibilidade de uma leitura não técnica – literária – do roteiro, entende ser necessário apresentar as condições sob as quais tais textos são produzidos e como se articulam dentro do processo cinematográfico.

Historicamente, a posição do roteirista surgiu, junto com algumas outras, durante a sofisticação do fazer fílmico ainda em suas primeiras décadas. Quando o cinema, enquanto prática, começou a ganhar ares de indústria, foi natural a especialização e separação dos fatores. Essa diferenciação de funções, como já vimos anteriormente em Bourdieu, é sintomática do processo Capitalista que dita as regras de todos os mercados, inclusive do cultural. Uma das principais diferenças existentes entre o cinema e as outras formas narrativas mais populares, no caso o romance e o teatro, estava justamente na ilegitimidade da imagem-movimento no que se relacionava com questões legais. As leis de direitos autorais ainda não previam os filmes, de forma que adaptações de livros e peças podiam ser corriqueiramente feitas sem que ocorressem maiores problemas. O uso desses textos representava uma manobra

segura, uma vez que já eram do gosto do público que ia às salas de exibição para ver as tramas já conhecidas sendo executadas no novo formato.

Antes ainda das adaptações literárias, a preocupação com o gosto do público já era latente. Os primeiros roteiristas eram em grande maioria jovens jornalistas, acostumados a produzir textos espertos de grande apelo popular a serem entregues em curtíssimos prazos. Roy L McCardell é apontado por alguns autores como o primeiro profissional na indústria a ser pago exclusivamente por seu trabalho como roteirista, antes de escrever filmes seu trabalho era produzir legendas para as imagens publicadas no jornal New York Standard.

That if the first screenwriter wasn't McCardell, it was someone like him, a journalist, a fast worker, trained in writing snappy stuff on demand who, at fifty dollars a script, fours scripts a week, was taking home four times his newspaper pay. (NORMAN, 2008. p, 19)

Antes mesmo que entrássemos numa discussão sobre a problemática desses trabalhadores, como todos os outros trabalhadores, que escreviam esses roteiros sob demanda para satisfazer prazos e metas de produção, é interessante considerar que sua profissão original, o jornalismo, já suscita, dentre escritores, problemas próprios. Tretiakov nos dirá que o jornal é o cenário da confusão literária, i.e o embate dialético entre arte e mercado e as confusões e alardes que tal embate provoca.

Seu conteúdo é a matéria, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor. Essa impaciência não é só a do político, que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas atrás delas, a impaciência dos excluídos, que julgam ter direito a manifestar-se em defesa de seus direitos. O fato de que nada prende tanto o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizado pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. (TRETIAKOV apud BENJAMIN, 2011, p.124)

É simples transportar a prática dos jornais que foi levada para dentro de Hollywood: uma produção rápida, assumidamente – não que o romance ou o drama não se executassem sob tal subordinação, mas certamente não o faziam tão declaradamente- subordinada ao gosto público. Mais ainda, subordinada a essa impaciência característica do leitor moderno, afinal toda a grande popularidade do surgimento do cinema justifica-se na existência dessas mulheres e homens impacientes, ávidos pela rápida ingestão, ávidos para verem seus gostos refletidos. Tal práxis terminava por garantir a esse novo tipo de escritor uma rápida compensação financeira, inédita tanto para o escritor de romances e peças quanto para o jornalista. Os estúdios seguiam contratando esses escritores, instituindo metas semanais. Além disso, já em suas primeiras décadas, o cinema já era popular o suficiente para atrair uma base fiel de aficionados, de forma que algumas revistas e fanzines sobre cinema já circulavam. Os empresários do cinema aproveitavam tais publicações para promover

concursos de roteiro entre os leitores que eram incentivados a enviar seus roteiros – ou mesmo argumentos- para os estúdios. Os textos selecionados recebiam premiação em dinheiro, além, é claro, de serem realizados filmicamente. A existência do roteiro como um dos objetos de *venda* da indústria cinematográfica é inegável, tanto que Syd Field dedica um capítulo inteiro de seu manual para explicar ao aspirante a roteirista como obter êxito na venda do texto, tratando inclusive de detalhes mais burocráticos como obtenção de patente e apresentação da obra a um agente.

Fica claro que a máquina Hollywood não tinha – e não tem – pudores, era certamente uma máquina de fazer dinheiro e aqueles que nela trabalhavam estavam bem cientes disto. O papel do roteirista não era diferente, ele havia horas a cumprir, metas a bater; a subordinação artística a ser compensada pelo *paycheck*. Havia entre os empresários do cinema, principalmente quando surgiu a figura do produtor – hoje reconhecida como uma das posições mais importantes dentro do processo cinematográfico – a prática de tentar aliar certos projetos aos roteiristas mais propícios, i.e., se o projeto fosse para um filme romântico, se buscava o escritor que tivesse um histórico de produção que melhor se encaixasse a demanda de tal projeto. E era comum que esse roteirista recebesse pouco, ou mesmo nenhum, crédito autoral pelo filme. Contudo, é igualmente importante destacar que tal subordinação não era despercebida pelos escritores. O chamado por controle de sua própria criação sempre esteve presente no exercício do roteirista, ao qual, a princípio, cabia o papel de desenhar o posicionamento da câmera em cada plano detalhado, de maneira que sua presença no set de filmagens por diversas vezes irritava os diretores, atores e produtores em geral. Os impasses, porém, eram rapidamente resolvidos com as cenas sendo gravadas, ao menos uma vez, de acordo com a visão de tal roteirista, para logo em seguida serem descartadas por quem prosseguiria com a produção dos filmes. Norman nos diz que o real sentimento de angústia percebido por um escritor envolvido na indústria cinematográfica quando confrontado com a impossibilidade de controlar a integridade de sua criação foi primeiro percebido quando Fitzgerald, já um dos maiores nomes da literatura americana, tendo crescido com a presença constante do cinema em sua vida, se decidiu por adentrar o business e escrever filmes. Apesar de sua já reconhecida importância no mundo literário, a forma do roteiro exigia de Fitzgerald um engenho – o de contar uma história através de imagens - com o qual não estava acostumado, a maioria dos textos que escreveu terminou por ser modificada. Os estúdios controlavam cada etapa das produções e a questão da autoria das obras parecia não preocupar em nada os empresários do cinema para quem os roteiristas eram como todos os outros

trabalhadores envolvidos na produção – eletricitistas, zeladores, costureiras –, um simples empregado assalariado.

A sujeição dos roteiristas as demandas do mercado ficavam expressas em seus escritos extra-filmícos, poemas e outros textos que evidenciavam o descontentamento com as amarras da indústria e os demandes dos empresários. Um roteirista da década de 20 chamado Bem Hecht publicou o seguinte poema:

Good glentlemen who overpay  
 Me fifty times for every fart,  
 Who hand me statues when I bray  
 And hail my whinnying as Art  
 I pick you pockets every day  
 But how you bastards break my heart

Knee-deep in butlers, smothered half  
 In horse-shit splendors, soft and fat  
 And worshiping the Golden Calf  
 I mutter through my new plush hat  
 “Why did you steal my pilgrim’s Staff?  
 Why do you make me writ like that?”  
 (HECHT apud NORMAN, 2008. p, 130)

Contudo, a tomada de um posicionamento político em resposta a tal situação tornou-se de fato latente durante a década de 30, cujos tremores e rachaduras econômicas herdados da quebra da bolsa de Nova York em 29 marcaram gravemente a relação que a população americana matinha com o capitalismo, enquanto sistema, uma de suas pedras fundamentais. O desastre econômico que culminou na época de violenta recessão conhecida como A grande depressão era a prova indiscutível que o capitalismo havia falhado e todos aqueles que depositaram a esperança incondicional no sistema viram-se – ainda que momentaneamente-obrigados a considerarem alternativas.

Os estados unidos, para quem o materialismo marxista nada mais era que uma foto pálida das terras mais orientais – todos, indiscernivelmente, chamados *commies*, pela primeira vez viam-se confrontados com a possibilidade de que uma tomada de posicionamento proletária fosse realmente necessária. Como Norman bem nota, apesar de não entrarem fortemente ao lado dos posicionamentos de Marx, os americanos podiam ao menos, entender Hobin Wood. Tais ideais políticos abalaram sensivelmente o posicionamento de alguns escritores:

Hollywood screenwriters faced the moral question everyone faced in the 1930s-given the collapse, what was the right thing to do? How much to sacrifice for others? And sice the moral issues were cast in political terms, your morality was your politics: what flag did you stand behind? Screenwriters were compelled to choose between working for the guild or against it, trying to insert progressive ideais into their screenplays or writing pap and banking their paychecks. As the 1930s

progresses, screenwriters were forced, lie it or not, to find out who they were. (NORMAN, 2008. p. 160)

Um dos exemplos melhores exemplos de roteiristas que se descobriram do lado mais progressista foi John Howard Larson que adotou o *Das Kapital* como bíblia política e passou a julgar todos os seus trabalhos anteriores e de outros de acordo como cada um desses trabalhos posicionava-se em relação à luta de classe. “Marxian criticism is the only criticism with which I am in the least concerned, and I expect it to maintain a constantly high and severe standard, and to give me concrete assistance.” (LARSON apud NORMAN, 2008 p. 163) Engajar-se era necessário, dizia Larson, assim como disse Sartre. Para o autor francês, o escritor *usa* as palavras, ele é um falante que confere uma utilidade a palavra escrita, transforma-a em ferramenta e é justamente através do engajamento que a palavra pode ser usada como ferramenta para combater as instâncias de controle.

O exemplo de Larson, apesar de parecer demasiadamente pontual, aponta para um novo movimento de auto-percepção dos envolvidos com a produção cinematográfica, especialmente os roteiristas, muitos deles escritores experientes que tendiam a separar os roteiros que produziam para os estúdios de seus outros escritos, a separação entre trabalho e arte. É, justamente, nessa comum separação que o Larson marxista age, aquele que se rebela contra esse trabalho sujeito as normas impostas pela indústria na busca da possibilidade de todo um conjunto produtivo não conformado. Interessou-me trazer o caso de Larson para o que aqui está sendo discutido para mais uma vez lembrar que o cinema, e conseqüentemente o roteiro, – como um conjunto de obras e práticas que envolvem uma série de produtores – está bem ciente de seu condicionamento, mas que tal consciência nem sempre significa uma silenciosa reafirmação, em muitos casos – como o é o de Larson – entender tal condicionamento é o primeiro passo para questioná-lo. E, de forma mais crucial, para lembrar que o cinema – nascido de uma época de mudanças estruturais – foi visto por muitos críticos e cineastas, especialmente europeus, como a forma de arte cujo público ideal era o povo, especialmente o cinema mudo com o seu poder empático que ultrapassava os limites comumente impostos pelas barreiras lingüísticas que condicionavam, por exemplo, o teatro.

Pensar no roteiro como fruto desse trabalhador que nada se parece com o artista com o qual estamos acostumados, i.e, a figura de autoridade que tem nas mãos as diretrizes primeiras de suas obras, sua liberdade criativa assegurada e os créditos que lhe são cabíveis devidamente garantidos, faz corriqueiramente se caia no infortúnio de ignorar tais textos, como se a brutalidade do processo fosse suficiente para anular a qualidade potencial de cada uma dessas criações. Certamente que o processo de produção termina por influenciar o texto,

mas não impossibilita que algo maior que um simples objeto de consumo possa ser gerado. Como já pontuado nesse mesmo tópico, a desconfiança contra o roteiro é herdeira da do cinema. Mesmo que o caso do roteirista pareça – e possivelmente seja – mais grave, aparentemente mais um *empregado* do diretor que é a figura autoral estabelecida dentro da prática cinematográfica, ele não é exclusivo. O diretor, ele mesmo, o gênio criativo por trás das câmeras, também é um empregado que precisa – em que medida seja – responder a interesses outros.

A enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica não constitui uma objeção: ela não é pior que em outros setores, embora tenha conseqüências econômicas e industriais incomparáveis. Os grandes autores de cinema são, assim, apenas mais vulneráveis; é infinitamente mais fácil impedi-los de realizar sua obra. A história do cinema é um vasto martirólogo. O cinema não deixa, por isso, de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar e, apesar de tudo, de fazer passar. (DELEUZE, 1985. prólogo)

Esse esforço feito pelos mártires do cinema, o de produzirem suas grandes obras apesar das circunstâncias que lhe são impostas pela máquina industrial cinematográfica difere das dos roteiristas, porém, em um ponto crucial que mais uma vez parece-me inegavelmente importante lembrar: a obra do roteirista pode ser *concretizada, finalizada* ainda que seu destino como o filme-por-vir não se realize. Quantos grandes textos nós estamos deixando de conhecer por causa das duras regras dos estúdios? Quantos grandes textos inspiraram grandes diretores a realizar grandes filmes? Ou até mesmo, quantos grandes textos foram apresentados a diretores que não conseguiram realizar uma versão cinematográfica tão boa quanto? A inquietação que motiva o presente trabalho é justamente essa: a das diversas possibilidades do surgimento de grandes obras automaticamente legadas ao esquecimento.

O que procuro, como leitora e estudiosa de literatura, nas obras de Glauber não é o objeto de uma possível sociologia da literatura e menos ainda, apesar de claro, seu engajamento com a movimentação revolucionária da qual fazia parte. Busco, contudo, a literatura servindo-se, também, a si mesma, - e o também como termo crucial- nem em sua condição preocupada com o filme-por-vir, nem com seu posicionamento da movimentação das obras de arte de ruptura social. Mas uma literatura que por servir a si mesma serve ao leitor, a literatura autônoma que instiga o nascimento de um leitor autônomo quanto possível, sensível ao seu posicionamento na superestrutura da sociedade, faminto por uma literatura significativa. O que importa, por enquanto, é compreender a confluência da obra de Glauber com essa necessidade tanto de Schiller, quanto de Sartre, de Bourdieu, Benjamin e Adorno, de libertar seu produto artístico da servidão cega a manutenção do poder instituído da produção mercadológica, em particular da indústria cinematográfica que segue com sua missão

homogenizante, justamente ao fazer parte dela, mas negando-a simultaneamente. Antes de tentar delimitar o reino literário para a inserção do roteiro, o que este trabalho deseja sugerir essa provocação, convidar um novo leitor a aventurar-se numa nova forma que lhe é contemporânea.

### **Glauber Rocha, O Auteur e a fome da Terceira Arte**

Para chegar a ser *novo* – o kynema precisa romper com as estruturas kynetyka dominante. (ROCHA)

Hago la revolución, por tanto existo. (GENTINO e SOLANAS)

A discussão levantada no tópico anterior, sobre as condições de produção artística – e a concepção da obra de arte servindo a utilidade de produto, conseqüentemente reificada – está ainda mais sensivelmente ligada ao roteiro que outras formas, por duas razões principais. A primeira delas lida com o caráter essencial do primeiro cinema, como já discuti anteriormente, concebido como forma de entretenimento puro, simples atração de um teatro de variedades. A segunda ao condicionamento do surgimento do roteiro a necessidade do filme: o roteirista produz um texto a ser vendido e traduzido na forma fílmica, culminando na produção de uma obra final com o qual o roteirista manterá pouco ou nenhum contato. O papel desse produtor – o termo na perspectiva Benjaminiana que assume a obra como produto social – parece ser certamente o mais sórdido de todos, já que o seu trabalho, o desenvolvimento da trama, é geralmente a parte do filme mais absorvida pelo espectador médio. Afinal de contas, salvaguardando aqueles que estão mais ou menos atentos as peculiaridades da linguagem cinematográfica e as implicações que a escolha de determinadas ferramentas estéticas trazem a uma obra de arte, tendem-se a julgar um filme pelo poder de sua *estória*. Melhor, tende-se a escolher um filme pela provocação de sua *estória* (me refiro aqui às sinopses dos filmes em exibição). Parece ser então delirante o desejo por um roteiro que não esteja tão intimamente comprometido com a reafirmação da forma de produção capitalista que dilacera tudo em partes que já não se lembram de como é ser todo e que por conseqüência parecem não ter com esse todo nenhum tipo de responsabilidade.

A preocupação em libertar o cinema total, i.e., todas as suas partes constituintes, das formas adotadas e institucionalizadas pelos detentores do monopólio de poder, os donos a indústria cinematográfica hollywoodiana, foi assumida por muitos jovens produtores do *terceiro mundo*, do mundo que vivia as mazelas e chagas da colonização em todas as suas

instâncias. Falar de uma produção do terceiro mundo é, claramente, falar da existência de produção do primeiro mundo, esta normativa. A vontade de opor a essa produção dominante significa simultaneamente negá-la e reafirmá-la a medida que estuda-se, busca-se dominar, suas formas e modos de produção na busca de alternativas. Fernando Solanas e Octavio Gentino, em seu importante ensaio *Hacia um Tercer Cine*, levantam a questão:

Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización si sus costos ascendían a varios millones de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Cómo asegurar la continuidad de trabajo? ¿Cómo llegar con este cine al pueblo? ¿Cómo vencer la represión y la censura impuestas por el sistema? Las interrogantes que podrían multiplicarse en todas las direcciones, conducían y todavía conducen a muchos al escepticismo o a las coartadas. “No puede existir un cine revolucionario antes de la revolución”; “el cine revolucionario sólo ha sido posible en países liberados”; “sin el respaldo del poder político revolucionario resultan imposibles un cine o un arte de la revolución”.

Sendo Glauber um dos principais expoentes dessa geração revolucionária que marchava *hacia um tercer cine*, – tanto que o cineasta baiano é citado nesse texto de Gentino e Solanas, escrito em 1969, quatro anos depois da apresentação da estética da fome – é imprescindível, para poder compreender devidamente seus roteiros como textos literários, linguagem verbal ficcional dotada de grande valor estético, conhecer seu projeto artístico apresentado por sua produção teórica. De toda a preocupação de Rocha com a legítima produção de arte do terceiro mundo, destacarei dois pontos cruciais de seu pensamento. Um deles sendo a importantíssima estética da fome, o outro seu posicionamento quanto à questão do autor.

Na história do cinema há uma separação famosa que o divide entre mudo e falado. Para Glauber, porém, a realmente crucial divisão a ser feita não seria essa simples marcação de antes e depois, mas a distinção entre o cinema mercadologicamente orientado e o cinema de autor:

François Truffaut assinalou muito bem que “... Il n’y a pas davantage ni bons ni mauvais films. Il y a seulement des auteurs de films et leur poétique, par la force même des choses, irréprochable.

Adotando-se o “método do autor”, que encontra no crítico francês André Bazin seu primeiro pensador, a história do cinema não pode mais ser dividida em “período mudo e sonoro”, fiel que cataloga os cineastas em “os que falavam pelas imagens puras” e “os que falavam pelas imagens sonoras”. A história do cinema, modernamente, te de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como “cinema comercial” e “cinema de autor”. Não há limitações de som ou de cor para autores como Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, (...) é claro que, na composição artesanal, a técnica de montagem, fotografia e som exerceram papéis importantes, mas o que mantém a eternidade destes filmes é a política de seus autores, a realidade que, tanto através das lentes primitivas de Tissé, como das lentes modernas de Raoul Coutard, foi apreendida e plasmada em visão de mundo. (ROCHA, 2003, p. 35)

Fica clara a concordância de suas ideias de produção artística com as principais vertentes da crítica marxista que buscava observar a articulação ideológica nos bens simbólicos. Apesar de estar tanto distante quanto possível do realismo socialista normalmente defendido pela crítica marxista vulgar, para Glauber o que importa do produto fílmico é o reflexo que ele apresenta não do mundo, dado ser absurdo em Rocha o pensamento de que o filme poderia espelhar o mundo, mas da *visão de mundo* do autor enquanto produtor político. A busca de situar esse profissional fílmico no mesmo patamar que o pintor e o ficcionista, nos dirá Glauber, foi a intenção primeira da nova crítica que trabalhou e difundiu o termo “o autor”. O posicionamento do cineasta baiano não poderia ser mais claro, o cinema comercial é a tradição e o cinema de autor é a revolução, ao passo de afirmar categoricamente que um cineasta reacionário só poderia servir àquele cinema comercial oposto pelo *autor revolucionário*.

Ao leitor do presente ano (2013), ciente das diversas viradas da crítica – o estruturalismo, o dialogismo, a estética da recepção, a intertextualidade – que apresentaram outras maneiras de relacionar-se com uma obra, seja ela literária ou fílmica, pode parecer uma postura demasiada ingênua de Rocha frente à multiplicidade de linguagens e individualidades que termina por produzir o cinema. A questão, porém, não é mais, como foi para os românticos, de se afirmar como existente, gênio criador – muito embora Rocha estivesse constantemente atento a sua capacidade e talento –, mas de um indivíduo para quem a arte não é inerte ou retirada do contexto social, um indivíduo que via a necessidade de assumir sua posição. Um agente revolucionário dentro da gente revolução. Uma busca de libertar o cinema da esterilidade hollywoodiana.

In the post war era the auteur was the strongest linking cinema to the literary function; the auteur proved that Film could be an art, an expression of personal thought and feeling, opposed to the externality of spectacle, opposed also perhaps to the universal appeal of most movies. The mention of literature calls to mind a cinema that is viewed in private, meditatively, one that is reflected upon and discussed and from which ideas might be taken, in short a cinema to be read rather than consumed. (ANDREW, 2000, p. 24)

A preocupação do cineasta ao expor o ‘*eu que faz*’ é antes a de expor um ‘*eu que reage*’, o ‘*eu que pensa*’ e o ‘*eu que deseja fazer pensar*’. Rocha segue, em certa medida, o posicionamento claro de Eisenstein para quem o cinema deveria primeiramente servir e depois, caso houvesse oportunidade e tempo, entreter.

Seria, ao menos, irresponsável acessar os textos de Glauber como literatura simplesmente por seu desejo de desafiar o maquinário mercadológico que envolve a prática cinematográfica, já que tantos outros escritores produziram seus textos respondendo a um

chamado dessa mesma indústria. (ou ainda melhor, produziram seus textos *apesar* da indústria).

O ponto crucial do agente revolucionário personificado na figura do autor em Glauber não é o de *criar* o filme, – tendo em mente o *Beggining* em Edward Said (1975) - mas antes o de *começá-lo*. Isto é dizer que esse autor é responsável por, de certa maneira, catalisar um fluxo de necessidades e espíritos existentes e compartilhados. Organizar em um dado recorte temporal, no caso do filme, ou material, no caso das páginas de um escrito, algo que se encontra em meio ao caos que lhes é externo. Esse caos é para Glauber o terceiro mundo e o seu grito tardio pela descolonização.

Da mesma forma dualística apresentada por Solanas e Gentino que opõe o cinema dominante ao cinema nacional, visto que as instâncias artísticas e culturais sempre responderiam ao interesse do embate entre as classes (SOLANAS; GENTINO), e que a existência do cinema de autor dá-se claramente pela oposição que faz ao cinema comercial, é de forma semelhante que o projeto artístico (e ideológico) de Glauber tenta instituir um cinema do terceiro mundo, isto é, um cinema que existe em oposição à produção dominante do primeiro mundo. Não apenas em oposição ao *roliudiano*, mas também consideravelmente afastado do cinema autoral europeu. Um cinema (realmente) novo. No seu já famoso ensaio *Eztetyka da fome*, Glauber detalha as especificidades de tal empreitada, isto é, a de construir não apenas um cinema, mas uma antologia artística que fale do e ao terceiro mundo. O tom do texto proferido por Glauber é expressamente de batalha. A estética da fome fora apresentada em Gênova em janeiro de 1965 na *Resenha do Cinema Latino-Americano* em resposta ao tema sugerido pelo secretário que havia sido Cinema Novo e Cinema Mundial, mas a decisão de Glauber de mudar drasticamente o tom a ser usado deu-se, como nos dirá o próprio Glauber, na apresentação do texto em seu livro *Revolução do Cinema Novo*, por causa do paternalismo europeu em relação ao terceiro mundo. Logo no início do texto, Glauber faz uma afirmação categórica (e dura) que introduz perfeitamente as ideias que virão a reboque: “Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse.” (ROCHA, 1981, p. 28).

O grande problema da arte produzida do Brasil era para Glauber a má apropriação das questões sociais, *mentiras elaboradas da verdade*, que terminam por vulgarizar problemas sensivelmente complicados, era a única forma de produção cultural que alcançava certo nível de sucesso quantitativo, o que terminava por provocar uma série de equívocos que não terminam no campo das artes, mas contaminam o terreno geral do político (ROCHA, 1981,

p.28). Quando esses exotismos formais usados para emular o homem do terceiro mundo alcançavam o observador europeu, a relação estético-empática estabelecida seria a de uma mera nostalgia pelo primitivismo. A América Latina continuaria a viver num estado de colonização onde a mudança através dos séculos seria apenas na evolução da figura do colonizador, onde cada período de libertação estaria, necessariamente, condicionado ao estabelecimento de outra relação de dependência. Assim, esse condicionamento culminaria num raquitismo filosófico e numa impotência que terminam por desembocar em esterilidade e histeria.

A esterilidade é, para Glauber, caracterizada por diversos sintomas de uma servidão primordialmente formal. Artistas em busca de uma universalização de suas ações estéticas, numa busca infrutífera de ideais artísticos canônicos e mágicas fórmulas de sucesso. Outra indicação de tal esterilidade poderia ser observada nas instituições de legitimação artística, uma delas sendo a academia com preocupações auto-congratulatórias. Nas palavras do cineasta baiano, *monstruosidades universitárias*. Se num período anterior, como nos dirá Bourdieu em seu *A economia das trocas simbólicas* (2011), tais instituições – como a universidade, as revistas literárias, os salões de escritores – foram cruciais para o desenvolvimento da autonomia na produção artística em relação às demandas estéticas e temáticas da igreja e da aristocracia, elas são agora as novas formas de legitimação e poder das quais a produção artística do terceiro mundo precisaria se libertar.

Por outro lado, a histeria, causada pela indignação social explodia em anarquismo – facilmente verificável na poesia e na pintura dos jovens-, uma nociva redução política da arte e, mais gravemente, na busca por uma sistematização da arte popular. Esse desejo de sistematização aponta para uma má interpretação que o terceiro mundo faz de suas próprias formas de produção:

Nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência: e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento. (ROCHA, 1981, p.30)

A tragicidade dos povos do terceiro mundo não pode ser observada como se faz num zoológico de animais feios, magros, melancólicos e, por isso, interessantes ao homem cujo coração se compadece e de sua capacidade de compadecer-se extrai seu prazer.

A fome é para Rocha não uma situação pontual a ser explorada por obras melodramáticas cujo desejo primeiro é suscitar piedade, mas sim o nervo da sociedade latino

americana, nossa originalidade e, ao mesmo tempo, uma vez que é sentida, mas não compreendida, nossa maior miséria. Sendo nervo da sociedade, arte produzida por tal precisaria utilizar tal fome não apenas nos temas, mas nas formas de produção, isto é, por exemplo, na busca de formas que se afastassem do tecnicismo da produção e distribuição do cinema mundial, impraticáveis economicamente para a arte latino americana.

Quando o cinema novo começa a produzir suas primeiras obras no início da década de sessenta, o desenvolvimento fotográfico dos romances regionalistas de trinta, o homem, a mulher, a criança e o animal famintos tomaram a tela, desagradando fortemente a crítica e ao público cujas estratégias de repressão e controle viam-se fortemente ameaçadas pelo claro posicionamento político da estética desse novo cinema. Até mesmo o público, nos diz Glauber, mal podia encarar sua própria miséria impressão do ecrã. Ao passo que o cinema novo exibia sua fome – e chamava as outras formas para fazerem o mesmo – ele se opunha a um cinema digestivo cujo poder anestesiador estava em ignorar o miserabilismo da sociedade em prol de exibir apenas cenas de cotidianos luxuosos e isolados: carros de luxo, mansões ostensivas, a vida pequena do pequeno burguês. Nas palavras de Rocha, filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagem, de objetivo puramente industrial.

O projeto de Glauber, materializado na antologia do cinema novo, existe na convicção de que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, assim apenas ao assumir uma cultura da fome – faminta em cada pormenor e aspecto de sua produção- que as estruturas da fome poderiam ser verdadeiramente abaladas. Por isso, ao invés de submeter-se a clássica relação de mendicância entre o colonizado e o colonizador – onde cada setor da organização político social do terceiro mundo implora ao colonizador por mais dinheiro, mais atenção, pretensamente mais respeito – o cinema novo não pede nada, a fome na sua tela impõe-se de forma não apologética. A postura da arte faminta do terceiro mundo comporta-se com violência e não com subserviência. Rocha afirma: enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo. Assim, o cinema novo responde, enquanto fenômeno dos povos colonizados, a uma convocatória feita por diversos artistas, especialmente na América Latina, que buscavam a libertação do povo através da libertação das formas. Não apenas das formas estéticas desenvolvidas nos filmes, mas também as formas de produção para desenvolvê-los. Em seu ensaio, *Teoria e prática do cinema latino americano*, Glauber levanta que uma das medidas mais significativas do cinema novo em comparação a outras produções na América Latina, que tentavam de algum modo obter uma independência em relação aos códigos da indústria americana, foi justamente revolucionar tanto as formas de distribuição quanto as formas do velho mercado.

A vontade de Glauber em instituir um cinema que não se restringisse aos nacionalismos, mas atingisse certa solidez nas questões e problemáticas compartilhadas da América Latina, estava articulada com uma movimentação maior vinda de outros críticos e produtores continentais, tanto seus filmes quanto suas produções críticas compartilham de direcionamento rumo a uma arte livre. Uma das grandes confluências de ideias acontecia entre o cinema brasileiro e o cubano e num texto tão emblemático quanto a estética da fome, *Por um cine imperfecto*, Julio Garcia Espinosa toca temas comuns ao de Glauber. O cubano se questiona sobre o sucesso crítico que o cinema Latino Americano, especialmente o cubano e o brasileiro, estavam obtendo entre os intelectuais europeus, perguntando-se o porquê de tal sucesso e, principalmente, por que interessaria a América Latina receber tais aplausos. Preocupação semelhante a de Glauber em relação ao paternalismo da inteligência europeia.

Um dos mais interessantes pontos levantados por Garcia Espinosa foi uma previsão do desenvolver e disseminar de novas formas de produção de cinema e sua repercussão para certa democratização da entidade artística:

Pero ¿qué sucede si el futuro es la univeralización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y suposibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística

A visão de Espinosa é claramente a de um homem tentando produzir arte dentro da revolução, tendo em mente o vislumbre futurista de Marx em relação a produção simbólica de um tempo ideal, onde a divisão de classes não existiria para isolar a figura do artista: “en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura”.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus” intelectuales, como la burguesía tuvo los “suyos”. ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir in aeternum la “calidad artística” de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

Espinosa deixa claro que essa arte popular não deve ser confundida com a arte de massas. A arte popular, que existe simultaneamente e *apesar* da arte de culto - aquela arte que

inspira replicações formais que terminam por causar a esterilidade das produções do terceiro mundo de que falou Glauber-, necessitaria de um desenvolvimento de gosto particular e específico de um dado povo, enquanto a arte de massa necessita justamente o contrário, isto é, que o povo não goste. Essa arte de massa, que para Rocha é influenciada e condicionada pela máquina Hollywoodiana que tudo homogeneiza, feita de uns poucos para muitos consumirem, estabelece fórmulas *perfeitas* para o sucesso. Assim, uma arte que se pretenda *perfeita* é automaticamente uma arte reacionária. De maneira que cabe aos artistas que vivem e produzem no *mundo del subdesarrollo*, praticarem uma arte imperfeita, ou seja, uma arte da fome.

Tanto a posição do *auteur* quanto a estética da fome e o cine imperfecto ecoam a conferência pronunciada por Walter Benjamin no Instituto para o Estudo do Fascismo, quase três décadas antes que a produção de Glauber surgisse. No texto, *O autor como produtor*, Benjamin retoma a questão do direito à existência do poeta na sociedade, sua possível autonomia e seus deveres como escritor e revolucionário. A discussão levantada pelo teórico alemão vem para em certa medida corrigir as impressões deixadas pelas demandas da crítica materialista que exigia a produção de uma obra cujo real valor seria medido por sua contribuição na causa proletária. Pouco importaria, para alguns críticos materialistas, o engenho do autor ou o desenvolvimento de sua técnica literária, bastava que sua tendência política fosse a *correta*. Assim, a oposição entre qualidade e tendência remontava a clássica (e problemática) dicotomia da forma e conteúdo. De um lado os autores burgueses que poderiam, ou não, desenvolver grandes obras em termos de *qualidade*, mas sua tendência política seria sempre equivocada. Do outro lado estaria o autor revolucionário de quem seria exigida a exposição da tendência correta, podendo, ou não, cobrar deste que excedesse também em qualidade. Benjamin refuta categoricamente tal ideia:

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária. (BENJAMIN, 2011, p.121)

Benjamin seguirá seu pensamento afirmando que por muito tempo a crítica revolucionária preocupou-se em perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, quando a pergunta a ser feita seria como elas (as obras literárias) se situam *dentro* dessas relações. Essa nova pergunta visa de modo imediato à técnica literária das obras.

Assim como Rocha bradou que um novo cinema só poderia ser feito uma vez que rompidas as relações diretas com as *estruturas kynetykas* dominantes, *o autor como produtor* afirma que não seria possível fazer uma literatura revolucionária sem revolucionar as formas de produção. E que a visão de formas e gêneros deveria ser revista, afinal os gêneros, como instituições, haviam tomado uma posição canônica muito por sua relação com uma determinada classe. Maior exemplo seja talvez o romance, um dos maiores símbolos da revolução burguesa. Benjamin nos lembra que as traduções, por exemplo, que são vistas com tanta desconfiança, vide o comum emparelhamento tradução/traição, já ocuparam lugar de destaque da tradição literária oriental.

É preciso observar as mudanças das épocas e as demandas que tais mudanças acarretam. De certo que o romance ainda mantém sua aura do grande gênero literário dos últimos dois séculos, mas não seria absurdo perguntar: até quando? O que conseguiria dizer Homero, cuja épica transformava os pormenores de uma vida inteira em essencial, nos cento e quarenta caracteres de um *tweet*? Benjamin diz ser preciso repensar as formas levando em consideração os fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias de nosso tempo. (BENJAMIN, 2011, p. 123)

Já tratei na primeira parte desse trabalho do cinema enquanto fruição de diferentes energias e disposições de uma época, uma movimentação eminente cuja erupção final era o culminar de vários processos anteriores. Sendo o roteiro, em certa medida, um estágio do fazer cinematográfico que surgiu – com esse formato definido – depois da imagem-movimento, ou melhor, surgiu de uma determinada necessidade atestada por aqueles que buscavam a sofisticação da imagem-movimento, me parece claro que ele (o roteiro) responde a chamada de Benjamin por novas formas de expressão que possam responder às necessidades de nosso tempo. Esse tempo que é do cinema e, conseqüentemente, do roteiro. Mais especificamente, são os roteiros do *terceiro mundo* de Glauber – que desafia, engole e recria as formas com sua fome voraz – exemplares (im)perfeitos de uma literatura ciente de que revolucionar na técnica(forma) significa revolucionar no conteúdo(tendência) e vice versa.

Todo o desejo expresso pelas vozes do terceiro cinema, vozes que conjuram uma terceira arte, de libertar-se da forma *perfeita* do cinema dominante e também da tentativa de emular a arte de culto do cinema autoral europeu, já que esse não poderia satisfazer as necessidades do terceiro mundo, não significava a negação e o descarte completo de toda produção mundial que antecedeu o surgimento da arte de descolonização. Apesar de responder ao chamado para produzir uma arte que contribuísse na libertação das camadas exploradas, não a intenção nem da estética da fome, nem do cine imperfecto ou do tercer cine

no geral gritar, como o fez Miakovski, “queimem Rafael”. Afinal de contas todo o projeto de uma arte do terceiro mundo firma-se numa posição dualista em relação ao que esta não é. Tanto que é clara, por exemplo, a influência tanto do neo-realismo italiano quanto do surrealismo europeu na produção de Glauber e de outros cineastas da América Latina. O surrealismo transportado para a América Latina converte-se em tropicalismo e Glauber afirma categoricamente “nosso surrealismo não é sonho, é realidade”. A arte revolucionária do terceiro mundo é essencialmente antropofágica.

É pensando nessa revolução esfomeada das formas, que engole as coisas antigas para transformá-las em nova, se alimentando do que fortalece e excluindo o que escraviza que entrarei, antes das análises propriamente ditas, numa curta apresentação dos textos presentes nos *Roteiros do Terceyro mundo*, entendendo a existência de cada um deles como a busca por uma nova forma essencialmente libertária.

## SEGUNDA PARTE

A consideração a ser feita para as análises que serão articuladas nos capítulos que se seguirão é que há sim empenho intencional por trás do exercício comparativo que será realizado, i.e, situar os textos do *Terceyro Mundo* em uma relação tencionada com outras formas do discurso literário previamente admitido pela tradição. A tentativa é a de fugir de uma empreitada puramente impressionista, favorecida por qualquer experiência estética particular, para situar uma dada forma, no caso o roteiro, na articulação de regras previamente notadas em outros gêneros. O pensamento proposto é, claramente, influenciado pela revisão estruturalista de alguns autores, em especial de Todorov, que não obstante assumam os pontos de contato entre o objeto material, a obra, com elementos extra-textuais, como implicações sociais e históricas, mas que haja a prioridade de entender o funcionamento desse discurso em si. Como tentei deixar claro desde o início que a escolha do texto de Glauber servia a dois propósitos, o primeiro de resgatar uma obra particular cuja importância não é reconhecida justamente por sua difícil acessibilidade, o segundo para exemplificar alguns pontos cruciais do funcionamento da forma roteiro que transcendem a particularidade do texto de Rocha. Essa empreitada segunda visa, claramente, obter resultados através de uma experiência observadora e, diferente dos diversos manuais, não prescritiva.

Escreve-se ou sobre a literatura em geral ou sobre uma obra; e existe uma convenção tácita segundo a qual enquadrar várias obras num gênero é desvalorizá-las. Essa atitude tem uma boa explicação histórica: a reflexão literária da época clássica, que tratava mais dos gêneros do que das obras, manifestava também uma lamentável tendência: a obra era considerada má se não obedecia suficientemente as regras do gênero. (TODOROV, 2006, p.93)

A visão dos *Roteiros do Terceyro Mundo* é essa da grande obra que ao transcender o exercício corrente da forma roteiro, estabelece essa mesma forma através de sua negação, assim investigaremos como se articula os pontos chave em relação as normatividades dos manuais e a tradição estrutural dos outros gêneros instituídos, a saber o romance e o drama.

## UM

### A IRA DE DEUS (CORISCO)

“se o negócio é de cabeças, aqui está o troco, Corisco.”

Sendo o primeiro texto apresentado no *Roteiros do Terceyro Mundo*, *A ira de Deus*, primeiro tratamento do celebrado filme *Deus e o diabo na terra do sol*, é o primeiro passo dentro do caos *subdesarollado* presente na obra do diretor Baiano, tanto como tema quanto projeto estético. É o cangaço e a luta do campesinato em palavras, o testamento de Glauber, como disse Carlos Augusto Calil na apresentação do livro. E esse testamento é justamente o neo-sur-realismo que impregna toda a obra do diretor Baiano. A linha entre realidade, realismo e surrealismo é por diversas vezes movida, borrada e corrompida já que o protagonista, o capitão Corisco e sua esposa, Dadá, representam a ficcionalização de mesmo nome de dois dos personagens mais importantes da história do cangaço: Cristiano Gomes da Silva Cleto, Corisco e Sérgia Ribeiro da Silva, Dadá. História essa (a do cangaço) já altamente ficcionalizada em si mesma através da mistificação de suas lendas.

Sendo o primeiro dos textos, não apenas na apresentação, mas também cronologicamente, escrito em 1959, *A ira de Deus* talvez seja o que melhor denuncia a íntima ligação de Glauber com a tradição literária de seus mestres. Antes que a primeira sequência seja iniciada, o roteiro começa com uma apresentação intitulada de prólogo, cujas linhas de ação e descrição das cenas são feitas em uma forma em versos, semelhantes ao da poesia, de maneira que em certa medida *A ira de Deus* é uma narrativa em versos, já que tal traço prosseguirá por todo o decorrer do texto.

A ação desenvolvida no Prólogo, dividido em duas partes, anuncia a violência do enredo: na primeira, enquanto vozes ecoam um chamado por lampião, fuzis disparam em repetição, junto com os tiros gritos e vozes cantando a morte de lampião. Na segunda a ação impiedosa dos soldados e tenente da volante que adentram o curral, fuzis na mão, e atiram contra um velho. A palavra usada no texto é *abate*. Como gado, o velho cai morto no chão e ao seu redor um vaqueiro e uma velha, sua mãe, olham seu corpo. O vaqueiro sobe em seu cavalo, dispara, deixando o resto de sua família a velar o corpo do velho morto. E a cantoria que chama por Corisco e Lampião revela uma guerra anunciada.

Após o Prólogo, o início da trama dá-se com a representação do histórico massacre de Angico, onde a Volante degolou os onze cangaceiros do bando de Lampião, entre eles o próprio Virgulino Ferreira e sua mulher Maria Bonita. A primeira sequência do roteiro é aberta com os soldados da volante, cada um segurando uma das cabeças degoladas do bando, todos zombando de Lampião. E em resposta a tal brutalidade, a Ira do capitão Corisco põe o enredo em ação. O sertão de Corisco é a terra da brutalidade mística, os animais se humanizam em sua fome e os homens, em sua fome, se animalizam. Tal fato pode ser conferido no uso peculiar das palavras, por exemplo, ainda no começo do roteiro, após cortar os cabelos de uma mulher que traía o seu marido com um maçado – soldado da Volante –, a mando de Corisco, os homens a *tangem* para fora da cidade.

Após expulsar a mulher, Corisco anuncia seu plano de vingança:

**CORISCO:** Agora acabou a festa. Quero que todo mundo fique sabendo que vou acabar com tudo que tenha governo no nome. quem proteger macaco vai ter a cabeça pros urubus comer. Padre ladrão, mulher safada, corno, juiz de direito e traidor vão morrer tudo nesse norte. Corisco ta com a proteção de Deus pra fazer justiça.

E recebe o vaqueiro como parte de seu bando e dá-lhe um nome de cangaceiro, o vaqueiro passa a chamar-se Satanás. E o vaqueiro, por sua vez, agora satanás, recebe uma moça que se voluntaria para ser sua mulher e dá-lhe o nome de Coral.

O bando sai em busca de vingança, os chefes da volante e os coronéis como alvo. A dualidade de Corisco é a miséria do sertão e a violência é o único modo conhecido de redenção. O cangaceiro está certo que é protegido de Deus, muito embora seu novo braço direito tenha sido batizado de Satanás, teme ser diabo, que a maldade dos atos ao seu redor, cometidos por eles e por outros o tenha convertido em criatura repugnada pelo Divino. Pois a resposta dada ao massacre da volante é igualmente violenta, casas e fazendas são queimadas e soldados da volante enforcados, com seus corpos pendurados em árvores tal quais frutos perversos que são. O movimento de ira é impulsionado pelos rumores messiânicos de que Virgulino segue vivo, como o encoberto Sebastião, para retornar seu lugar de liderança na campanha de libertação do povo. É interessante o retrato da violência inocente (ou talvez, ainda mais contundente, da violenta inocência), quando Satanás adverte Corisco de que a volante estaria fortemente armada, com metralhadores e aviões, Corisco não sabe o que é um avião. A explicação, *um bicho de ferro parecendo passarinho bem grande que voa*, lhe parece absurda, inacreditável, muito embora sua fé popular garanta que acredite em outras coisas tão ou mais absurdas. A pobreza, a fome e a fé dos personagens e do ambiente pintam o roteiro, Corisco e seu bando seguem para o acampamento do Santo, onde mais de duzentos homens e mulheres estão abrigados, onde a volante não pode chegar. No acampamento os cangaceiros e

cabras feridos são curados pelo Santo e uma profecia é proferida: *Vi o céu aberto, um anjo apareceu pra me dizer que o mundo vai acabar nesse sertão e que tudo vai virar fogo com o sol tirando chama de pedras.*

Esse desfile de figuras proféticas, tanto Corisco e o Santo, quanto a presença potencial de Deus e do diabo, centraliza e remonta a importância das figuras messiânicas no imaginário do povo e seu poder revolucionário de liderança. A mistura das referências Sebastião, Antônio Conselheiro e Jesus Cristo aponta para uma ação que deveria se desenvolver através da justiça daquele que vem para libertar o povo. Cada personagem do bando de Corisco encarna o papel de redentor e a medida que o sucesso de sua vingança progride e mais *inimigos* são abatidos, mais sangue *inocente* é lembrado e justificado. Quando nas últimas sequências, os homens da volante conseguem exterminar o bando de Corisco - seus corpos ensanguentados e partidos no chão, deixados para os urubus comer - ao invés de anunciar a derrota do movimento e enterrá-la em desesperança. O canto final professa a continuidade da justiça. Se não Lampião, Corisco, Conselheiro, Jesus ou Sebastião, a ira continuará a ser professada na boca de cada habitante no sertão e que a violência do cangaço, a já cometida e a por vir, nada mais era que a ira da justiça de Deus na terra.

O poder do roteiro de *A ira de Deus* é a força de um consciente mítico reconfigurado. Se, classicamente concebido, a afirmação do mito necessita de uma resignação ao estado das coisas como elas são, isto é, a de que cada predicamento faz parte de um plano harmonizado, – o qual não se pode romper – no texto de Glauber, a fé lendária é motor propulsor da batalha pela mudança, pela quebra do status quo. A apresentação em versos reafirma o ritmo do texto que está presente em seus diferentes elementos: na musicalidade das cantorias, na marcação dos tiros de fuzis, nas passadas dos bois e dos cavalos, na palavra  *fusão*  que mistura as sequências. Todo o texto está tomado por uma preocupação formal que reitera e ilustra o enredo, conferindo-lhe estilo e, conseqüentemente, força.

## Corisco e o Paradigma

-Cultivate the art of thinking in pictures  
HOAGLAND

- O imitar é congênito ao homem [...], e o s homens se  
comprazem no imitado.

ARISTÓTELES

Em 1912 o cinema ainda era um adolescente, mas o seu caráter de indústria já havia se estabelecido de maneira que suas partes constitutivas estavam, de certa forma, bem organizadas. Tanto que o roteiro, que é a parte que nos interessa, já havia recebido atenção suficiente para que fosse possível o surgimento dos primeiros manuais normativos. A motivação é certamente mercadológica, nos estúdios já existem departamentos responsáveis por receber histórias que possam ser transformadas em filme. Concursos em fanzines de cinema eram promovidos para que pessoas no público pudessem mandar seus textos e argumentos, aqueles escolhidos recebiam prêmios em dinheiro e terminavam por serem produzidos.

O livro *How to Write a Photoplay*, escrito por Hebert Hoagland foi apenas um dos diversos manuais que surgiram na segunda metade do século XX cuja intenção era a normatização eficiente do gênero *photoplay*. Logo na introdução o escritor nos informa que Hollywood, então, produzia uma média semanal de 120 filmes, mais de seis mil produções ao ano das quais quatro quintos representavam ficções. Cada uma dessas narrativas ficcionais fílmicas havia sido gerada a partir de uma *estória* escolhida num mar de outras *estórias* que eram enviadas aos estúdios todos os dias. Essas histórias contadas através do *photoplay* eram também chamadas de *Scenarios*. Submetidas ao primeiro leitor, podiam ser descartadas ou mesmo depois pelo produtor chefe, o segundo leitor. Podemos apenas imaginar a quantidade desses textos, desse *photoplays*, frente aos seis mil que chegavam a cumprir, de fato, o seu destino fílmico. Quantos textos – dentre eles possivelmente alguns muito bons, por que não? – nunca alcançaram três ou mesmo dois leitores.

Mais de um século depois o processo continua o mesmo, o número de roteiros que chega aos estúdios, porém, é cada vez maior. Robert McKee nos dirá que a pilha de roteiros nas mesas dos analistas, que trabalham no “Departamento de História” em cada uma das grandes e pequenas empresas em Hollywood, só cresce e a média de textos que são enviados para um segundo leitor segue cada vez menor. Ambos os autores estavam sensivelmente envolvidos com a indústria cinematográfica, na contra capa de *How To Write a Photoplay*, sob o nome do autor consta “of Pathé Frères” apontando para a ligação de Hoagland com a francesa Pathé que, em 1912, ocupava o posto de maior produtora do mundo, havendo

expandido seu raio de produção para dentro do território Estadunidense. E McKee, por sua vez, trabalhou como analista de estórias para a United Artists e para a NBC. Os dois, cada um em seu período, após centenas, talvez milhares, de textos lidos e rapidamente recusados, escreveram um manual versando, principalmente, sobre o tipo de texto que os estúdios buscam.

A questão mercadológica incutida na sentença “o tipo de texto que os estúdios buscavam” e sua consequência para a produção artística será a preocupação de outro tópico, no momento nos interessa realizar uma substituição, por assim dizer, metonímica. Ao invés de “os estúdios buscavam” é de convir que se leia “o público buscava”. Assim poderemos abordar o ângulo a normatização da estória a ser transmitida a pessoas e o sucesso de tal normatização é medido, justamente, através de seu potencial de engajamento e empatia, inicialmente para com o primeiro leitor – esse na posição de quem detém um entendimento mais largo e profundo sobre o que emociona e envolve uma audiência que se senta para ver um *motion picture*.

Tudo na história do cinema ocorreu com tal urgência e velocidade que não se estranha a existência de textos como o de Hoagland, escrito ainda na segunda década, ou mesmo o de McKee publicado um século após a exposição dos Lumières no grande café. Quantas décadas, ou séculos, passaram desde a *invenção* da literatura– termo invenção usado aqui apenas como provocação. O que podemos, quando muito, é inquirir sobre as condições para seu surgimento – para que o tratado aristotélico fosse escrito? Apesar do repúdio da academia, especialmente a europeia e em consequência a brasileira, para com a profissionalização do ‘ser escritor’ – e por profissionalização entenda-se a existência de direcionamento e capacitação *técnica* de um indivíduo para exercer uma dada função – toda a teoria e crítica preocupada com o fazer literário tem na *Poética* sua base; se para reafirmá-la ou refutá-la, referenciam-na em igual medida, e a *Poética* é um livro de claras instruções sobre o fazer *poético*, mais especificamente, o fazer *trágico*.

A supersobrevivência do texto Aristotélico está relacionada menos ao puro desejo normatizador – se é que existe tal inclinação – que ao seu espírito observador. Na esperança de não estar a poucos caracteres de cometer uma heresia, talvez possa ser possível dizer que, assim como Hoagland e McKee, Aristóteles poderia ser um analista atrás de uma escrivanhinha abarrotada de textos trágicos, num “Departamento de Estórias” de um estúdio qualquer. Suas regras provenientes de seu largo esclarecimento sobre a essência do público. O que é, por sua vez, menos uma questão de *gosto da época* que uma resposta que descansa, incansável, na estrutura profunda do *ser* e do *estar* humano. Uma resposta que versa sobre a essência da

substância que é de época nenhuma e, conseqüentemente, de todas as épocas. E por ser de todas as épocas reverbera fortemente no cinema e no roteiro. Assim, é interessante expor e discutir a forma do guião cinematográfico, através do estudo de manuais e exemplos de roteiros, articulando-o com a Poética. Observando em que ele a reafirma ou recusa. Assim como relacionam-se com ela todos os outros textos de, e sobre, literatura. Michael Tierno escreveu um interessante livro intitulado *Aristotle's Poetics for screenwriters: Storytelling secrets from the greatest mind in western civilization*. Apesar de, através do uso de *Aristotle's Poetics* no título, suscitar no leitor acostumado com a fortuna crítica literária um senso de reconhecimento, i.e, de pensar que o texto desenvolvido pretende um caráter mais teórico, o texto de Tierno revela-se mesmo a partir de outro par de termos presentes no nome do livro: *storytelling secrets*. Como os outros manuais já citados, o texto em questão direciona-se ao leitor que deseja obter sucesso em sua empreitada, sucesso esse que implica na satisfatória comercialização de seu texto. Assim como os outros, Tierno apresenta logo no prefácio sua intimidade com o processo de leitura dos roteiros dentro dos grandes estúdios e nos explica que para cada roteiro lido o analista precisa preencher um formulário sobre os elementos essenciais da forma, entre eles: a trama, os diálogos, os personagens, a ideia central e, não por acaso, o valor estimado da produção. Contudo, o sucesso de tais textos depende realmente do seu poder de contar uma história, a qual se constrói pela articulação de certos elementos chave. Ora, os segredos para uma empreitada bem sucedida estão ainda localizados no texto do filósofo grego, mas como a preocupação de Aristóteles era o drama, é preciso entender quais pontos da poética que são mais fortemente enfatizados no fazer do roteiro. E também é crucial conhecer em que quesitos o roteiro se aproxima ou se afasta do drama em relação à clássica oposição drama/narrativa.

O texto de Glauber que será analisado no presente tópico é *Corisco*, base literária de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Longe de aleatória, a escolha de tal texto deve-se ao fato de que sua estrutura organiza-se com bastante conformidade as previsões feitas por Field e McKee, muito embora sua formatação, que muito se assemelha a versos poéticos, subverta a norma para criar um texto cujo funcionamento estético é de sensível potência.

A primeira pergunta a fazer é simples: o que, afinal, é um roteiro? Como já vimos, brevemente, no primeiro capítulo, a afirmação de Syd Field é categórica: o roteiro é uma história contada com imagens em palavras. É como um *substantivo*: isto é, um roteiro trata de uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo a sua “coisa” (FIELD, 2001. p, xv) e que esses elementos organizavam-se dramaticamente dentro de uma estrutura textual dividida em início, meio e fim. Da mesma maneira que McKee e Hoagland, Field observou a

existência de tais elementos, definidores da forma roteiro, através de uma extensiva experiência de leitura de tais textos e, categoricamente, afirma que tais conceitos básicos estão presentes em cada um dos textos lidos, independentemente de como estes foram traduzidos para o formato fílmico. É bastante simples perceber que tal sistematização proposta pelo autor Estadunidense, embora curta, já responde a alguns dos pontos centrais do texto Aristotélico.

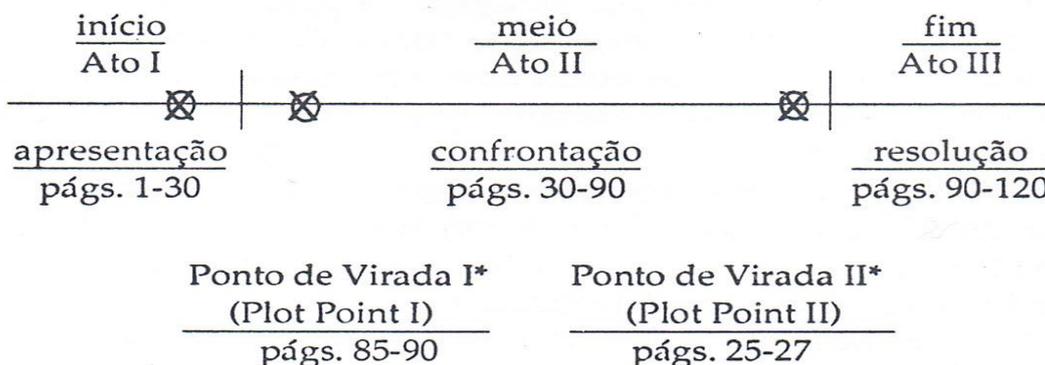
Ao falar do roteiro, Robert McKee definirá a estrutura como uma seleção de eventos da estória da vida das personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico (MCKEE, 2010, p. 45) no qual os eventos são responsáveis por criar mudanças significativas nas vidas das personagens. Por sua vez, para serem realmente significativas, tais mudanças precisam ser motivadas por conflitos. A estrutura baseada no desenvolvimento e solução de conflitos que movem a estória, o enredo, para frente, causando mudanças significativas é claramente herança do texto aristotélico que pregava a necessidade de um texto construído ao redor da trama de fatos:

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (ARISTOTELES, p. 252)

Syd Field, em seu famoso manual do roteirista, apresenta-nos o paradigma do filme clássico, baseado na conceituação aristotélica de nó e desenlace.

Em toda tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace. Digo pois que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim.

Tendo em mente a separação entre início, meio e fim feita por Aristóteles em se tratando da estrutura no mito trágico. O paradigma proposto pelo autor Americano funciona ao redor de três atos básicos. Segue a ilustração do esquema de atos e seu funcionamento como proposto por Field:



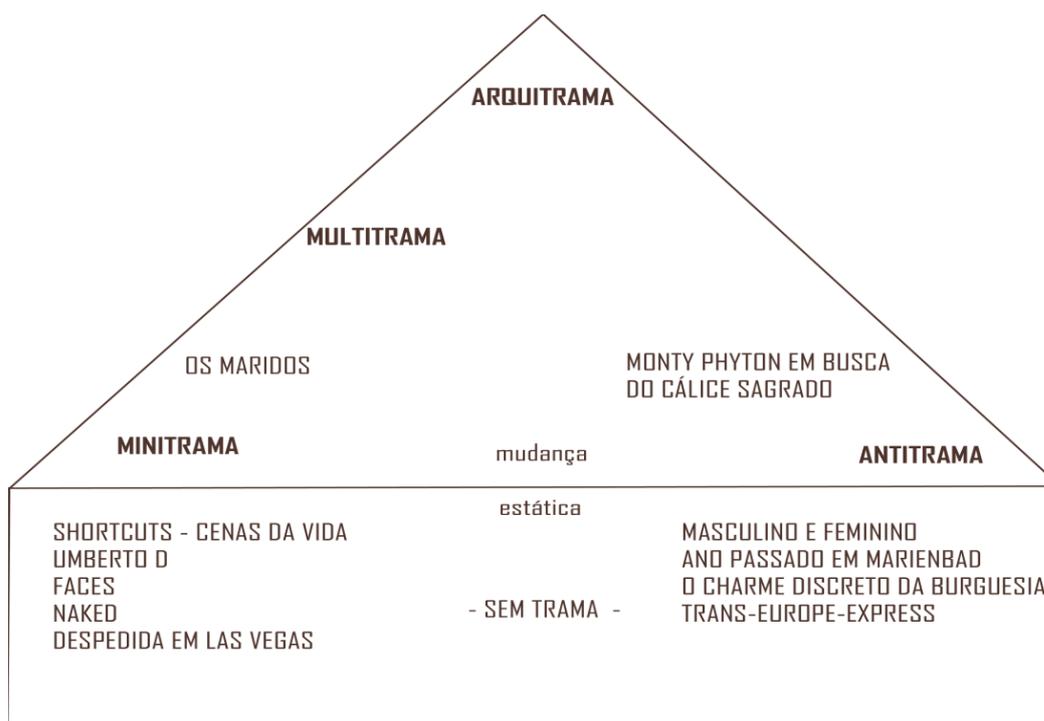
(FIELD, 2001. p,

O esquema acima, proposto pelo próprio Field de sua ideia, simplifica seus pressupostos para a escrita de um bom roteiro a sua estrutura mais básica. Por exemplo, o autor Americano dirá que uma estória pode conter até quinze pontos de virada – algo que pode ser facilmente constatado em grandes produções fílmicas do gênero ação-, contudo é indispensável que o escritor, antes mesmo de começar a escrever seu texto, conheça qual serão os pontos de virada ao final dos atos I e II.

Quando está no paradigma, você não pode ver o paradigma. Eis porque o ponto de virada é tão importante. O PONTO DE VIRADA (plot point) é um incidente, ou evento, “que engancha” na ação e a reverte noutra direção. *Ele move a história adiante* (FIELD, 2001, p. 97)

Ora, o paradigma apresentado acima, dividido no esquema dos três atos, com pelo menos os dois pontos de virada “obrigatórios” ao final do primeiro e do segundo ato, representa a fórmula hollywoodiana de fazer filmes. Também está claro que não é uma regra aleatória e arbitrária surgida dos primeiros empresários do cinema, mas antes o exercício de uma *poética* clássica, cuja maior vantagem era, justamente, o entendimento do que constitui uma *boa estória*. Entretanto, da mesma forma que a estrutura do drama moderno muito se diferencia da tragédia grega, grandes roteiros se afastam do esquema ‘promissor’ proposto por Field.

Enquanto Field recomenda que o jovem escritor atenha-se ao seu paradigma, a ponto de não apresentar ou discutir a existência de outras estruturas de paradigma; McKee discutirá as diferenças entre o que chamará: arquitrama, multitrama, minitrama e antitrama, onde a arquitrama apresenta-se bem similar ao funcionamento do paradigma de Field e as outras como níveis de diferenciação em relação a esta.



(MCKEE, 2010. p, 66)

McKee definirá a arquitrama da seguinte forma:

Uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças de antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. (MCKEE, 2006, p.55)

Partindo de tal definição, os outros tipos de tramas (ou a falta da trama) podem ser identificados ao se observar como os textos se comportam em relação a alguns pares opositivos como: final aberto contra final fechado; protagonista único contra protagonistas múltiplos; protagonista ativo contra protagonista passivo; tempo linear contra tempo não linear; causalidade contra coincidência; realidade consistente contra realidades inconsistente; e mudança contra estática.

Assim como a manutenção da arquitrama no roteiro está baseada nos preceitos clássicos da literatura, o desejo pela desconstrução de tal esquema também vem no enalço de mudanças essenciais na feitura literária do início do século XX, quando escritores como Virginia Wolf e Joyce desejaram romper com a tradição que tentava emular na literatura a vivência da realidade externa. Um dos grandes questionadores da fórmula da arquitrama, Alain Robbe-Grillet escreverá o roteiro *Ano Passado em Marienbad* para o filme de Alain Resnais que hoje goza o status de *Cult*. O roteiro pode ser lido como uma obra manifesto, uma vez que exercita os questionamentos formais levantados pelo francês em seu livro *Por*

*um Novo Romance*, no qual questionará algumas *instituições* básicas do romance. Tratará, por exemplo, da questão da história e da, em sua opinião, falaciosa relação de causalidades existente entre suas partes.

É um erro pretender que nos romances modernos não acontece mais nada. (...) Com efeito, os livros de Proust e de Faulkner estão cheios de histórias; mas, no primeiros, elas se dissolvem depois serem recompostas em proveito de uma arquitetura mental do tempo; enquanto que, no segundo, o desenvolvimento dos temas e suas múltiplas associações transformas toda a cronologia a ponto de soterrar outra vez, de afogar, no decorrer do romance, aquilo que a narrativa acabou de revelar. (...) Em suma, o que falta não é a anedota, é apenas seu caráter de certeza, sua tranqüilidade, sua inocência. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 24-25)

Fica claro, então, que o que está em jogo no roteiro, como observado pelo paradigma de Field, é o enredo. Culler (1997, p. 84) bem nota que para Aristóteles o enredo era uma das instituições mais importantes da narrativa, que toda boa estória precisaria de um início, um meio e um fim e que tais partes, por causa de como estão organizadas pelo discurso narrativo numa determinada ordem e num determinado ritmo, garantem o prazer da leitura. Culler faz uma observação importante que serve para esclarecer ainda mais a importância e a universalidade do enredo: “Unlike poetry, which gets lost in translation, plot can be preserved in translation from one language or one medium into another” (CULLER, 1997, p.84). As palavras de Culler são especialmente importantes para o roteiro, uma vez que este, essencialmente, deseja a tradução para outra forma midiática. Todorov, em seu *As Estruturas Narrativas*, como contundência dirá sobre o que ele chama de intriga: “Penso antes que a intriga é uma noção que os críticos não apreciam e, por essa mesma razão, ignoram. O leitor comum, pelo contrário, lê um livro antes de tudo como a narrativa de uma intriga” (TODOROV, 2006, p. 84). Entendendo que a narrativa e a literatura é crucial na vida do leitor comum, como críticos é imperdoável que ignoremos o estudo do enredo e da intriga, por isso, levando em consideração o paradigma de Field, o esquema de tramas em McKee e a ressonância do texto aristotélico, prossigamos para a análise do roteiro *A ira de Deus (Corisco)*.

Em *O olhar e a cena*, Ismail Xavier nos diz que o teatro e o cinema brasileiros modernos são experiências que só se adensaram nos anos 60, as duas formas ficaram ausentes das primeiras décadas do modernismo no Brasil (as que seguiram a explosão da semana de arte moderna em vinte dois) (XAVIER, 2003, p. 225). Notar o florescer tanto do teatro quanto do cinema modernos na década de 60 é o observar a virada de um modo de fazer arte para o alcance de uma nova estética. Como já fora tratado, o projeto de Glauber pretendia a reconstrução, o novo, e já não pode parecer estranho que se ocupasse de questões estetas em todas as etapas de seu trabalho.

A preocupação literária de Glauber faz-se evidente com o roteiro de *Corisco*, sendo o primeiro dos textos apresentados no livro, logo na abertura temos a indicação que a cena a seguir é o Prólogo da estória:

Prólogo – Lampião

I

travelling corre sobre a terra seca: silêncio  
crepúsculo, vozes distantes: é lamp é lamp é lamparina é lampião

*Fusão*

cangaceiro canta baixinho tocando safona  
panorâmica por cima do acampamento: dormem  
Lampião dorme na rede, de óculos: é lamp é lamp etc.  
soldado aponta fuzil  
outro soldado  
outro soldado

TENENTE

Fogo!

fuzis disparam

fuzis disparam

som: gritos, gritos e tiros

Romance cantando a morte de Lampião em Angicos:

*Lampião e Maria Bonita*

*Pensavam que não morria*

*Ele morreu na boca da noite*

*Maria Bonita no romper do dia*

O uso do Prólogo não é, de forma alguma, arbitrário. Classicamente, a divisão observada por Aristóteles determina que a tragédia seja dividida em quatro partes comum a todos os textos trágicos: prólogo, episódio, êxodo, coral. Segundo Aristóteles, o Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro. A existência do Prólogo em *Corisco* prontamente releva o desejo de pôr-se em linha com a tradição literária. Obviamente, como parte de uma obra dramática, o Prólogo não sobreviveu em obrigatoriedade no teatro e certamente não está previsto na estrutura dos roteiros como exemplificada por Field em Mckee. Desta forma, ao voltar para um elemento clássico e, conseqüentemente, subverter os mandamentos da forma roteirística tão cedo no livro, Glauber destaca ainda mais o seu desejo de apresentar os roteiros como *base literária* de seus filmes.

Apesar de não conformar-se com as previsões de Mckee ou Field para a formatação do roteiro contemporâneo, onde a unidade narrativa é a cena, e não a seqüência como nos textos de Glauber, a introdução do Prólogo, quando tensionada com as duas primeiras seqüências, serve ao que Field chamará de apresentação da estória:

[...] tudo se relaciona num roteiro, por isso torna-se essencial introduzir os componentes da sua história desde o início. Você tem dez páginas para capturar ou fisgar o leitor, então tem que apresentar sua história imediatamente. (...) você tem que apresentar a informação da história de forma visual. O leitor tem que saber *quem* é o seu personagem principal, *qual* a *premissa* dramática, isto é, sobre o que trata o

filme, e a *situação* dramática – as circunstâncias que rodeiam a ação (FIELD, 2001, p. 60)

Como já notado anteriormente, tanto Field quanto McKee são leitores de roteiro profissionais cujo carimbo imediato garantia que os roteiros enviados as produtoras pudessem seguir no processo de produção cinematográfica. Desta forma, não é de se espantar a extrema importância das (dez) primeiras páginas do texto, uma vez que se não correspondendo às expectativas desse leitor profissional o roteiro provavelmente não seria descartado. Certamente parece-me uma regra sensivelmente cruel, mas há de se perguntar quantos romances são fechados – para nunca mais serem abertos outra vez – após um primeiro capítulo muito ruim. Bem, tal indagação não serve a nenhum propósito prático nesta pesquisa, mas certamente encontrará seu lugar entre leitores (sinceros). De qualquer modo, para observar a articulação da apresentação em corisco, paremos para analisar suas primeiras dez páginas.

As duas primeiras páginas correspondem ao Prólogo, este por sua vez dividido em duas partes. Na primeira parte, acima transcrita, somos introduzidos ao primeiro evento significativo completo do texto: a morte de Lampião. (É interessante observar como *Corisco* aproxima-se ainda mais da tradição como prevista em Aristóteles ao passo que os personagens apresentados no texto, de certa forma, são conhecidos do público, assim como o eram os personagens das tramas míticas representadas na tragédia. Lampião, Maria Bonita, Dadá e Corisco são todos personagens da história brasileira, cercados, cada um deles, de seus suas próprias verdades e lendas. Desta forma, assim como a previsão de Aristóteles, *Corisco* trata do que poderia ter sido e não do que foi). A segunda parte do Prólogo apresenta a narração intercalada de dois espaços distintos da diegesis até o momento que se unem numa só.

## II

Pés de vaca correm: ruído

Pés de um cavalo: ruído

Uma vaca corre no campo, um vaqueiro atrás

Cavalo com vaqueiro avança a frente, ele meio arriado, mão aberta, avança a desfocar

Mão segura o rabo da vaca e dobra

Vaca cai violentamente

Vaqueiro pula no chão com o laço e peia

Rosto violento do vaqueiro, depois descansado

*Fusão*

Campo imenso, boiada: o vaqueiro pastoreia aboiando

O vaqueiro abóia feliz

*Fusão*

Volante avança por uma estrada

Volante entrea numa fazendinha, dirige-se para o curral

Dos soldados saltam, abrem o curral e tiram dois cavalos

Um velho aparece na porta e vem correndo de rifle em punho, um tiro o abate

O tenente abaixa o fuzil e vira-se gritando

A volante sai violentamente, jogando poeira no cadáver do velho. (RTM, 6)

As linhas seguem um vaqueiro, neste momento do texto sem nome, e a ação da volante numa determinada fazenda. Quando as linhas se unem, somos informados da relação do vaqueiro com o velho assassinado pela volante, desta forma já começa a se articular, implicitamente, uma das situações dramáticas contadas na lista desenvolvida por George Colti<sup>5</sup>: a vingança. O vaqueiro estava em sua rotina até que o assassinato de seu pai move-o para longe de sua mãe e de sua fazenda.

É interessante notar que o uso do prólogo garante uma separação entre esse personagem, o vaqueiro, e o real protagonista do roteiro, Corisco. A primeira sequência depois do prólogo, como no molde de um drama clássico, brinca com os limites da ficção e da realidade. A cena apresentada é a da volante depositando as cabeças cortadas do bando de lampião, um dos acontecimentos mais marcantes e icônicos do imaginário nordestino. Nessa dança entre o que foi (a morte de Lampião) e o que poderia ter sido (o vaqueiro cortando o sertão para encontrar o bando de Corisco), conhecemos Corisco apresentado no texto em sua fúria, com o resto do seu bando, sua imagem intercalada através da palavra  *fusão*  com o vaqueiro que vem ao seu encontro.

A primeira sequência segue como apresentação do roteiro, além de reconhecidos Corisco e sua esposa Dadá, formam-se as alianças: de Corisco com o vaqueiro:

CORISCO

Suspende o Chapéu pra junto da cabeça.  
 O vaqueiro suspende o chapéu  
 Corisco aponta  
 Travelling avança para o vaqueiro na posição  
 O fuzil dispara  
 A mocinha  
 O chapéu furado do tiro, o vaqueiro com a expressão dura  
 Corisco deixa o fuzil e tira o chapéu de um cabra  
 Dada e os outros olham  
 Corisco afasta-se em direção do vaqueiro  
 Corisco se abraça com o vaqueiro, põe o chapéu na cabeça: um chapéu de cangaceiro

CORISCO

Teu nome agora é Satanás (RTM p, 12)

E do vaqueiro, agora Satanás, com a mocinha:

MOÇA

Vou ser tua mulher. Ando atrás dum macho corajoso.

O vaqueiro aproxima-se do cavalo

MOÇA

---

<sup>5</sup> O escritor francês George Polti desenvolveu no século XIX uma lista descritiva para identificar todas as situações dramáticas que podem ocorrer numa estória. Seguindo o trabalho iniciado pelo dramaturgo Carlo Gozzi, Polti contabilizou um total de trinta e seis diferentes situações dramáticas possíveis.

Decá sua faca. A gente se une aqui.

Satanás dá a faca à moça  
 Ela suspende o vestido até a coxa e corta com a faca, o sangue sai  
 Satanás se abaixa e chupa o sangue da perna  
 Os cangaceiros saem da cidade aos gritos e tiros e a poeira bate sobre a imagem de  
 Stanás chupando o sangue da moça  
 A moça vibra  
 No barulho Satanás grita

SATANÁS

Teu nome é Coral. (RTM, 13)

Além da introdução dos personagens principais e das alianças formadas, já nas primeiras dez páginas podemos conhecer a missão dos personagens, i.e, a premissa da intriga, o primeiro grande direcionamento do enredo.

Esta unidade de ação dramática de dez páginas é a parte mais importante do roteiro, porque você tem que mostrar ao leitor quem é o seu personagem principal, qual é a premissa dramática da história (sobre o que ela trata) e qual a situação dramática (as circunstâncias em torno da ação) (FIELD, 2001, p. 4)

Como já havia apontado, a situação dramática é a da vingança. O vaqueiro, agora Satanás, deseja vingar a morte de seu pai. Corisco, por sua vez, deseja vingar a morte de Lampião e as afrontas da volante. A premissa dramática, por sua vez, é a aliança formada entre esses dois homens, e suas vidas, a fim de articularem a vingança desejada.

Em seu *S/Z*, Roland Barthes organizou a sua majestosa contribuição para o entendimento e análise da estrutura narrativa. Os cinco códigos por ele apontados – o hermenêutico, o proairético, o semântico, o simbólico e o cultural - são a identificação de como o discurso narrativo em geral se articula. Os códigos, longe de pretender uma normatização, existem como estruturas base que afetam a nossa leitura, i.e, que afeta como nos relacionamos com o texto. Cada um dos cinco códigos representa uma voz que fala do texto, que diz algo específico e especial sobre ele, para que a leitura aconteça é preciso que haja uma convergência dessas vozes, mas a atenção mais enfática a uma ou outra dessas vozes muda o significado do texto, alargando assim suas possibilidades.

Estas primeiras páginas de Corisco já são o suficiente para notar a forte articulação de todos os cinco códigos propostos por Barthes, mas gostaria de tratar em especial do código cultural, ou de referência. O autor francês dirá que os códigos culturais são referências a uma ciência ou a um corpo de conhecimento; ao chamar atenção para eles, nós simplesmente indicamos o tipo de conhecimento [...] referido, sem precisar construir (ou reconstruir) a cultura que eles representam. (BARTHES, 2002, p. 19). Nessa apresentação de Corisco podemos ver duas fortes articulações do código cultural. A primeira delas fazendo referência a uma determinada parte da história brasileira a qual conhece os nomes próprios Lampião,

Maria Bonita, Corisco e Dadá e o funcionamento e as práticas da cultura do cangaço. A outra, a mudança de nomes do vaqueiro e da mocinha, fala da tradição da mitologia cristã, tão importante para as tendências messiânicas do Brasil camponês nos textos de Glauber, onde o homem (ou a mulher) nasce outra vez, batizado com outro nome, assume sua nova missão em vida. Como na bíblia Saulo virou Paulo para seguir os mandamentos de Cristo, o vaqueiro torna-se Satanás para poder seguir Corisco e a moça torna-se Cora para poder seguir Satanás.

O restante do primeiro ato segue em sua função de apresentar um melhor desenvolvimento da premissa e da situação dramática que move a ação pra frente. Corisco e seu bando, que agora inclui Satanás e Coral, seguem tocando o terror do cangaço nas terras secas do sertão. Cenas rápidas, curtas e duras desenham a ação impiedosa de Corisco. À medida que o primeiro ato encaminha-se para o seu fechamento, recebemos mais detalhes sobre a motivação de Corisco e as especificidades do seu plano de vingança:

SATANÁS

Se a volante vier de metralhadora e avião a gente tá acabado, capitão.

Corisco empurra o cachorro

CORISCO

Não diga isso, Satanás. Volante nenhuma acaba com Corisco, nem armada de cem bicho de ferro. Eu tou com a mão de Deus nas costa, ele me protege contra tudo. Só morro depois de pegar Heculanp.

SATANÁS

Quem é Herculano, capitão?

DADÁ

É um bicho que tem na terra dele. Quando Cristino tava na feira vendendo umas coisas Herculano veio cobrar imposto

CORISCO

Aquela desgraça me chutou todo, meteu as botas em minha cara.

(RTM, 15)

E conhecemos mais sobre os planos futuros tanto de Corisco e Dada quanto de Satanás e Coral. Uma vez cumprida a sua missão, Satanás pretende voltar para sua fazenda, para sua casa. A mesma coisa Corisco, que diz querer abandonar o cangaço depois de cumprido seu contrato com Deus, e for reafirmada a profecia de que o Sertão viraria mar e não se ouviria mais falar dos *macacos*. Ele e Dadá voltariam para pegar a filha que deixaram para trás ainda pequena antes de entrar na vida do cangaço.

Finalmente, para o encerramento do primeiro ato, como previsto no paradigma de Field, um ponto de virada. A volante prevê que Corisco e seu bando pretendem seguir para as terras do Santo e planejam uma emboscada, mas Corisco, por sua vez, com a ajuda de alguns camponeses, antecipa a emboscada da volante:

Dadá e Coral entregam os meninos e os cangaceiros partem rápidos

a volante marcha a cavalo  
 os cangaceiros a pé  
 a volante bebe água  
 os cangaceiros com sede  
 o tenente comanda  
 Corisco anima  
 os cangaceiros saem do espinheiro cansados, quase mortos, e logo avistam a volante  
 seguindo no horizonte  
 escondem-se todos atrás das árvores secas e limpam as armas

CORISCO (*pra Satanás*)  
 Vai ser briga até na faca. (RTM, 18)

É interessante observar que a construção como em versos ajuda o momento de tensão, pois soma a construção imagética e a ideia de velocidade. Não é apenas uma simples descrição do que deveria está presente na tela, antes o intercalar das imagens da volante e dos cangaceiros apontam para uma comparação, um contraste. Cada código de ação (como em Barthes) produz um efeito que extrapola a simples ação. Os pares de contrastes “a volante marcha a cavalo” / “os cangaceiros a pé” (onde está suprimida a existência de um verbo, que poderia ser andam, seguem, vão etc); “a volante bebe água”/ “os cangaceiros com sede” e “o tenente comanda”/ “Corisco anima” transformam a leitura da imagem e oferecem informação valiosa sobre as cenas que se intercalam e a diferença entre os personagens e as relações de cada grupo, internamente e externamente.

O primeiro ato se encerra com o primeiro confronto entre o bando de Corisco e Satanás com a volante, no qual Satanás consegue matar o assassino de seu pai. Desta forma adentramos então no ato seguinte, cuja função como assinalada no Manual do Roteiro é de confrontação: Durante o segundo ato, o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática. (...) Necessidade dramática é definida como o que seu personagem principal que vencer, ganhar, ter ou alcançar durante o roteiro (FIELD, 2001, p. 5). A necessidade dramática de Corisco já nos é familiar, ele deseja vingança, o sangue de Herculano. Agora, nos atenhamos ao processo de complicação articulado durante o segundo ato, como previsto por Field e pelo próprio Aristóteles, que em sua poética afirma que em toda tragédia há o nó, que vai desde o início do texto até o ponto da mudança de sorte, i.e, até o começo do desenlace.

Agora no acampamento do Santo, figura messiânica comum a temática do terceiro mundo em Glauber, o bando de Corisco circula entre a miséria familiar das pessoas no sertão. As imagens de crianças famintas e nuas andando desoladas na terra chocam-se e agravam ainda mais os corpos feridos dos cangaceiros que sobreviveram ao confronto com a volante. A maior complicação do segundo ato, porém, contrariando a forte ação da abertura do roteiro,

com os confrontos com a volante e o terror tocado pelos cangaceiros, acontece de maneira interna:

DADÁ

Tu agora tá com medo de Deus, Corisco?

CORISCO

To com medo de ser Diabo. A gente fica ruindade no sangue.

To como naquele dia que fui ver o padre pra me confessar. Quando me confesso fico limpo das penas. Eu nunca matei inocente.

DADÁ

Vai pro santo que ele te perdoa. Eu vi uma menina da idade da nossa. Eu sei que num vejo mais ela.

CORISCO

Eu vou acabar com as volante, aí tudo muda.

DADÁ

Essa vida num muda mais.

CORISCO

Tem de mudar. Quando Herculano deixar de existir, vai chover nessa terra.

(RTM, 22)

Apesar de dizer não ter matado inocente, Corisco teme ser Diabo, teme não estar de acordo com a vontade de Deus e, conseqüentemente, assegurando sua parte no contrato feito com o Divino.

E Dadá já não pode crer que a sina do cangaço abandonará sua vida, não crê que reverá sua filha, não crê que a vida muda mais. A dúvida, então, é o grande a gente de complicação do segundo ato. Ela cresce ainda mais dentre o bando de Corisco, em especial em Satanás, após as palavras apocalípticas do Santo.

O SANTO

Vi o céu aberto, um anjo apareceu pra me dizer que o mundo vai acabar nesse sertão e que tudo vai virar fogo com o sol tirando chama de pedras.

o povo vai escutando

Satanás atento

os cabras

os meninos

Corisco

Dada

o povo

o povo

o povo

O SANTO

E o povo morrendo de fome. Deus me disse pra num ir pra igreja, pra juntar todos os bons aqui e reunir tudo contra as desgraças do inferno. A terra dos ricos que num dá nada pros pobres, as volante tão matando tudo e roubando, os cangaceiros tão molhando a terra cum sangue, a seca tá rachando as línguas do povo, o dia do fim do sertão tá quase perto. (RTM, 24)

Satanás não quer mais o nome, nem o cangaço, quer ficar com o Santo. Corisco entende que o cangaço não é para todo mundo e permite que Satanás fique para trás. É interessante salientar que, de alguma forma, Corisco está só outra vez. Resignado em saber

que o cangaço, além de tudo, também é solidão. Não há mais retorno para Corisco, mas Dada confronta-o com sua própria vontade velada:

DADÁ

É que ternura pega no coração e ocê tá com ela sem poder fugir, como a gente não pode fugir do cangaço. Tu queria virar santo como Satanás ou era ficar tirando leite, olhando as vacas.

O dilema de Corisco aumenta, mas ao cruzar com um grupo de retirantes que, fugindo da seca, se encaminhavam para encontrar o Santo, escuta que outro bando de cangaceiros havia invadido uma fazenda de algum coronel e estavam ‘deflorando as donzelas’.

Silêncio

Corisco e bando se aproximam

Corisco e Dada param

Corisco Salta

Entra pelo peitoral

Os cabras se medem

Corisco rompe entre os cabras

Todos se mantêm em silêncio

Corisco entra pela porta a dentro

As moças estão pelos lados desaranjadas, são três

No fundo da sala, junto da mesa, Satanás

Corisco vem andando, pára

Fitam-se

Satanás com um cínica expressão feroz

Coral surge de uma porta vestida de noiva

Anda feito uma débil e passa por Corisco.

(...)

SATANÁS

Deixei de ser santo, capitão. Agora sou diabo mesmo feito fera, sem respeitar donzelice ou criança.

Dadá passa as mãos no rosto de Coral

Coral distraída, se reanima, procura pegar alguma coisa, se distrai

SATANÁS

Quando a volante entro nas latadas tava tudo dormindo, foi uma sangria sem piedade. A gente se acordou, resistiu no fogo fechado, depois fugimos mas o menino de coral caiu e foi pisado pelos cavalos.

(...)

CORISCO

Mas não é coisa de home deflorar as donzela.

SATANÁS

Num acho que ninguém é mais home, capitão; tudo é demônio, cangaceiro, macaco, beato, santo, coiteiro, retirante tudo é diabo cum fome. (RTM, 36-37)

O ponto de virada do segundo ato é, então, a resolução da dúvida. Satanás já não mais pode ser santo, o cangaço lhe tocou e lhe consumiu. Não há mais como ser homem, há apenas como ser bicho. Antes do final do segundo ato, Corisco e Satanás lutam um com o outro, uma luta de irmão, diz Corisco, para descobrir quem é mais homem, mas depois de trocarem alguns golpes e rolarem no chão ao som da sanfona, levantam-se e se abraçam. Como diferenciar quem é quem? Quem é Deus e quem é o Diabo na terra do Sol? Corisco diz que

depois de destruir a volante, dividirá o bando e cada um poderá seguir seu caminho, mas Satanás diz que nunca abandonará o cangaço, que ficará até morrer. E Dadá, mais uma vez, diz saber que nunca mais voltará a ver sua filha. O caminho é sem volta para todos os envolvidos, resta agora perseguir a realização da vingança.

O terceiro ato, então, tratará de Corisco e Satanás, finalmente em paz com seu destino – na medida em que é possível ter paz no inferno – enfrentando o grande antagonista externo personificado pela volante e, mais especificamente, pela figura de Herculano. O terceiro ato é resolução.

Resolução não significa fim; resolução significa solução. Qual a solução do roteiro? Seu personagem principal sobrevive ou morre? Tem sucesso ou fracassa? Casa-se com o homem ou a mulher ou não? (...) O Ato III *resolve* a história; não é o seu fim. O fim é aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina, não é a solução da história. (FIELD, 2001, p. 6)

A resolução do roteiro de *A ira de Deus (Corisco)* é a expressão externa do conflito interno das personagens principais, Corisco e Satanás. Uma vez que os dois entendem a gravidade e inexorabilidade de suas condições, o encontro com Herculano – que se acerca cada vez mais do acampamento – é não apenas necessário, mas inevitável. Herculano não tem chances, quando Corisco pergunta-lhe “Você tá bem lembrado, Herculano?” ele não tem tempo para responder. Sua morte é certa, como é certa a vida do cangaço para Corisco e Satanás.

[...] os cabras arrastam Herculano e penduram-no de cabeça para baixo  
entre duas árvores  
todos se afastam  
Corisco marcha para Herculano  
Corisco tira o enorme punhal  
Corisco aproxima-se e começa a tirar o couro de Herculano  
Um grito horrível corre pela caatinga e pelo céu chumbado  
O rosto imóvel de corisco (RTM, p. 40)

Corisco está vingado, enquanto o sangue de Herculano escorre o bando canta e dança. Corisco faz a partilha do dinheiro, está pronto para deixar o cangaço, mas o cangaço não se apaga. ‘Só Deus pode lhe salvar’, diz o Padre a Corisco.

O roteiro caminha para o desfecho e o clímax é cruel, violento e sangrento como a vida no sertão. O destino de Satanás e de Corisco - o novo e o velho do cangaço - é o mesmo de Herculano. Depois que Corisco deixa o bando, a volante chega com mais de cinquenta homens, a bravura do cangaço não é capaz de vencer as metralhadoras da volante, Coral e Satanás, abatidos, padecem sobre o solo seco.

Corisco e Dada, por sua vez, cavalgavam rumo ao horizonte, diz o texto, sorriso no rosto, cantando. O ruído de cascos porém é familiar aos ouvidos de Corisco. É a volante que se aproxima, rápida e traiçoeira.

CORISCO  
 Se a gente chegar no rio escapa  
 DADÁ  
 A gente não escapa mais  
 CORISCO  
 Você foge e eu me entrego  
 DADÁ  
 Eu fico com você (RTM, 44)

Não há escapatória, Corisco leva um tiro e cai morto da terra, Dadá, também ferida de bala, desacordada, é amarrada na garupa do cavalo de um dos soldados. O tenente da volante corta a mão de Corisco, é o *token* cruel de sua vitória momentânea – pois o ciclo não para. Como o próprio Corisco disse depois de matar Herculano, o tenente diz sobre o corpo de Corisco: ‘Deixa aí pros urubus’.

A última cena, onde um cachorro lambe o corpo de Corisco, termina no entoar de um cântico, como num coro trágico:

Cortaram a mão de Corisco  
 Pra mostrar todo o sertão  
 Que morreu um cabra malvado  
 Derradeiro de Lampião  
 Mas os macaco num tão sabendo  
 Que num morre um capitão  
 Que bala de macaco num  
 Acaba home não  
 Que Corisco inda tá vivo  
 Na boca de todo o sertão  
 Que todos seus crimes  
 Num foram mais na terra  
 Do que raiva de Deus (RTM, p. 44)

O roteiro termina violento como começou; os três atos bem articulados como na previsão de Field – inspirada na poética aristotélica. Como a tragédia perfeita – para Aristóteles, o Édipo de Sófocles – o grande assunto do roteiro de Corisco é o destino, implacável e cruel. Mais do que um texto que se parece, em estrutura, com os roteiros de ação que desenvolvem uma arquitraba conduzida por um protagonista ativo a lutar contra antagonismos externos, em *A Ira de Deus (Corisco)* o conflito externo é apenas o resultado inevitável do conflito interno; do ser ou não ser. A verdade é que o ‘não ser’ não é mais opção, resta ao diabo vivendo no sertão apenas ser e resignasse a isso.

O roteiro de Glauber ao mesmo tempo em que se acerca do paradigma, afasta-se da esterilidade das formas e dos temas e, nesse sentido, aproxima-se cada vez mais da tradição literária cuja força estética e autonomia nos permitem, por vezes, o ‘não ser’. No caso de

Corisco, não ser replicante, não ser fórmula fechada, não ser produto da cultura da usura cinematográfica.

## DOIS

### TERRA EM TRANSE

Um liberal conservador ou melhor um conservador liberal.

Escrito em 1965, em Roma, dois anos antes de sua versão fílmica estreiar nos cinemas brasileiros, o texto de *Terra em transe* publicado na edição dos *Roteiros do Terceyro Mundo* é consideravelmente curta se comparada às quase duas horas de duração do longa metragem que recebeu de mesmo nome. São apenas vinte sequências desenhadas em vinte e cinco páginas. As poucas páginas, porém, contém a imensidão do *Terceyro Mundo*.

Gilles Deleuze, logo no primeiro capítulo do seu livro *Crítica e Clínica*, apresenta a noção do Escrever como um devir, ou seja, um processo [...], uma passagem da Vida que atravessa o vivível e o vivido (DELEUZE, 1997). O devir que implica obrigatoriamente em uma busca de ser, e assim, um não ser. A literatura é então produto da transitoriedade da matéria individual, trata-se de um devir-Animal, um devir-Vegetal, um devir-Queer, mas nunca produto de um devir-Homem, pois o Homem já é a expressão dominante que opressivamente se estende sobre o que não o é essencialmente.

A sequência que inicia o roteiro, aquela tão pungente da qual já tratei na apresentação deste trabalho, anuncia o tom caótico e duro da narrativa por vir: “sequência desordenada, vibrante, cruel”. Um homem negro é perseguido por cães e pela polícia, atingido pelos tiros morre. Este homem negro, personagem sem nome, faz sua entrada na estória para compor a imagem de violência, miséria e brutalidade, cruciais para o decorrer da trama. É justamente o exercício de um devir-negro, devir-povo, devir-África-Ásia, devir-morte que tecem as primeiras linhas de *Terra em transe* e ditam o ritmo da estória. Acaba-se um homem para que o texto comece.

Quando somos apresentados ao protagonista, Paulo, na sequência de número três, o contraste dos ambientes que esta estabelece com as anteriores não poderia ser maior. A pequena sentença-lugar: ‘interior de um jornal’ garante que entre esta e a primeira sequência haja uma distância e uma aproximação simultânea; estão perto, pois a morte do negro no lixo é um objeto em potencial para uma redação de jornal e estão tão longe quanto possível, pois entre as posições de sujeito e objeto há uma diferença irreconciliável. Paulo Martins é apresentado em sua “fantasia” de jornalista: gravata frouxa, sem palito, rosto cansado. Essa

sua primeira imagem apresentada: jornalista de trinta e quatro anos, cara marcada sentado em frente a um homem mais velho, figura de poder, atrás de uma mesa, exibe um grau de despetencimento por parte do protagonista. Assim como a imagem redação de jornal liga-se de forma contrastante as sequências anteriores, também contrasta Paulo frente a sua própria posição. Terra em transe é, em suma, a história de um protagonista, anti-herói heróico, vivendo numa terra de contrastes barulhentos, caóticos e, sobretudo, violentos.

Paulo, um idealista de esquerda, escritor e poeta frustrado, trabalha no jornal, mas logo abandona tal emprego por se negar a cumprir as demandas que destoavam de seu posicionamento ideológico. O patrão lhe admoesta, diz-lhe que o jornal é uma empresa e que embora tudo que Paulo tenha publicado houvesse de fato acontecido, como afirma o jornalista com veemência, os imobiliários estão dispostos a pagar apenas pelos fatos que lhes interessa. O diálogo entre Paulo e o seu patrão determinam o tom da batalha que o protagonista travará durante todo o texto: o conflito de estar intimamente ligado com aparatos de poder em potencial e sua empatia com a luta para diminuir a miséria do povo e seu desejo de manter compromisso com o que é justo e o que é ético, para descobrir que, na maioria das vezes, esses fatores não são passíveis de conciliação.

Diferente do filme, que se passa na fictícia república de El Dourado, o roteiro passa-se no Brasil (fictício, claro) e retrata um momento de severa crise. Diversos camponeses nordestinos estão sendo expulsos de suas terras durante manobras de reapropriação e, cada vez mais revoltados, decidem por permanecer e lutar. Sua revolta é respondida com severa violência pelos latifundiários e o número de mortos cresce junto com a fome e a miséria do país. Enquanto isso os governantes, cujo posicionamento político é pretensamente de esquerda, exercitam o jogo de poder, encurralados entre a revolta e a fome do povo e as vontades dos donos do capital.

Paulo está conectado, em alguma instância, a distintos personagens engajados na corrida pelo poder. De um lado, seu velho amigo Silvino que exerce sobre Paulo um poder quase místico, suas colocações são quase apocalípticas. Um marxista/socialista convertido em conservador que, com seu discurso cristão extremista, tem pretensões de chegar à presidência e conta com a ajuda de Paulo, um intelectual com intimidade com as palavras, em seu caminho rumo ao poder. Do outro lado, Billy Meneses, playboy milionário, herdeiro de grandes industriais que mantém com o governo estreitas ligações de dinheiro e poder, que também deseja ter Paulo trabalhando em sua campanha. Paulo transita entre diversos núcleos do jogo nacional, como observador semi-passivo de tudo que acontece. Testemunha o desbunde dentro das paredes dos apartamentos de seus amigos intelectuais, a indiferença dos

diplomatas, miséria do povo, os delírios megalomaníacos dos que perseguem o poder, a exploração da terra pelos estrangeiros e a impotência de líderes populares. Na grande maioria das interações ele se posta com um contundente silêncio, tão estranho para um homem desejado por seus dons discursivos. O roteiro de *Terra em transe* é um desfilar de personagens individualistas, cada um engajado com suas próprias causas. Uns mais idealistas que outros, para estes a coletividade só serve como massa a manobrar, para aqueles como um conceito perdido de um discurso progressista distante. Aos políticos e latifundiários interessa a manutenção do poder, aos intelectuais que suas mãos – e consciências – não estejam sujas de sangue.

A estrutura do roteiro garante a transmissão da ideia de caos e desengajamento presentes no enredo. As sequências são apresentadas uma após a outra sem que possamos ter a real noção da ligação causal/espacial/temporal entre elas. A aparente falta de conexão soma ao espírito de imutabilidade dos personagens, estes também apresentados sem muita apresentação e, da mesma forma que entraram, deixam a trama após servirem a seu fim, assim como morreu o homem negro na primeira sequência do roteiro. A transição das ações parece absurda, pois assim o é a realidade quem o texto pretende, em alguma instância, tocar.

*Terra em transe* é uma alegoria sobre o estado da intelectualidade de esquerda da América Latina nos anos sessenta e seu apático posicionamento nas causas da luta popular. Seus discursos de justiça, política e igualdade existem ao mesmo tempo em que as demandas da classe proletária por estas mesmas coisas, mas em sequências completamente separadas, deslocadas – *em transe*. Contudo, a inquietação de Paulo, expressa tanto em algumas de suas ações – sua saída do jornal, por exemplo -, quando em seu silêncio potencializa-se o suficiente para tirá-lo do estado de desligamento do restante dos personagens. Na última sequência, com a metralhadora na mão, Paulo junta-se ao povo e mata Silvino que estava para ser coroado. Uma enxurrada de imagens do terceiro mundo se apresenta: *guerrilheiros, chineses, latinos, africanos, o terceiro mundo subdesenvolvido se ergue*. E as últimas palavras de bradadas por Paulo, sujo de sangue e com a metralhadora na mão, *Pode também construir um mundo novo!*, quebram o transe que immobilizava a terra.

## Sobre o tempo no roteiro

Syd Field, embora sua experiência com o estudo da teoria literária não seja de modo algum extenso, problematizou a diferença entre o roteiro e o drama de maneira simples: a ação do drama ocorre através da linguagem, a do roteiro através da imagem. Por mais demasiadamente redutiva tal assertiva possa parecer, ela lança uma potente luz que nos ajude a compreender onde o roteiro e, como é o nosso caso, os textos de Glauber se localizam entre o que se acostumou chamar texto narrativo e texto dramático.

No texto de Terra em Transe, que se inicia com o trecho já citado aqui dado a sua importância no nascer desse trabalho, podemos ver claramente o papel desempenhado pelo, já clássico, mandamento: *mostrar* antes de *dizer* como medida para avaliar a competência do escritor. Para que possamos melhor entender, observemos mais uma vez o trecho:

Sucessão de TRAVS – sequencia desordenada, vibrante, cruel – sobre ela os letreiros, não todos. Ruídos naturais, de gritos e tiros.

Um negro corre no lixo, armado. Cachorros o perseguem. Policiais armados. Tiroteio. Mais de vinte contra um. Herói do lixo, sobre os detritos, camisa aberta ao peito, gritando como um selvagem africano, o Negro dispara suas últimas balas e é ferido. Cai morto. Ganem os cães. Tiram fotografias do Negro: sua cara sobre o lixo.

Em montagem brutal – outros planos de violência – movimento ativo dilacerante – jazzístico – afro-samba- África-Ásia.

Primeiramente é necessário que se diga que a transcrição tenta seguir o máximo a formatação presente no livro. Desta forma logo estamos confrontados com, antes mesmo que leiamos o texto, a formatação quase paragrafíca com que se está acostumado na prosa literária, mas o uso particular da pontuação nos alerta para uma crucial especificidade. Enquanto pode-se dizer que o texto literário em prosa mais corrente, no caso o romance, articula o seu ritmo como no sentido de gerar seu próprio mundo, ou seja, o mundo que vive sobre suas próprias regras. No trecho acima podemos perceber a necessidade de se acercar de um ritmo da percepção do mundo *real*, claramente nunca se acercará de verdade, pois a tentativa de descrever a cena no ritmo que o olho a perceberia caso fosse real é, apenas, uma potente ilusão. As vírgulas são quase como as pausas do olho que pisca, fechando-se para rapidamente tornar a abrir e reconhecer (ou aperceber-se) de outro aspecto ao seu redor. Essa ilusão do olho que *lê* transformado em olho que *vê* é a grande ferramenta do texto cinematográfico.

Em seu texto O efeito do real, Roland Barthes nos traz uma interessante consideração sobre a descrição e a existência do detalhe aparentemente inútil na prosa realista. O escritor defenderá que nenhum pormenor do texto pode ser tomado como sem significado e, conseqüentemente, descartável. Para responder algumas opiniões que acreditam ser os

detalhes apenas referenciais diretos de suas existências no mundo empírico e, assim sendo, despidos de um significado outro dentro da estrutura do tecido narrativo, Barthes oferece a ideia da *ilusão do referencial*.

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da denotação, o <<real>> volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo: (...) não dizem nada mais que isso: *somos o real*; é a categoria do <<real>> (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada. (BARTHES, 1997, p. 43)

Um caminho de raciocínio lógico a ser percorrido logo levantará que o roteiro, como manual instrutivo, quer denotar exatamente seu detalhe, sua presença objeto no filme: uma indicação de cenário a ser tomada em exatidão, mas para pensar melhor tal questão, tomemos outro trecho de *Terra em Transe*, a sequência de número quatro:

Uma casa moderna, entre árvores, colocada para o alto. O carro de Paulo. Paulo sobre as escadas da casa, está de terno escuro.

Interior. Casa de Silvino sentado, camisa aberta. Aparece ao fundo, por uma porta de vidro, Paulo: fotos da conquista espacial, fotos de Silvino.

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. Silvino compõe-se, sente Paulo, levanta-se e o abraça com grande emoção. Música clássica.

Se aceitássemos o texto acima como puramente um texto técnico, certamente que em funcionalidade não diferiria muito de um manual para montar uma instância ou aparelho eletrônico. Façamos o exercício de pensar que os conjuntos de palavras: casa moderna; carro de Paulo e terno escuro denotam peças da montagem de um aparelho, no caso do texto acima o aparelho é uma sequência. No texto de um manual de montagem de aparelho, quando lemos a instrução do fabricante: “pegue a rosca de número 5” não podemos, certamente, esperar que uma rosca número 6 funcione. Ora, alguém pode dizer, mas se poderia pegar *qualquer* rosca número 5, o que é verdade. Contudo, existe uma quantidade  $x$  – por maior que seja – de roscas número 5 do mundo, uma quantidade real e verificável. Tal quantidade pode ser conhecida e existe no mundo. Desta forma, o texto dos manuais de aparelho lida diretamente com a realidade que lhe é externa o quanto se é possível, sua previsão – i.e o aparelho a ser montado – é realizável no real empírico que compartilhamos. No caso do roteiro não funciona assim. *O carro de Paulo* não existe no mundo. Existe sim uma quantidade determinada de Paulos do mundo e outra de carros, mas *O carro de Paulo* não está sendo fabricado e vendido junto com *manuals* para construir um filme. O que poderá vir disso é uma imitação que o filme venha a fazer, numa distinção quase platônica, onde *O carro de Paulo* existe como essa forma essencial apenas no texto de Glauber e o filme virá para imitá-la. Virá tentar tocar o que não pode ser tocado.

Tanto não pode tocá-la que nem sequer houve o intento, a sequência acima não tem sua tradução no filme que conhecemos por *Terra em transe*. É claro perceber que *Terra em transe* (o texto) e *Terra em transe* (o filme) não poderão nunca ser as mesmas coisas, nem sequer a previsão ou realização do outro. Assim, a camisa aberta, a porta de vidro, a música clássica não são as indicações para o cenógrafo ou para o que cuidará da trilha sonora do filme, antes eles falam de Paulo e de Silvino, de quem são como *pessoas*-personagens, da relação de um com o outro, da atmosfera e tempo do encontro i.e de nada que não seja o próprio texto. A *ilusão referencial* da qual fala Barthes está no texto de Glauber, e no roteiro em geral, ainda mais verticalizada, ainda mais ilusória. Pois ela faz acreditar que cada pormenor de coisas será realizável, que à exatidão sairá do papel não para a cena do filme - pois a cena também ficção, ilusão-, mas para o *set de filmagens*, este sim, tão real quanto possível. A ilusão referencial no roteiro pretende-se como o índice *backwards*. Que instrução realizável pode haver ao final do discurso de Silvino quando o texto diz: “Silvino movimentasse, crescendo para Paulo. Paulo é transido pelo delírio de Silvino”? Ora, não caberá ao leitor - aquele que deseja simplesmente ler o texto e aquele que deseja fazer um filme - tentar buscar, antes de tudo, desvendar o significado da ideia de “Silvino crescendo para Paulo”, ou, ainda mais fortemente, “Paulo transido pelo delírio de Silvino”? O delírio pelo qual Paulo será *transido* existe apenas - como se pouco fosse - na linguagem, na fala de Silvino, no texto, no aprofundamento de sua diegese: o delírio está num tempo interno dentro da ficção principal, está num nível outro, no nível literário. Uma vez que acaba seu discurso (seu delírio), o texto diz “Silvino e Paulo. As luzes estão acesas”, não é uma indicação de ambientação, antes é o aviso de que estamos de volta no tempo diegético principal.

O exercício feito até agora, no sentido de expor em alguns poucos exemplos o posicionamento que aqui se pretende defender: o roteiro com gênero que ultrapassa largamente o ideal instrutivo e técnico e o texto de Glauber com uma rica fonte para a defesa de tal tese, já serviu para destacar dois pontos muito importantes a serem observados para o entendimento do guião cinematográfico como narrativa ficcional literária. Esses dois pontos, que serão mais detalhadamente vistos no caso de *Terra em Transe*, são o tempo e a personagem. Entendendo-os como dois dos principais elementos da narrativa e também foco de vários discursos metodológicos que se preocuparam com a tradição literária. Especialmente pelo fato de tais elementos estarem articulados de forma tão interessante e particular em *Terra em transe*. Personagem e tempo são, no texto de Glauber, co dependentes e co determinados.

Ao compreender a narrativa como a humanização do tempo, podemos perceber a importância da instância temporal na criação diegética ficcional. Entender a articulação do tempo da narrativa é entender o seu posicionamento dentro de uma já consagrada tradição. O tempo é, para Todorov, e para Genette que recupera essa sua categoria, um dos principais problemas da narrativa:

Adopto sem qualquer emenda a primeira categoria na definição que acabo de citar, e que Todorov ilustrava com notas sobre as <<deformações temporais>>, isto é, as infidelidades à ordem cronológica dos acontecimentos, e sobre as relações de encadeamento, de alternância ou de <<encaixe>> entre as diversas linhas de acção constitutivas da história; mas acrescentar-lhe umas considerações sobre o <<tempo da enunciação>> e o da <<percepção>> narrativa. (GENETTE, 1979, p. 27)

As considerações de Genette diferem da definição sobre temporalidade em Todorov, pois enquanto esse estava preocupado com as relações entre o *tempo da escrita* e o *tempo de leitura*, o Francês buscava compreender as relações de tempo entre a narrativa e a narração. Desta forma, este trabalho se articulará de modo a aproximar-se de certas categorizações temporais propostas por Genette. Em especial a noção de ordem.

O estudo da ordem temporal da narrativa se preocupa em comparar, quando possível, a ordem dos eventos na história e a ordem que tais eventos se localizam na estrutura narrativa. À discordância entre essas duas ordens dá-se o nome de anacronia, esta que é, segundo Genette, um dos recursos mais tradicionais da narração literária. Atrevo-me a alargar afirmação de Genette: a anacronia, em suas diversas formas, herdada da tradição literária, tornou-se um dos recursos mais tradicionais da narrativa artística, como bem pode ser conferido no cinema. Desta forma, *Terra em transe*, como escrito literário da modernidade, não escapou a esse recurso tão característico do fazer literatura.

A experiência temporal em sua totalidade na obra discutida dá-se de um tal modo particular; por pertencer ao gênero roteiro, sua estrutura é constituída por uma série de sequências, essas, por sua vez, formadas por uma série de cenas. Quando tratamos de um romance não é incomum que também nos refiramos a essa noção de cena, estudamos essa unidade da narrativa romanesca e a compreendemos como parte importante da narrativa, mas há no romance a existência de uma estrutura/unidade não cênica, tão importante quanto. Algo que existe entre cenas e sequências, conectando-as (ainda que de forma desconexa), são transições, diálogos internos de personagens e/ou narrador, interpolações de caráter ensaístico etc. outra funcionalidade dessas unidades inter-cênicas e inter-sequenciais é, justamente, a da expressão da passagem do tempo. No roteiro, porém, assim como no drama, não há essa unidade inter-cênica que emule a passagem do tempo, ao contrário, tal anúncio acontece de forma intra-cênica. O final de cada cena há – teoricamente – de servir como a coda de sua

própria cena/sequência e o anúncio da que virá. (Digo teoricamente, pois convencionalmente um dos principais mandamentos dos manuais de roteiro fala exatamente da necessidade de uma boa *costura* inter-cênica e inter-sequencial). Observemos agora alguns pares de cenas de *Terra em transe*.

### Sequência 3<sup>6</sup>

(...)<sup>7</sup>

O Chefe se aproxima com uma garrafa de cerveja e dois copos. Oferece a Paulo. Paulo bebe dois goles, acende o cigarro e sai. O chefe fica olhando com experientes olhos de gráfico.

As máquinas giram, ruído abafante. Vários planos de imagens rápidas, políticas, ruídos de impressora. Continuam o letreiro

### Sequência 4

Uma casa moderna, entre árvores, colocada para o alto. O carro de Paulo. Paulo sobre as escadas da casa, está de terno escuro.

Interior. Casa de Silvino sentado, camisa aberta. Aparece ao fundo, por uma porta de vidro, Paulo: fotos da conquista espacial, fotos de Silvino.

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. Silvino compõe-se, sente Paulo, levanta-se e o abraça com grande emoção. Música clássica.

Passou algum tempo. CAM afasta-se das rosas, no jardim de Silvino. Manhã insólita.

(ROCHA, 1985, p. 118)

As duas sequências acima já nos são conhecidas. A primeira delas traz a cena de apresentação do personagem principal, Paulo. Tal apresentação dá-se em forma de ação, Paulo se demite do jornal após uma conversa com seu patrão na qual lhe diz que não deseja mais seguir trabalhando para um veículo de comunicação com interesses corporativistas. A segunda sequência segue a introdução de Paulo, agora tensionada com mais um personagem. Pode-se reconhecer nas duas sequências pontos de tensão: na primeira, o olhar atento do chefe, dois goles apenas da bebida oferecida, o cigarro aceso, o ruído abafante, as imagens políticas; na segunda, o terno escuro, o abraço com grande emoção, a música clássica. A atmosfera grave das duas poderia sugerir que sejam, de fato, temporalmente próximas, que a ordem em que aparecem na narrativa coincida com a ordem da história, que a primeira é causa da segunda: Paulo após perder o emprego procura seu amigo Silvino. Todas essas suposições certamente são válidas e possíveis, mas não há nada entre as sequências que nos garanta sua relação temporal. É preciso buscar dentro das sequências, nos detalhes e estar preparado para não achar imediatamente o que se procura. Especialmente no caso dos textos de Glauber, a busca precisa ser mais delicada, atenta. É convencional, pelos moldes do roteiro hollywoodiano que cada cena se inicia com uma indicação de locação e horário, desta forma

<sup>6</sup> Sequências numeradas como no original.

<sup>7</sup> A sequência inicia-se antes do trecho aqui redigido. Paulo se demite do jornal.

teríamos na sequência 4 algumas diferentes cenas. Fazendo o exercício de conformidade, teríamos algo assim:

### **CENA NºX. INTERNA. RUA DA CASA DE SILVINO - DIA ou NOITE**

As informações desse tipo de cabeçalho prescrito não é, de maneira alguma, apenas um elemento inter-cênico, faz parte da cena, a caracteriza e fornece informação sobre ela. É, porém, um elemento heterodiegético, ao passo que rompe o pacto ficcional, ainda que tão brevemente, ao anunciar que o que está por vir é uma cena enumerada num conjunto de outras cenas. Glauber abdica desse modo de organização, permite que suas cenas se toquem dentro de uma sequência, num malabarismo quase indiscernível entre o que é heterodiegético e o que é homodiegético.

A Paulo é permitida a fluidez de passar de um lugar a outro, sua presença metonímica na figura do carro passando ao topo da escada, ao interior da casa, depois ao jardim. O tempo é justamente o tempo do movimento, do entre ações. É o tempo que se anuncia “Passou algum tempo”. Ainda mais interessante é perceber os elementos linguísticos usados para emular as ferramentas cinematográficas. A forma CAM, diminutivo de câmera, nos direciona o olhar, lembra-nos de nossa condição voyeurística. A música toca em nossos ouvidos e nos perguntamos se eles também podem ouvi-la. Estamos no tempo da estória sem de fato fazer parte dela, estamos presenciando como se escondidos por um véu de invisibilidade. Contudo, de jeito algum o que vemos é o *como é*, antes vemos o que o narrador nos urde a prestar mais atenção. No drama saberíamos que estavam Silvino e Paulo no jardim e a isso nos ateríamos, no roteiro, porém somos seduzidos a ignorar a imagem de Paulo e Silvino, mesmo que por um segundo apenas, e olhar as rosas e o mar. Através dessa possibilidade de eleição de imagens, o tempo do roteiro é percebido de maneira sensual, i.e através dos sentidos: a música que se inicia forte e vai esvaindo-se, o cheiro das rosas já perdido, o movimento em direção ao mar, a visão da manhã insólita; a gravata frouxa numa sequência anterior, depois o carro fechado e logo em seguida o terno escuro no topo da escada.

Num par de sequências da página 125, temos duas cenas cuja continuação temporal dentro da narrativa é articulada pela alusão musical que atravessa as duas sequências:

**Seqüência 5**  
 (...)
   
SILVINO
   
Embaixador, para se subir no Governo Federal é preciso ser de esquerda.
   
Comunista não, veja bem...De esquerda.

CAM sobe com música. TRAV aéreo. Os vaqueiros cercam a boiada que se movimenta. O americano, no jipe, descreve um círculo, buzinando e gritando como um cowboy.

CAM afasta-se, estoura música carnavalesca. CORTE

### **Seqüência 6**

TRAV DESCONTÍNUO. Mulheres fantasiadas dançando históricas. Estamos num baile de Carnaval, num Clube pequeno.

Animação.

A indicação da música carnavalesca quando se inicia ao fim da seqüência número cinco, por não fazer parte da diegese da cena, funciona como o prelúdio da seqüência seguinte, i.e, um indício de um acontecimento que ocorrerá (ou ocorreu) em outra situação temporal. O corte que abruptamente encerrou o tempo de leitor (já que a ação em andamento continuará a ser executada ainda que distante de nossos olhos voyeurísticos) é amansado pela música que continua a tocar. Ela faz parte do universo diegético da narrativa na seqüência número seis, pois os personagens dançam conscientes de acordo com seu ritmo e, ao mesmo tempo, ela nos zomba em seu caráter técnico. Pois funciona como uma indicação sonora que perpassa o cabeçalho de transição seqüencial que, como já vimos, denuncia a autoconsciência ficcional do texto.

As artimanhas em relação ao tempo da narrativa ocorrem dentro do roteiro de Glauber nas mais diversas formas, podendo acontecer tanto nas estruturas cênicas e nos apontamentos técnicos quanto nas ações e no discurso dos personagens. Observemos o seguinte trecho: “[...] Como você Paulo, que me abandonou para trabalhar com Moura, que não se casou com Marina, que agora perdeu o emprego e volta para mim como o filho pródigo, com a humilde certeza de que apenas lhe amo.”.

Apesar de configurar uma sentença relativamente curta, o recorte do discurso de Silvino toca o tempo da narrativa por vezes inserindo-se neste e por vezes extrapolando-o. Em relação ao ponto de partida da narrativa, quando nos é apresentado o personagem principal, temos quatro acontecimentos narrados por Silvino: Paulo deixa Silvino para trabalhar com Moura, Paulo não se casa com Marina, Paulo perde o emprego e Paulo volta para Silvino. Apesar de não poder afirmar com certeza que tais eventos são relatados de acordo com sua ordem cronológica dentro da estória, baseados nos dois últimos acontecimentos (a perda do emprego e a volta) suponhamos que tal ordem tenha sido preservada. Desta forma, os dois últimos acontecimentos estão inseridos dentro do tempo da narrativa, Paulo deixando o emprego na seqüência número 3 e a volta de Paulo que está ocorrendo no tempo do discurso. Os dois primeiros, contudo, são de um tempo anterior ao início da estória. Temos, então, uma

analepese mista, pois alcança um tempo anterior ao do início da narrativa, mas se estende até um ponto posterior.

Cada parte da analepese apresentada pela fala de Silvino serve a um propósito diferente dentro da estória. A primeira lança uma luz explicativa sobre a atmosfera tensa da interação entre Paulo e Silvino. A segunda nos fornece informação complementar para a caracterização do personagem, um vislumbre em seu passado sentimental/amoroso e ao mesmo tempo a apresentação primeira de um personagem que aparecerá mais tarde na narrativa. A terceira é uma revisitação de um acontecimento já contemplado anteriormente. A quarta apresenta a impressão de Silvino sobre a volta de Paulo e, conseqüentemente, a impressão de Silvino sobre sua relação com Paulo.

A ação negativa do terceiro acontecimento (Paulo não se casou com Marina) é, inclusive, retomada e alargada em informação quando a personagem Marina é propriamente introduzida na narrativa:

Numa mesa de bar estão Álvaro, Marina e Paulo. Conversam, informais, tontos e sonolentos. Esta cena tem um tom de sonho. A marcha-rancho ao fundo é substituída por outra.

PAULO

E assim Álvaro se casou com Marina

O somatório informativo dos acontecimentos ‘Paulo não se casou com Marina’ mais ‘Álvaro se casou com Marina’, embora anteriores ao tempo inicial da narrativa, é crucial para o melhor entendimento dos personagens e das relações estabelecidas entre eles. Apesar do narrador não dizer (ou talvez não conhecer) o início do presente diálogo, i.e, as falas que antecederam imediatamente a enunciação de Paulo que vemos acima, o acontecimento do casamento entre Álvaro e Marina complementa informação de uma fala ocorrida quatro seqüências atrás. Aliás, quão interessante é para uma discussão sobre o narrador do roteiro é a observação ‘Conversam, informais, tontos e sonolentos’. Somos informados de que conversam, de como parecem ao conversar, mas a conversa em si só nos chega depois, com um atraso. Não sabemos se o diálogo começou há muito tempo ou não, como também não sabemos se o narrador escolheu nos impor tal ignorância. Talvez, apenas talvez, nossa ignorância seja compartilhada em igual medida e a iluminação só seja possível com o transcorrer do tempo que leva para que a audição alcance o que a visão já de longe apreende. Eles conversam, tontos, e não podem parar para que os observadores – o narrador, o leitor – aproximem-se o suficiente. O tempo da aproximação é o tempo do diálogo perdido, totalmente irrecuperável em tal momento. Caminhássemos mais rápido, quem sabe ouviríamos a fala anterior que motivara o “E assim” ou mesmo o silêncio duro que pode

preceder a enunciação de um coração partido sentado numa mesa de bar – já tonto e sonolento - frente ao amor perdido e aquele que achou tal amor.

No seu livro *A teoria do drama moderno*, Peter Szondi (2001) dirá que no drama não existe outro tempo que não o presente ou, ao menos, que não pode haver outro tempo em cena que não o presente; que ao ocorrer vira passado, mas num lugar extra-cênico qualquer. Isto é dizer que ainda que as cenas sejam descontínuas, que a ordem da narrativa difira muito da ordem da estória, cada cena existe em forma de presente. Sua configuração dialógica assegura esse presente absoluto que, nas palavras de Szondi, está prenhe de um futuro que só aparecerá em sua forma presente numa cena por vir.

Pensando na clássica distinção platônica entre mimesis (imitação) e diegese (narrativa), o roteiro encontra-se, assim como o romance, dentro do espectro das formas mistas. No romance o passado é comumente assumido, está declarado pelo narrador que se refere a ele e o revela – como o vê – para o leitor. No roteiro, contudo, há primeiramente a sensação do tempo primário como no drama, aquele tempo que não é relatado, mas que está acontecendo em ações e falas “originárias” (SZONDI, 2006). Entretanto, a sensação é apenas isso: uma sensação. Há pouco de primário no roteiro, pois o primário está nas cenas mais dialógicas- as quais a tradição roteirística recomenda evitar.

#### **Seqüência 8**

(...)

O telescópio gira outra vez: agora é Paulo que olha. Ouvem-se ruídos de despedidas. Marina aproxima-se, num movimento de CAM.

PAULO

Para mim tanto faz.

MARINA

É uma experiência séria.

PAULO

Desde quando você se interessa por coisas sérias?

MARINA

Paulo...

PAULO

Vocês não mudaram nada. Ou melhor, mudaram, estão mais sofisticados, mais cultos, mais...

MARINA

E você mais consciente.

Paulo, então, com violência, agarra o rosto de Marina com as duas mãos, com grande violência, como se fosse beijá-la.

Marina assusta-se, mas depois fica a esperar o beijo. Nos olhos de Paulo acende-se a antiga paixão. Ouvem-se os acordes iniciais do *Samba Prelúdio* na guitarra de Badem Powell. Paulo larga Marina e anda pela varanda. Marina compõe, tensa, sensual.

O presente absoluto de que nos fala Szondi parece estar articulado na forma dialógica no início do texto. Paulo e Marina conversam “primariamente”, não houve nenhuma

introdução direta a sua fala, i.e um marcador de discurso reportado, que não o surgimento de seus nomes. Contudo, a continuação da descrição cênica ‘Marina aproxima-se’ prepara para o diálogo. A previsão (o aproximar-se) e sua realização (o diálogo) coexistem na mesma cena. É como se houvesse uma pausa maior entre o fim da linha de ação e o início do diálogo, pausa suficiente para que o leitor alcance o narrador e os dois possam testemunhar a estrutura dialógica em sua forma primária. O narrador está esse um segundo a frente. Como um locutor de jogo de futebol cuja excelência será medida quão menor for o seu atraso em narrar a jogada, o narrador do roteiro nos conta a última ação enquanto a próxima está em andamento e assim sucessivamente.

Desta forma, apesar dos verbos no presente, o narrador, através de estruturas coesivas – ‘Paulo, então,’ , ‘Marina assusta-se, mas depois fica a esperar o beijo’ – e de indicações de informação adquirida do passado – ‘Nos olhos de Paulo acende-se a antiga paixão’ entrega a sua posição de mediador temporal, o seu posicionamento propriamente narrativo. Enquanto no drama o tempo é o presente absoluto e no romance ele pode alcançar o pretérito mais longínquo e desejar o futuro mais improvável, no roteiro o tempo é o do passado imediato. Aquele passado configurado pelo breve atraso existente entre o que o narrador presencia e aquilo que ele reporta.

#### **Seqüência 19**

(...)

-- Billy, Paulo, Álvaro e Marina. Tudo agora é movimento, Billy comanda as ações na sua agitação, Billy abraça Paulo.

**BILLY**

Londres estava linda. Mas a Marina, sabe, Paulo, eu amor a Marina, o Álvaro compreende, aceita, mas eu sofro com isto.

Marina se movimenta pegando no rosto de Paulo.

**MARINA**

Olha a cara do Paulo meu amor... Descobriu o Nordeste, está mais politizado.

Mais uma vez temos a linha de ação anunciando a chegada do diálogo, o abraço de Billy em Paulo é, ao mesmo tempo, o passado imediato sendo reportado e a indicação para a próxima ação, no caso a fala de Billy. E da mesma forma funciona o movimento de Marina ao pegar o rosto de Paulo. É interessante, porém, observar que o passado imediato do roteiro não é absoluto, i.e não é o passado cuja distância em relação ao presente configura uma constante. Como observado no romance por Genette, o tempo na narrativa do roteiro tem um alcance mutável – ainda que bem menor que o do romance. Isto pode ser claramente constatado pela sentença ‘Tudo agora é movimento, Billy comanda as ações na sua agitação’. O narrador toma a decisão de simplificar um dado conjunto de ações na forma reduzida ‘tudo é

*movimento*’, como se numa ânsia de tocar o presente prefere não narrar as ações singulares, parte para o relato do que julga mais importante, i.e que Billy, em sua agitação, comanda as ações. Há, então, o tempo economizado das ações sendo simplificadas pela ideia de movimento e, simultaneamente, o tempo gasto para que tal decisão fosse tomada: o tempo do julgamento, o tempo do processo subjetivo de percepção das ações.

Na passagem das sequências numeradas por Glauber, temos evidentemente a mudança de momento temporal, apesar de ser difícil precisar sobre a ordem dos acontecimentos dentro da estória, uma vez que não há indicações diretas sobre a distância temporal entre as sequências, o quebra-cabeça nos parece montado em pequenos indícios remissivos. Primeiro temos Paulo abandonando o emprego, logo depois Silvino comenta o fato. Vemos Paulo, Billy e todos os outros no cenário árido nordestino e depois Marina falando a Álvaro sobre o amadurecimento de Paulo após ter conhecido o Nordeste. Desta forma parece seguro assumir que em *Terra em Transe* a ordem dispositiva das sequências coincide com a ordem da estória. Contudo, como já foi tratado, internamente, no discurso direto dos personagens, a temporalidade é explorada e subvertida, escapando de uma fixidez? anacrônica perene. As distorções temporais envolvendo o tempo da narrativa e o tempo da estória, tão comuns nas narrativas, como pontua Metz e relembra Genette, é ainda mais *distorcida* no roteiro. Ainda internamente, outros elementos denunciam uma virada para um tempo pertencente a outra diegesis. Observemos o trecho a seguir:

#### **Sequência 4**

(...)

SILVINO

(...) Como as rosas, as formas perfeitas, abstrações, as cores. As rosas estão do espírito, no absurdo, na eternidade; os comunistas não compreendiam isto, a minha fome de 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...

TRAV- Alguns slides na parede. Uma imagem de bela mulher, foto antiga.

SILVINO

... é estragar o amor com a inexperiência. Olho hoje esta fotografia. Onde andará Helena?

Mais uma vez chegamos à sequência de número quatro – não há de se estranhar que, num estudo sobre as discrepâncias e distúrbios da temporalidade na narrativa, eu me permita essa analepese. Enquanto Silvino em seu discurso revisita um tempo outro – o da juventude – as reticências nos apresentam a imagem de uma foto antiga figurando uma bela mulher. Essa imagem é a marca de outro momento, outro tempo, e concomitantemente prevê a fala de Silvino que virá, através da qual conhecemos o nome da mulher, Helena. Ora, a linearidade ontológica da leitura textual nos obriga a uma sequencialidade que, na verdade, deseja ser

simultânea. Num filme, provavelmente, não haveria a pausa longa entre o ‘*conseguimos...*’ e o ‘... *é estragar o amor com a inexperiência*’, eles se seguiriam no ritmo mais comum da fala humana *enquanto* os slides na parede e a imagem de Helena fosse surgindo. O tempo da leitura, porém, não permite esse *enquanto*. Há *primeiro* uma coisa *e depois* a outra. Assim, existe o tempo da disposição linear do texto e o tempo do desejo pela simultaneidade.

Enquanto o roteiro, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura (GENETTE, p.33), em seu jogo cabe ao menos mais uma preocupação temporal que o romance, por exemplo, ignora. Observemos mais uma vez o trecho selecionado, quantos segundos são necessários para que atravessemos-no? Quantos segundos podem ter durado a fala de Silvino? Certamente que dois leitores diferentes, independente da duração da fala de Silvino – se é que podemos mesmo falar de tal duração, desse pseudo-tempo –, podem ler a mesma quantidade de palavras em tempos completamente diferentes. Ainda assim, essa mesma quantidade de palavras se traduzida filmicamente terá uma temporalidade absoluta a ser compartilhada pelos espectadores.

Esse tipo de construção dialógica, do discurso auto-contemplativo, monológico e estendido é deveras repreensível aos olhos dos autores de manuais:

O melhor conselho sobre escrever diálogo para filmes é *não escreva*. Nunca escreva uma linha de diálogo quando você pode criar uma expressão visual. A primeira coisa a se pensar quando se escreve uma cena deve ser: como eu posso escrever isso em uma maneira puramente visual, sem ter de lançar mão de uma única fala? Obedeça a Lei dos Retornos diminutivos: quanto mais diálogo você escreve, menos efeito o diálogo tem. (MCKEE, 2006, p. 367)

Dentre várias questões que certamente influenciaram para que existisse tal ojeriza em relação a um uso mais forte de diálogos no roteiro – entre elas o desejo de se afastar do drama e o caráter *naturalista* da linguagem cinematográfica – está a convenção de que uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção. Apesar de não ser possível comparar a *duração* da sequência em relação ao filme, dado que a versão fílmica de *Terra em transe* difere bastante em seu enredo, podemos pensar na configuração intelectual que é empregada no exercício de escrever algo – uma sequência de acontecimentos, um diálogo, uma série de imagens contemplativas etc. – pretendido para ocupar um dado tempo no ecrã.

Muito embora este trabalho tenha como preocupação o texto, não se pode ignorar que o texto tem como preocupação o filme. Desta forma, o tempo no roteiro além de configurar a dualidade característica das narrativas textuais ainda preocupa-se com a transposição da ideia temporal para o cinema. É interessante observar a articulação de noções de temporalidades

diversas. O mover das cenas, e das sequências no caso específico de *Terra em transe*, sem dúvida expressa a passagem do tempo de maneira particular. A previsão do exercício de montagem, por exemplo, permite que seja feita uma viagem vertiginosa por diversas paisagens cujo *tempo real* não permitiria:

**Seqüência 14**

-- Nordeste: Paisagem seca, CORTE, novo TRAV – uma capital qualquer, novo TRAV sobre uma aldeia miserável de camponeses, um caminhão pequeno, massa, sobre o caminhão numa espécie de palanque improvisado, Silveira fala.

(...)

CENAS: o trabalho primitivo nas rodas de fumo, nas moendas, nos portos – sempre um trabalho escravo.

A palavra CORTE, apesar de ser no texto de Glauber uma indicação de direção – dado que ele seria o próprio diretor – existe nos outros roteiros como o recurso da narrativa textual. Tanto que seu uso não é desencorajado pelos autores de manuais como são, por exemplo, o uso de termos que indicam cortes específicos: Apague CORTA PARA, CORTE SECO PARA, FUSÃO PARA e outras transições; o leitor supõe que todas as mudanças de ângulo são feitas com um corte. (MCKEE, 2006. p, 370). O corte muda o ângulo e, simultaneamente, corta o tempo. Acabado está o tempo da paisagem seca e é chegado o tempo da capital, mas a mudança feita com o corte, tão incisivo, não é de todo pacífica, ao contrário, é dura e notável. A interrupção do tempo de uma coisa para outra fala da relação entre as duas, de sua tensão e de seu contraste.

O tempo no roteiro vai se revolvendo, se misturando, se escondendo e se confundindo. Uma passagem frenética entre paisagens leva o tempo de umas poucas palavras no texto, levará apenas alguns poucos segundos no tempo do produto fílmico ao passo que pretenderá representar o correr de horas, talvez dias, meses ou mesmo anos, na diegese da ficção.

O tempo é, ao mesmo tempo, essência e mistério no texto.

### **A personagem da *palavrimagem***

A evolução do romance ocasionou uma guinada na preocupação dos estudiosos que passaram a focar em outro aspecto crucial da narrativa: a personagem. Para muitos leitores e estudiosos do romance no século XIX a estrutura servia apenas de maneira utilitária para expor personalidade (MCKEE, 2006, p. 105). A discussão sobre o que seria primordial da

narrativa, estrutura ou personagem, apesar dos séculos de tradição teórica sobre o fazer literário, de alguma maneira continua, ainda que em menor intensidade, a inquietar alguns muitos. McKee sustenta que tão discussão é especiosa: Não podemos perguntar o que é mais importante, estrutura ou personagem, pois estrutura é personagem e personagem é estrutura. Eles são a mesma coisa e, portanto, um não pode ser mais importante que o outro (MCKEE, 2006, p. 105).

Para McKee tal discussão continua a existir por uma costumeira confusão entre a caracterização e personagem. Enquanto a caracterização é o conjunto singular de traços observáveis, traços que podem ser descritos em poucas palavras e sem qualquer articulação complexa, ou mesmo direta, com a estrutura. A personagem, porém, existe quando revelada em relação às escolhas que faz sobre pressão. A escolha feita em situações de pressão, ou, em termos ainda mais clássicos, de conflito, revela a natureza mais essencial da personagem. Assim, a personagem existe indissociável da estrutura. A estrutura tenciona e articula os acontecimentos, gerando conflito que forçará a personagem a revelar-se e, conseqüentemente, a revelação da personagem, suas ações responsivas a estrutura, terminam por provocar o surgimento de outros pontos de tensão/conflito.

A caracterização mais externa – a que trata de atributos físicos, por exemplo – pode ficar fora da estrutura. Quantas vezes não somos nós, os leitores, deixados no escuro em relação à aparência física de grandes personagens literárias? E mesmo quando nos é dada uma descrição física detalhada, mais objetiva, são elas sempre cruciais ou o que nos fica na memória por mais tempo? De certo fomos apresentados a aparência física de Capitu: morena, olhos claros, cabelos grossos presos em tranças, contudo o que nos recordamos são seus olhos de ressaca. A descrição subjetiva de Bentinho, a comparação com as ondas traiçoeiras, mais um sinal de sua constante dúvida – essa sim, indispensável à estrutura geral do romance.

Desta forma, ainda sobre *Terra em transe*, buscarei entender como funciona o revelar da personagem no roteiro em sua relação simbiótica com a estrutura e, conseqüentemente, com o tempo.

Em seu ensaio, a personagem do romance, Antonio Candido nos dirá que os elementos centrais do desenvolvimento novelística são três: o enredo, o personagem e as idéias e que tais elementos encontram o seu ponto máximo de articulação, quando intimamente ligados a ponto de tornarem-se inseparáveis apenas nos grandes romances. E que é justamente através dos personagens que representam as possibilidades de adesão afetiva e intelectual do leitor através de mecanismos diversos, como a identificação, transferência e projeção. A personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos (CANDIDO, 2011, p. 54). Tão grande é a importância da

personagem no romance que ela terminou por ocupar a posição do elemento mais *vivo* dentro da forma romanesca, recaindo sobre ela a responsabilidade de apresentar ao leitor uma verdade particular consistente o suficiente para arrebatá-lo, ainda que o enredo e os outros elementos falhem. Para Candido, esse poder da personagem termina por conduzir muitos críticos ao erro de considerar que seja ela o essencial do romance. Erro, pois não é possível separar a existência da personagem do restante da realidade ficcional que a cerca e constitui. Contudo, ainda que não configure a essencialidade, a personagem é, sem dúvidas, o elemento comunicativo mais atuante da forma romanesca como a conhecemos hoje, i.e., o romance moderno herdado especialmente dos escritores do século XIX que fortaleceram a voz do sujeito individual na literatura.

Candido nos apresenta o paradoxo base da produção literária ao falar da personagem como um *ser* fictício, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão de mais líndima verdade existencial (CANDIDO, 2011, p.55). Tal verdade existencial é conferida pelo leitor justamente através da aproximação desse ser fictício com o sujeito não ficcional, o quanto existe a *possibilidade* deste naquele.

A personagem do romance, em particular a do romance moderno, é construída na intenção de parecer tão complexa e caótica quanto o ser vivente, que é o eu e o outro. Composta por diversos traços e elementos de caracterização, o sujeito nas páginas do livro, apesar de completo ao passo que existe dentro de uma estrutura cujo início e o fim são dados a conhecer, funciona dentro de uma lógica que se disfarça de não previsível. O ponto é que, no enalço da sofisticação das teorias filosóficas e psicológicas que lançaram luz – ainda que para mostrar que estamos sempre num território de sombras- sobre a natureza inapreensível da personalidade, natural foi o desejo de que a personagem fictícia se aproximasse dessa infinitude incerta que é o ser humano em sua face interior. Contudo, enquanto essa condição caótica e incerta nos é imposta em nossa realidade, no romance ela é meticulosamente planejada e construída.

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (...) o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza, mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. (CANDIDO, 2011, p. 59)

Da mesma maneira que a personagem é o elemento de maior percepção imediata dentro do romance, no roteiro o seu papel tem igual força. Ao falar da personagem em seu manual, Syd Field é categórico: Conheça o seu personagem!, sustenta o roteirista, antes que qualquer palavra seja, de fato, escrita no roteiro, cabe ao escritor – roteirista – conhecer bem

a personagem que move sua ação, pois ela é “o coração, alma e sistema nervoso” da estória. (FIELD, p.18)

Paulo Emilio Salles Gomes, em seu ensaio *A personagem cinematográfica*, oferece uma interessante proposição sobre o conhecido da personagem fílmica em relação à romanesca ao dizer que a

[...] definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior que a concedida pelo romance tradicional. (SALLLES GOMES, p. 111)

Uma vez que tomamos em consideração tal afirmativa, é interessante refletir nas implicações que esta traz para o roteiro. Essa definição física, tão clara na forma cinematográfica, dada a natureza física de suas imagens, está em grande medida comprometida no roteiro. Por mais que o roteirista se ocupe de detalhar fisicamente sua personagem, o caráter lingüístico de sua produção não possibilita, obviamente, que atinja a exatidão da imagem. Certamente a personagem no roteiro confere ao leitor uma liberdade bastante semelhante ao caso do romance em termos de características físicas. Observemos a cena de apresentação da personagem principal do roteiro, Paulo e de seu patrão, neste momento do texto ainda sem nome próprio definido:

### **Seqüência 3**

Interrompe os letreiros. Interior de um jornal. TRAV penetra a redaçã, ao som da música; cortes desconexos; uma mão, uma folha de papel. CAM sobe da folha de papel, vemos Paulo Martins que a segura. Jornalista, 34 anos, cara marcada, sem paletó, gravata frouxa, perplexos.

PP – o Patrão sentado numa mesa, careca, 40 anos, fala, explicando, calmo. (ROCHA, 1985, p. 117)

O narrador nos apresenta algumas informações: a idade nos dois, o rosto marcado de Paulo e a falta de cabelos do Patrão, mas, além disso, o resto da caracterização física é deixado a cargo do leitor. Agora, se nos movemos para analisar a segunda parte da citação de Salles Gomes temos que a personagem cinematográfica oferece uma liberdade psicológica maior ao leitor. Assim, no roteiro não somos expostos, como no romance tradicional, a vida interna da personagem, toda sua caracterização é feita em base em suas ações reativas ao conflito imposto pela trama.

Field propõe um método para o desenvolvimento da personagem principal do roteiro:

Separe os componentes da vida dele/dela em duas categorias básicas: *interior* e *exterior*. A vida interior de seu personagem acontece a partir de seu nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que *forma* o personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o filme começa até a conclusão da historia. É um processo que *revela* o personagem.

Fica claro no trecho acima que o que Field chama de vida interior, a que forma o personagem, está bastante ligada a sua inscrição em um tipo de temporalidade ficcional que emula o amadurecimento do sujeito humano extra-textual, formando um conjunto de precedências fílmicas que ajudem o personagem a mover-se numa determinada lógica. Se mais uma vez observarmos o trecho de apresentação de Paulo citado anteriormente, a indicação da idade dos personagens, mais do que sugerir as possíveis distinções físicas entre uma pessoa de 34 anos e outra de 40, muito provavelmente deseja sugerir a extensão da vida interior da personagem. Quantas experiências um indivíduo pode viver em 34 anos? Ou ainda, quantas desilusões a mais – políticas, profissionais, amorosas etc. – podem surgir nesses seis anos de diferença de idade entre os dois? Talvez um amadurecimento geral em relação ao enfrentamento da vida, ou talvez apenas o desenvolvimento de um estado de cinismo e ceticismo que parece nos acompanhar à medida que envelhecemos. Apesar de não figurar objetivamente no texto, a vida interior deixa suas impressões na vida exterior, essa também *revelada* de maneira visual através de suas ações.

### Seqüência 3

Interrompe os letreiros. Interior de um jornal. TRAV penetra a redação, ao som da música; cortes desconexos; uma mão, uma folha de papel. CAM sobe da folha de papel, vemos Paulo Martins que a segura. Jornalista, 34 anos, cara marcada, sem paletó, gravata frouxa, perplexos.

PP – o Patrão sentado numa mesa, careca, 40 anos, fala, explicando, calmo.

PATRÃO

Um jornal é uma Empresa.

PAULO

Mas eu só publiquei fatos.

PATRÃO

Acontece que os imobiliários pagam apenas pelos fatos que interessam a eles.

PAULO

Assim não é possível. Há um limite.

PATRÃO

O problema é seu. O jornal tem uma linha.

Paulo joga a carteira de jornalista na mesa.

PATRÃO

Pense bem. Lhe damos um aumento.

Paulo faz negativa com a cabeça. (ROCHA, 1985, p. 117)

O conflito inicial de Paulo está expresso: seu trabalho censurado por conta dos interesses corporativos dos donos do jornal. O Patrão, de 40 anos, afirma sem pudores que o Jornal é uma empresa, mas Paulo mostra-se resignado, afinal tudo que publicará foram fatos. Sua personagem se revela frente ao conflito, na escolha que faz – negar o aumento oferecido pelo Patrão e manter a decisão de se demitir. O pequeno detalhe da vida interior das personagens – suas idades – já garante a sugestão do tom desse primeiro diálogo. A diferença entre o Patrão, já conformado ao estado das coisas, e Paulo, ainda firme a um idealismo.

Para Robert Mckee, a chave da verdadeira personagem é o desejo, pois ela só “pode ser expressa através de uma escolha em um dilema. Como a pessoa escolhe agir sob pressão é quem ela é – quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda a escolha da personagem.” (McKEE, 2006, p. 351) Se no primeiro cinema as personagens tinham pouca profundidade, normalmente simples personificações de estereótipos, ao passo que foi se desenvolvendo como linguagem – consequentemente ligado a entrada dos diálogos falados – a personagem do filme moderno é, sem dúvida um dos elementos cruciais. Candido diz que, no romance, houve um movimento histórico onde o interesse migrou da intriga para a personagem. Se antes interessava mais a trama complicada com a personagem simples, o romance moderno guiou a predileção por personagens mais complexas e tramas mais simples. Apesar da tradição formulada pelos filmes de ação, onde a trama procura complicar-se a ao máximo, para Field toda essa complicação depende do sucesso da caracterização da personagem, seu desejo articulado movendo a trama. Ao falar que o roteiro trata de uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo a sua “coisa”, o escritor americano esclarece sua posição: “O roteiro articula uma ação e ação é personagem”.

A força do papel da personagem estabeleceu-se de tal forma que tornou-se necessário, como é apenas natural que assim ocorresse, uma desconfiança que pudesse desconstruir essa sua primazia. Alain Robbe-Grillet, em seu *Por um novo romance*, considera a personagem um dos conceitos obsoletos da forma romanesca moderna, i.e, do romance burguês.

O romance parece vacilar, tendo perdido seu melhor sustentáculo de outrora, o herói. Se não consegue pôr-se de pé novamente é porque sua vida estava ligada à vida de uma sociedade agora extinta. Se conseguir, pelo contrário, um novo caminho se abrirá para ele, com a promessa de novas descobertas. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.23)

Apesar do ataque direcionado à personagem, fica claro que a preocupação do escritor francês seja com os romances dedicados ao estudo de personagens, em grande parte representação de um sujeito nobre, de certa maneira maior que todos os outros. Enredos que lidavam com a ascensão ou queda de grandes homens ou linhas hereditárias, bons ou maus representantes do sistema burguês. O problema de Grillet é antes, não com a posição da personagem, mas com a figura do herói, que concentra um mundo inteiro em sua problemática demasiadamente antropocêntrica e solipsista, constantemente ansiando *ser alguém*, alguém esse que existe em meio a um nome e um sobrenome.

Beckett muda o nome e a forma de seu herói no decorrer de uma mesma narrativa. Faulkner, de propósito, dá o mesmo nome a duas pessoas diferentes. Quanto ao K. do Castelo, ele se contenta com uma inicial, não possui nada, não tem família, não tem rosto; provavelmente não é nem mesmo agrimensor. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 22)

Ora, mas não é justamente por ser apenas K., cujo passado desconhecemos tão tenazmente, e que o desconforto geral que esse demonstra em suas interações com as outras personagens nos causa, ao mesmo tempo, o desejo de desvendá-lo e a consciência de que por vezes somos expostos a certos tipos tão opacos e misteriosos que somos obrigados a reconhecer que a respeito destes sabemos apenas o nome? Não é justamente nisso que K. é uma grande personagem? Certamente o que importa notar é que ao passo que o romance moderno surgia, na virada epistemológica trazida com a era das revoluções e da verticalização referencial, tendo como necessidade dizer *sou*, dentre muitos, nome e sobrenome; o novo romance planejado por Grillet é da época de incertezas que diz: que significa um nome e um sobrenome ou filiações de qualquer tipo, é isso que sou? De todo, será que sou? Essa diferença de paradigma é, entre outras coisas, histórica e apresenta uma mudança estrutural. Muda o posicionamento da personagem em relação às outras e ao todo da obra, mas certamente não apaga sua importância dentro das formas ficcionais. O próprio Grillet dirá que o que o Novo Romance anseia abandonar é a personagem em sua concepção tradicional, mas o homem, ou melhor, o novo homem continua em cada página, cada palavra do Novo Romance (ROBBE-GRILLET, 1969, p.91).

O ponto a ser levantado é que para Grillet, esse Novo Romance pode articular-se na forma do roteiro cinematográfico, tanto que o seu tratado para uma revolução da forma romanesca foi escrito depois de assinar o roteiro de *O ano passado em Marienbad*, filme de Alain Resnais, no qual exercita a reformulação dos elementos do romance burguês clássico. Desta mesma forma, como constituinte de uma tendência de vanguarda que buscava questionar as formas estabelecidas pela burguesia, a personagem principal em *Terra em Transe*, Paulo, articula o posicionamento descentralizado, diferindo gravemente do herói burguês tradicional.

Uma vez que na apresentação das obras já me ocupei de expor um pouco do enredo do texto em questão, a preocupação de agora é a de refletir sobre a existência particular da personagem no roteiro em comparação tanto com a sua adaptação materializada em imagem-movimento, quanto com o romance, forma que terminou por evidenciar o caráter crucial da personagem principal dentro da literatura. Não é de todo estranho que a questão do nome e sobrenome, como exposta por Robbe-Grillet como sendo a síntese do herói burguês, seja jocosamente apontada na personagem de Glauber. Apesar de já sabermos o nome e sobrenome da personagem principal desde sua apresentação no texto, dentro da diegese o nome completo de Paulo é introduzido por Silvino a Jordan, um jornalista judeu:

JORDAN

E este menino, Silvino, quem é ele?

SILVINO

Paulo Martins Soares de Almeida. Bisneto do Gal. Soares de Almeida, positivista, proclamador da República, combatente em canudos. (ROCHA, 1985. p.123)

JORDAN

Ah, o Gal. Almeida...

SILVINO

O último rebento da decadência. Um grande talento literário, força moral... Da esquerda.

Para Silvino a resposta a pergunta ‘*quem é ele?*’, é respondida não apenas com o nome e sobrenome, mas com o apontamento da filiação. É interessante notar a ironia com que tal filiação é usada e a decadência escondida atrás da suntuosidade do título General, pois são três as gerações que separam Paulo de seu bisavô, i.e, do prestígio e influência que sua família pudera ter algum dia gozado.

Ao contrário, na sequência do diálogo a relação entre Paulo e sua linhagem parece ainda mais verticalizada. Ao passo que parte de sua legitimidade é conferida com o mencionar de seu bisavô, proclamador da República, combatente em Canudos, a outra se dá por seu talento literário, sua força moral de esquerda. Ora, com o que sabemos de Canudos e da tradição da Esquerda- Canudos e Esquerda do mundo real, ontologicamente autônomos- e as implicações políticas trazidas com tal recorte, não é, no mínimo, contraditório que sejam usados em par para atribuir maior valor a personagem? Sim, de certo que é contraditório para o leitor que traga tais informações prévias e bastante já foi dito, até mesmo pela crítica de cinema mais despreocupada, sobre a função irônica com a qual Glauber apresenta o intelectual de esquerda que já não conhece seu lugar dentro da verdadeira luta de classes. Contudo, o importante para a personagem- e conseqüentemente para a obra em sua articulação estética- não é a de formular a situação de ironia comum, i.e, onde existe um ruído entre o signo e o referente, mas a ironia literária prevista pelo romântico Schlegel, aquela que abarca o infinito no finito, o real no fictício. Cabe, no roteiro, que a esquerda e os republicanos conservadores figurem num mesmo par, pois no universo do texto (e, é verdade, no caos do nosso mundo político pós-moderno) tal harmonia é possível.

Se no romance tradicional a mais valia da personagem está sujeita ao seu posicionamento na organização da sociedade burguesa e em um romance novo, por exemplo, a prosa Proustiana, a personagem revela-se a si mesma em toda a contradição que compete o ser fragmentado, herança da modernidade, no roteiro de *Terra em Transe* o revelar de Paulo depende das ações que articula e que sofre, quase nada diz sobre se mesmo. Quando diz, emprega a terceira pessoa, ficcionaliza-se e, mais uma vez, articula a ironia.

ÁLVARO

Senhoras e senhores, seria realmente uma tragédia se Paulo não desaparecesse da vida de Álvaro e Marina. Caiu uma cortina sobre o passado, vieram os duros dias de luta pela vida

*Paulo imita uma orquestra dramática com a boca, mas na verdade ouvimos um acorde maior da marcha-rancho. Marina fita Álvaro na postura de narrador.*<sup>8</sup>

ÁLVARO

Álvaro continuou na sua vida literária: publicou seu primeiro romance e foi um fracasso; tentou o teatro, idem; tentou o cinema, a bebida, as drogas. E Marina, exemplar. Esta era, senhoras e senhores, a maior prova de amor!

PAULO

No sanatório Álvaro escreveu um romance, o depoimento de um homem. E fez sucesso! Álvaro e Marina ficaram ricos e felizes enquanto Paulo...

*Paulo olha os dois, faz cara de palhaço triste que lembra Carlitos. Improvisa com as mãos um violino, ouvimos um acorde da marcha-rancho.*

PAULO

Paulo estava numa redação de jornal. Um dia não agüentou. Ficou sem emprego, sem planos.

Paulo afasta-se de si mesmo, distancia-se para poder fazer piada de sua condição. O jogo com Álvaro parece ser previamente conhecido pelos dois, suas vidas expostas em um resumo duro e jocoso em igual medida. Uma revisão de um tempo anterior ao da narrativa, mas cujas cicatrizes constituem o combustível da interação. Assim como Paulo, Álvaro também era escritor, com a diferença de que uma de suas obras havia alcançado notoriedade e, conseqüentemente, – sucesso financeiro. Além de ter alcançado o êxito profissional, antes somos informados que Álvaro tem outra coisa que Paulo desejara: o amor de Marina. Ao passo que Álvaro revela-se a si mesmo, ao falar de sua vida, o que Paulo realmente diz já é conhecido desde o começo do texto, que trabalhava no jornal e ficou sem emprego, o adicional, i.e, a informação extra que contrasta sua vida com a de Marina e Álvaro está muito mais presente nas linhas de ação, onde melancolicamente segue saindo de si mesmo, um momento faz-se de orquestra, noutro de palhaço triste (dançando em meio aos foliões, pois a cena desenrola-se num certo contexto carnavalesco). É justamente em sua reação a vida de Álvaro e Marina que sabemos um pouco mais de Paulo, não é no “*enquanto Paulo*”, mas sim das reticências que apontam não para um elemento discursivo, mas para a falta dele. Os três pontos que terminam sua fala não são outra coisa que não ausência, silêncio: a ação de hesitar. Claro, não é um elemento discursivo dentro do universo do roteiro, o é, porém, na materialidade do discurso verbal em sua forma escrita, i.e, enquanto tal ação (ou a falta dela) constitui-se em sua forma imagética no cinema, no roteiro é a palavra articulando a ação, fingindo-se ação e imagem.

---

<sup>8</sup> Em itálico as linhas de ação para separá-las das falas. Diferenciação feita por mim a caráter de esclarecimento, de modo que não está presente no texto original.

Enquanto no romance, do qual fala Candido, temos um conhecimento mais completo e coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres, (CANDIDO, 1969, p. 64) já que somos levados para dentro do personagem, no roteiro – especialmente aqueles que não utilizam da narração em *voice-over* – essa vida interna do personagem nos é negada. Há a ilusão de que conhecemos Paulo, de maneira semelhante como conhecemos o ser ficcional, em partes insuficientes e conturbadas. De certo que é uma ilusão, pois Paulo não existe fora do texto, tudo que há para se conhecido sobre ele está, ainda que não obviamente, dado. Para Candido, poderíamos dizer que o homem só nos é conhecido quando morto, pois seu limite definitivo fora alcançado. A vida particular torna-se, então, uma obra completa a ser analisada em perspectiva, cada posicionamento emparelhados um ao outro facilitará da compreensão do caráter, na *lógica* do homem. Seguindo esse raciocínio, Paulo está morto, sua ação concretizada, sua lógica – por mais ilógica que pareça – está apresentada.

Os dois pólos ideais ao redor dos quais oscila a criação da personagem de ficção, i.e, sua aproximação com um ser ontologicamente autônomo e seu desenvolvimento a partir da *pura* – ainda que totalmente condicionada à experiência do autor com o humano-inventividade, agem no processo de construção de maneira simultânea e, por vezes, indiscernível, isso porque necessitamos um apontamento direto do autor ou evidências documentais que, assim como a fala do autor sobre seu próprio texto, encontram-se externas à obra. Paulo é um protótipo dessa indiscernibilidade, ao passo que funciona como a representação de um *tipo* – o intelectual de esquerda latino americano da década de 60, escravo de suas aspirações intelectuais e seu posicionamento dentro da organização social da qual faz parte – e ao mesmo tempo um *ser* que existe sem precedência, nascido apenas no e para o roteiro.

Dado que o roteiro, como forma que deseja a articulação fílmica, repousa sensivelmente no modo realista/naturalista – ainda que trate de temas fantasiosos – no sentido que se afasta do romance ao não possibilitar um acesso direto a vida interna da personagem e do drama por desejar um discurso direto que soe justamente como a linguagem cotidiana, evitando solilóquios de qualquer espécie e tipos comuns de enunciados de tendência psicologizante e/ou filosófica. A personagem ideal do gênero parece-se, ao máximo que possível, em exterioridade comportamental e elocução, com o *homem sapiens*. De maneira que, seguindo o pensamento aristotélico, a literatura trate do geral possível, o roteiro quer dar a esse geral o maior disfarce do particular. Paulo, sentado em sua escrivaninha no jornal, gravata frouxa, cara marcada, prestes a ter uma conversa com seu chefe, que ser não *um*

jornalista, mas o jornalista Paulo, recortado da exterioridade textual e transportado diretamente – como se fosse possível tal empreitada – para o texto.

É preciso que se faça um esclarecimento sobre o que disse no parágrafo anterior acerca da vontade do roteiro de evitar o discurso da linguagem que não pareça a cotidiana. Quando Paulo encontra-se com Silvino tão logo deixa o jornal, o monólogo apocalíptico deste, que pareceria bem encaixado no drama – clássico, obviamente, já que o próprio gênero passou por mudanças cabais nesse quesito no último século –, está presente no roteiro justamente como elemento que causa estranhamento. O mentor de Paulo parece, então, delirante, o tipo de pessoa que afasta-se do real. Seu pertencimento ao campo do mais próximo do real possível está justamente na noção compartilhada de que esse tipo – o que responde à realidade com certo escapismo – existe em nossa realidade socialmente inteligível.

No roteiro, defenderá Field, personagem é ação: AÇÃO É PERSONAGEM – o que uma pessoa faz é o que ela é, não o que ela diz (FIELD, 2001, p. 31). Enquanto a afirmação do autor americano pode recair num reducionismo superficial, uma vez que linguagem também é ação, ou seja, uma fala também é ação, sua intenção primeira é a de, mais uma vez, solidificar o caráter *imagético* do roteiro. Como McKee, seu principal conselho é que o personagem se mostre em ações perceptíveis a visão. O texto de Glauber, assim como o são outros grandes textos cinematográficos, existe da batalha travada entre este mandamento do cinema e ao mesmo tempo o peso das palavras enunciadas pelos personagens. O discurso político que permeia toda a estória – a crise da esquerda no *Terceyro Mundo* – não ficaria completo sem as trocas verbais entre as personagens:

**Seqüência 5**

(...)

SILVINO

O senhor vai servir aonde agora?

BISQUÊ

Gostaria de servir no México...

SILVINO

Qual sua posição política?

BISQUÊ

Um liberal conservador ou melhor um conservador liberal...

Silvino dá uma bruta gargalhada e bate na barriga do embaixador. O helicóptero neste momento passa sobre elas, levanta o vento e espalha o ruído. Bisqué foi por terra, sob o vento, tenta se compor, Silvino sorri. (RTM p. 124)

A troca entre o embaixador e Silvino se completa nas ações não verbais. A bruta gargalhada de Silvino e a perda do equilíbrio do embaixador exibem o ridículo da situação, o ridículo da afirmação que as antecedeu.

Desta forma, como temos visto até agora, observar a personagem no roteiro é diagnosticar em que medida uma pessoa ficcional pode ser construída não apenas sob o mandamento “Personagem é ação” de McKee, mas antes na ideia de que a Personagem é reação. Não se pode, no roteiro, conhecer a personagem sem que esta esteja tensionada com outros personagens e elementos da narrativa. Claro que num romance o conflito imposto a uma personagem por outros elementos da trama também servirá para delinear-lhe tanto melhor, mas como já discutido, há a possibilidade de conhecer-lhe os pensamentos e impressões do mundo; mas no roteiro não.

O protagonista de *Terra em Transe* é, essencialmente, sua falta de reação em relação ao desenvolvimento do enredo ao seu redor. Ainda assim, nesse pensamento de personagens reativos, é possível no roteiro, assim como o é no romance e no drama, identificar a oscilação do conflito entre externo e interno. Não obstante haver o conflito entre os camponeses e os políticos e donos de terra, o conflito do protagonista é claramente interno. Paulo, confrontado em sua posição de intelectual de classe média, com seus ideais políticos de esquerda, vê-se na encruzilhada de atuar em favor de sua classe, isto é, na manutenção de um poder através de jogos políticos – a medida que é convidado para compor a equipe de candidatos – ou defender a causa proletária, a grande base de sua estrutura ideológica.

Seu conflito interno então, articula-se justamente na impossibilidade reativa que observa-se durante grande parte do texto.

SARAH  
 Você tem amigos comunistas?  
 PAULO  
 Amigos, não... você?  
 SARAH  
 Há dez anos, depois que desisti de esperar David...  
 PAULO  
 Lhe adiantou alguma coisa?  
 SARAH  
 Antes eu precisava acreditar... A solidão, a revolta... agora um objetivo... não é possível outro caminho.  
 PAULO  
 Aqui?  
 SARAH  
 Em qualquer lugar.  
 PAULO  
 Você é feliz assim?  
 SARAH  
 Não me preocupo. Trabalho...  
 PAULO  
 Não acredito que o comunismo...  
 SARAH  
 Mas sofre, chore seus trinta e quatro anos.  
 Sarah desiste de falar. Paulo está sentado na cama fumando. Ouve “trinta e quatro anos” e fuma, perguntando a si mesmo, agredido. Fuma. Lentamente surge o perfil nu de

Sarah que o abraça e o beija com ternura e constância. Os dois afundam-se no quadro, fica a parede branca que desfoca.

Nuvens—Céu – Mar – Copacabana, Visão Aérea. Música ( RTM, p.138-139)

Num diálogo que antecede o trecho acima, Paulo confessa a Sarah que compreende a fatalidade do papel que desempenhara até aquele momento, diz “Toda minha vida fui isso, moleque de recado do Silvino, do Moura, outra vez do Silvino e agora do Billy”. A constatação feita por ele nada mais é que uma retomada de suas ações (ou falta delas) até este ponto da narrativa. Apesar de reconhecer, ainda está imóvel, seu conflito interno ainda grande. A conversa com Sarah expressa a intimidade da sua disputa anterior. Não acredita que o comunismo... as reticências são a marca do conflito, duvidosas, hesitantes. Acredita e, ao mesmo tempo, não pode acreditar. Sarah enxerga-o; não acredita, mas sofre, diz ela. E Paulo vê-se agredido pela verdade nas palavras dela. Não acredita, mas sofre e, por hora, nada pode fazer além de sofrer. O cigarro aceso, a tragada do mesmo, é o movimento mínimo que disfarça e, alegoricamente, representa sua falta de ação incisiva. O pequeno gesto comum, externo, que fala sensivelmente de seu conflito interno.

Assim, como na previsão de McKee, a personagem desenha-se em relação a quem ela revela-se ser frente ao dilema da trama. O dilema de Paulo está nele mesmo e tudo que ocorre externo, que é o que podemos ter acesso, tem autonomia em relação ao mundo interno dele ao passo que, simultaneamente, funciona como sombra de seu próprio conflito. O inferno são os outros, como diz Sartre, mas no roteiro os outros são responsáveis por formar a personagem Paulo, através da diferenciação e das relações de ação e reação. O inferno é tudo, é o que está fora porque é o que está dentro.

Ao aproximar-se da conclusão do texto, o conflito vai tornando-se cada vez mais visível para os outros personagens. Na sequência dezenove, de volta ao Rio de Janeiro depois de ver as movimentações violentas no nordeste, algo em Paulo está diferente.

Marina movimenta-se pegando o rosto de Paulo

MARINA

Olha a cara do Paulo, meu amor... Descobriu o Nordeste. Está mais politizado.

BILLY

Viu muitos guerrilheiros lá? Comé que é, conta...

MARINA

Ih... (RTM p. 140)

O gracejo de Marina expressa a diferença irreconciliável entre o que Paulo testemunhou no Nordeste e a sua vida, as pessoas ao seu redor, no Rio de Janeiro. Ainda somos incomodados com seu silêncio, sua passividade, mas algo em seu rosto é a cicatriz do vivido, do presenciado, do testemunhado. E, apesar de sua inércia parecer a mesma, é

impossível não estar diferente. É interessante, contudo, observar como mais este tijolo na construção do protagonista só é possível na fala de uma personagem outra. A fala de Marina é a reação causada pela expressão de Paulo; nova e misteriosa. Mais uma vez, personagem é reação.

O silêncio de Paulo na sequência dezenove é, na verdade, o início da quebra da inércia. O silêncio é a recusa de participar do jogo de gozação entre Marina, Álvaro e Billy. Paulo vira o Nordeste e já não é mais o mesmo, não pode ser mais o mesmo. E a única resposta possível, para aqueles que não viram, que não entendem, é o silêncio. A falta de ação transformando-se, ao fim, na própria ação. A sequência seguinte, a de número vinte, é o fechamento do texto.

PAULO

Não é com ódio, mas com o amor. Não é apenas com a espada mas é também com todas as armas da coragem.

Planos de guerrilheiros, Negros, fotos, atualidades, música de libertação, chineses, latinos, africanos, o terceiro mundo subdesenvolvido se ergue sob as palavras de Paulo.

PAULO

Porque não é possível esperar  
 Não podemos mais contemplar o extermínio de gerações  
 Ou as trevas da tirania sobre nossos destinos  
 Nem estas tantas crianças morrendo por dia  
 Nem estes tantos milhões de homens morrendo de fome  
 Só com a violência do amor  
 Podemos impedir que isto permaneça o inferno  
 Que África, Ásia e América Latina  
 Seja o túmulo eterno de quanta gente  
 Pode também construir um novo mundo!

Paulo, barbado e sujo de sangue, com a metralhadora na mão, grita as últimas palavras.

PAULO

Pode também construir um novo mundo

Ruídos. FIM. (RTM p, 142)

Paulo resolve seu conflito interior ao transformá-lo em exterior. O conflito armado no qual se envolve, em que se junta aos rebeldes e mata Silvino, é a decisão que marca a resolução do conflito principal da trama que era o dilema do protagonista. Essa sequência final está envolta numa atmosfera quase mística, ao passo que Silvino está para ser coroado por D. Pompeu. Pode ser que seja apenas um sonho, a materialização imagética de um desejo, do desejo de Paulo de redimir-se frente à luta na qual, a princípio, batalhava no lado do opressor. Para o roteiro, contudo, não importa que seja o sonho. Importa que seja imagem,

que seja corporeidade, que seja ação. O que lemos é a ação, o seu discurso inflamado e inflamatório estar a par com o caos nas linhas de narração.

O conflito e a contradição, bem expressos em suas palavras, “Só com a violência do amor”, é o que constrói a personagem do roteiro. A necessidade que toda investida na construção *interna* seja visível externamente. Que inércia possa ser, alternadamente, ela mesma, ação ou reação. É a violência do choque de estilos e conceitos que constrói a forma, ou melhor, a nova forma. Paulo bem disse: Pode construir um novo mundo! E, certamente, também pode construir um novo homem.

## TRÊS

### ANTÔNIO DAS MORTES

Escrito em 1967, o roteiro Antônio das Mortes é o primeiro tratamento de O dragão da maldade conta o Santo Guerreiro. As cinquenta e nove sequências que compõem o texto pulsam com o fervor e a dureza da temática do terceiro mundo que reverbera nos outros textos do livro, em especial nos selecionados como corpus deste trabalho: a discrepância entre os detentores do poder e aqueles que dependem destes, a luta camponesa pela terra, o misticismo messiânico popular do nordeste brasileiro, a decadência da lógica política na América Latina quase pós-feudal.

A sequência inicial, na qual Antônio das Mortes é apresentado, seu rosto e seu nome escrito em vermelho, anunciando o sangue da sua missão, é curta e direta como seu protagonista, inquieto com o sol em seu rosto, o silêncio é seu primeiro discurso. As sequências seguintes, porém, abandonam o foco no protagonista para desenhar o violento assassinato de um camponês, Militão, por um dos jagunços do coronel Fontoura. E a evacuação de uma casa de farinha pelos jagunços do Dr. Magalhães. Militão, junto com o restante de seu povo, que há mais de cem anos trabalhava na região, havia recusado a acatar as ordens do Coronel para abandonar a terra. Como punição e aviso para os outros é assassinado com três tiros. Na casa de farinha, enquanto a roda gira a encher os sacos, outro grupo de camponeses é ordenado a deixar suas terras, sua recusa é repreendida com chicotadas e tiros. Dois grupos de camponeses diferentes, dois homens de poder diferentes, dois grupos de jagunços diferentes e o mesmo destino: a impossibilidade do acesso camponês a terra.

Apesar das semelhanças, Fontoura e Magalhães são inimigos políticos, prestes a lançar a candidatura a prefeito da cidade de Milagres de seus protegidos. Enquanto Fontoura é um grande latifundiário clássico, com sua produção de monocultura e criação de gado, Magalhães considera-se um homem moderno, sua intenção é trazer a modernidade para o sertão, tirar os camponeses da terra para poder construir ferrovias. Os dois, querendo a todo custo evitar uma derrota eleitoral, ignorantes em primeiro tempo da intenção um do outro, mandam chamar Antônio das Mortes para uma conversa: a proposta de Fontoura é que Antônio mate o Promotor, protegido de Magalhães; e a proposta de Magalhães por sua vez é que Antônio mate o Dr. Justino, protegido e futuro Genro de Fontoura.

Contudo, antes que Antônio possa fazer sua escolha sobre qual proposta aceitará, o bando do cangaceiro Silvino ameaça invadir Milagres. Coirana, o jovem e violento cangaceiro do bando, manda uma mensagem a milagres com as exigências e a promessa de matar todos os macacos e homens da lei. Agora confrontados com o mesmo terrível destino, Fontoura e Magalhães, desta vez unidos, pedem a Antônio que proteja Milagres de Coirana e do resto do bando de Silvino. Antônio é um personagem solitário. Não é como os ricos, não é jagunço nem cangaceiro, vive por si mesmo, de acordo com a lei de suas próprias armas. Contudo, reconhece na eminente invasão de milagres uma chance de redenção, sente a empatia de ser povo, de ser pobre. Assim, aceita defender Milagres pedindo em troca da palavra que Fontoura e Magalhães devolvam as terras que tão violentamente tomaram dos camponeses. A proposta é aceita e o contrato, escrito, é firmado e Antônio sai para encontrar o bando de Silvino.

Antônio e Silvino se conhecem de muitos anos da vida no mesmo sertão, cultivam certo tipo de amizade que resiste apesar de comumente verem-se em posições inimigas, mas o respeito é inegável e a conversa é calma. Silvino, capitão do bando, cangaceiro já velho, diz a Antônio que estão ali para satisfazer a vontade de Coirana e que o jovem cangaceiro odeia Antônio o que é confirmado quando este chega e sua reação em relação a Antônio é extremamente violenta. Mas Antônio está ali para fazer-lhe uma proposta, pede-lhe que não invadam Milagres e em troca oferece a própria vida. Mesmo enojado, por pensar que Antônio deseja defender os coronéis, Coirana, ainda que obrigado por Silvino, aceita a proposta e após ferir Antônio gravemente, amarra-o para que morra no sol e seja comido pelos urubus.

Antônio, porém, cabra forte, sobrevive e é encontrado pelo Cego Júlio. Livre dos nós que o amarravam, Antônio caminha trôpego pelo Sertão até chegar ao assentamento estavam alguns camponeses e a Santa Clara, figura mística que se dizia mãe do filho de Deus. Com a ajuda dos camponeses, Antônio se recupera e logo fica sabendo que os Coronéis de Milagres não cumpriram seus contratos, ele então decide liderar os camponeses numa invasão a Milagres para reivindicar seu direito a terra. Ao chegar na cidade com os camponeses, descobre que Coirana também não cumpriu sua promessa e, numa luta violenta, termina por matá-lo. Ao final, consegue sua revolução, quando junto com os camponeses expulsam Fontoura e Magalhães da cidade.

Apesar da vitória, Antônio não fica na cidade, vai embora da mesma forma que apareceu, solitário. Não está redimido, como Coirana apontara, já havia matado tantos cangaceiros a mando dos coronéis, e tantos outros atos terríveis cometera para garantir a própria sobrevivência. Já não pode estar juntos dos outros, dos seus, não existem os seus. A

solidão irrepreensível que nasce da lei do mais forte, da cruel evolução das espécies, do canibalismo figurado nascido da fome real. Antônio é o sertão e a fome. Matando para não morrer e, de vez em quando, salvando alguns, mesmo sabendo que não poderá jamais evitar sua iminente chegada ao inferno.

### **O espaço do terceyro mundo**

As discussões sobre o papel da imagem e, em consequência, a criação do espaço da narrativa quando feita sobre um corpus romanesco por diversas vezes estão focadas em um texto escrito em primeira pessoa cujas discrepâncias entre o espaço da narração e o espaço da narrativa podem ser identificadas, numa forma parecida como se diferencia o tempo da narração e o tempo da narrativa como fez, por exemplo, Genette. O espaço do qual tentarei tratar em *Antônio das Mortes* não permite essa diferenciação, o espaço da narração é o espaço da narrativa. Outra questão levantada quando tratando do espaço na narrativa literária é a oposição entre espaço exterior e espaço interior ou psicológico. Contudo, a estrutura do roteiro, seu desejo de ser constantemente traduzido em imagens, não permite a existência substancial de qualquer outro espaço que não seja o externo. Para melhor entender tal noção façamos um exercício de construção cênica. Digamos que um personagem está deitado em sua cama, olhos fechados. Logo depois tal aparece em uma praia, roupas de banho, com os pés enterrados na areia enquanto ondas quebram sobre pedras. Esta segunda cena é um sonho, contudo sua articulação no texto dá-se da mesma maneira que na cena anterior. Ou seja, sua construção é de pretender um espaço materializável.

Desta forma a análise da questão da imagem e do espaço estará atenta a duas frentes. A primeira delas tratará da importância da descrição e articulação da noção espaço em literatura baseado em textos de teóricos como, por exemplo, Paul Ricoeur e Gaston Bachelard com sua belíssima poética do espaço. A segunda observará justamente a construção específica do *Terceyro Mundo* – em especial a América Latina –, as implicações que traz para a forma e para a tradição literária que se preocupa com o tema. Desta forma, para pensar o *Terceyro Mundo* como um espaço, um lugar, no texto de Glauber, buscarei a luz de teóricos como Homi Bhabha e Jameson. A existência desse espaço ficcional dá-se, como pode ser conferido na intencionalidade do autor revelada na apresentação da obra – pois os textos tratam do terceiro mundo, numa relação intencionalmente direta com o espaço real que reconhecido como tal. Assim sendo, o espaço no texto também será pensado sob a construção

desenvolvida pelo papel da memória, ou seja, da criação nascida do recordar-se algo preexistente.

A existência do terceiro mundo no texto, como se constituísse, de fato, um mundo, em seus limites traçados, fala, ao mesmo tempo, deste mundo e do que existe além de suas fronteiras. O espaço desenvolvido na narrativa representa ele mesmo e tudo o que ele não é, desta forma o terceiro mundo configura-se numa posição de tensão com o seu pólo opositivo, i.e, o primeiro mundo. Em seu texto *Architecture et Narrativité*, Ricoeur lembra a definição de memória oferecida por Aristóteles: a imagem que *rendre présente l'absence-qui-a-été*. Em contraposição com a imagem que pode tornar presente a ausência de algo imaginário, a memória torna presente a ausência de algo que foi, de algo que existiu. Em *Antônio das Mortes* a imagem do terceiro mundo é essa memória que faz presente o ausente que foi e, ao mesmo tempo, a construção que faz presente algo que *poderia se*, algo imaginário.

Ainda no mesmo texto, o filósofo francês propõe um paralelismo entre arquitetura e narratividade: « en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération « configurante » ; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps ». (RICOEUR, 1998, p. 45). Os dois lados desse paralelismo apontado por Ricoeur aparecem no texto um imerso no outro. A operação configurante da arquitetura, em seu caráter de construção no espaço dentro da criação em linguagem verbal, desenrola-se dentro da outra operação configurante: a da narrativa em si que, ao contar, cria uma intriga no tempo.

Ricoeur fará a interessante observação: « lês temps Du récit se déploie au point de rupture et the suture entre Le temps physique et Le temps psychique ». O paralelismo denunciado pelo autor francês entre o narrar o construir dá-se através de um ponto compartilhado entre eles e este ponto é o desejo de transformar algo totalmente caótico e, por isso mesmo, ininteligível em algo apreensível. A manipulação do tempo e do espaço, feitas pela narrativa e pela arquitetura respectivamente é tão somente o desejo de humanizar os mistérios de todo o dia.

Este pensamento de Ricoeur me parece crucial, não apenas para pensarmos as relações entre construção arquitetônica e narrativa, mas para pensar a questão na construção arquitetônica *dentro* de *Antônio das Mortes*. Partindo de tal pensamento, o desejo de humanização do homem, proponho uma breve reflexão sobre o peso de tal ideia nas práticas de vivência social as quais estamos constantemente atrelados. A separação dicotômica entre selvagem e civilizado, dicotomia que é, sem dúvidas, umas das relações mais significativas da história ocidental, movimenta o ideal do que é ser humano em gradação de um lado a outro de

tal dicotomia: selvagem (menos humano) a civilizado (mais humano). Bem sabemos qual lado da dicotomia tende a prevalecer (violentamente) sobre o outro. O homem que julga-se civilizado e, em conseqüência, mais humano que o outro vê-se em direito de governar sobre ele. Afixa suas leis absolutas, as quais privilegiam aqueles que crêm afastar-se cada vez mais do outro animal. Neste sentido, o desejo de humanização apregoado pela estrutura – em especial a da construção – aponta para a posição de poder ocupada por aqueles que podem construir - algo que os outros animais certamente não podem, ou seja, por aqueles *mais humanos*.

#### Seqüência 7

(...)

FONTOURA

Está vendo os caminhos da juventude de hoje, Padre? Joselino, me diga uma coisa, quem é o benfeitor desta cidade? Quem arranja verbas na capital, quem até mesmo fez o Governador dormir aqui uma noite na época das eleições? Quem elegeu o prefeito, quem deu o próprio dinheiro para construir uma escola e reformar o hospital?

Ao ser confrontado por Joselino sobre a desapropriação dos camponeses que seguiu o assassinato de Militão, Fontoura lista suas *benfeitorias* que incluem a construção de escola e a reforma do hospital. Sua posição de poder está reafirmada uma vez que ele tem os meios de construir, de expandir na cidade os sinais civilizatórios simbolizados pela construção de prédios institucionais. Além disso, está em contato com o Governador e por meio dele com a capital que é um super símbolo da civilização. Em seu livro Espaço e Romance (1985), Antonio Dimas dirá que o espaço poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. No roteiro como gênero o espaço é essencial, como já vimos indica-se que cada cena contenha um cabeçalho apontando indicações de espaço. Em *Antônio das Mortes*, embora o autor prefira não fazer uso do cabeçalho cênico, o espaço continua a fazer parte da estrutura além de configurar um dos grandes temas da ação.

Ricoeur enxerga uma aproximação entre a configuração do espaço através da arquitetura com o processo da *Mimésis II*, i.e. o ato de configuração narrativa propriamente dito que, afastando-se do contexto da obra cotidiana, institui, pela escrita e pela técnica narrativa, com os seus respectivos códigos, a esfera da obra literária. (UMBELINO, 2011, p. 154) Para o autor francês, a arquitetura e o urbanismo terminam por *contar*, a medida que constroem, a ocupação do espaço. Em *Antônio das Mortes* a narrativa nos conta sobre a ocupação do espaço e a ocupação do espaço nos conta uma narrativa de história e de memória.

A nossa busca, quando pensando na imagem literária, no roteiro ou em outro gênero, deve ser justamente por tocar e compreender aquelas que, como bem coloca Bachelard em sua

*Poética do Espaço*, nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Em Antônio das Mortes, mais do que em qualquer outro dos roteiros do terceiro mundo, está evidente a afirmação feita por Calil na apresentação da obra: este é o testamento de Glauber, sua escritura, sua herança. A luta dos camponeses, o eterno dilema do cangaço e a terra seca, porém desejável. O espaço dentro da narrativa está riscado no chão seco, em imagens capazes de nos causar tal comoção que desperta na memória a busca por outras experiências similares de *alvorço*. Quando Calil expressa seu desejo de situar o texto de Glauber a par com as obras regionalistas de seu tempo não é pela temática – apesar da coincidência ser clara – mas antes por compartilhar com elas a potência de certos tipos de imagens comoventes.

A questão do espaço é de tenaz importância em cada um dos textos da obra. Espaços físicos que se transformam em espaços simbólicos. O espaço do sertão, do nordeste, das capitais (capitalistas), da vila mística à beira do mar, de uma outra configuração mundial. Contudo, em Antônio das Mortes mais especificamente, o espaço é estrutura e tema. A tensão entre coronéis e agricultores que nasce das disputas de terra. A noção de pertencimento e direito sendo a cada sequência revisitada. As injustiças e atos de cruel violência dos poderosos contra os mais fracos mancham de sangue o solo de cada espaço percorrido e tais espaços são o próprio sangue e a causa de sua queda.

Para Frederic Jameson, o processo de desenvolvimento da América latina se diferencia dos outros países que constituem o terceiro mundo – a saber, as nações em África e Ásia – pois esta passou bem mais cedo pelo processo de destruição de sistemas imperialistas. A consequência disso talvez seja a experiência mais maturada, não da liberdade, mas da consciência do colonialismo. A experiência já tradicional da ideia de pós. O espaço do terceiro mundo na narrativa de Glauber sonha em arquitetar o terceiro mundo da América latina através de alegorias nacionais. Enquanto a afirmação de Jameson é, de fato, bastante grave: a de que todos os textos do terceiro mundo devem ser lidos como alegorias nacionais. O texto que nos preocupa certamente o é, o seu título assume tal posição e a articulação de suas partes afirma o intento do autor. É seguro dizer que passamos da fase em que confiávamos a construção do sentido de uma obra unicamente à intenção do autor, mas no caso específico dos *Roteiros do terceiro mundo* e de *Antônio das Mortes* seria inimaginável ignorar a leitura alegórica que os temas nos sugerem.

Outra afirmação de Jameson faz-se imprescindível: na situação do terceiro mundo todo intelectual é um intelectual político. O texto que nos preocupa, essa narrativa contada em imagens, não poderia ser outra coisa que não uma obra política, suas imagens e os espaços que estas arquitetam políticos em igual medida. Finalmente, parece-me estar claro o que

estarei observando ao atravessar as páginas de *Antônio das Mortes*: o nascer imagético de um corpo literário político que fala sobre o terceiro mundo.

Em sua estética da fome Glauber diz que o estrangeiro (o do primeiro mundo) apenas pode apreciar a arte produzida pelo subdesenvolvimento na medida em que esta satisfaz sua nostalgia pelo primitivismo. Enquanto a cidade, ou melhor, a metrópole figura no centro das discussões sobre o espaço na pós-modernidade, a paisagem *rural* parece sobreviver numa posição estática, de maior distanciamento em relação às mudanças estruturais causadas pelo amadurecimento do capitalismo. Contudo, o destaque de tais paisagens é a denúncia do que se pretende ser o mais subdesenvolvido dentro do subdesenvolvimento. E, desta forma, mais primitiva ainda, à medida que configura uma face mais crua e áspera de um pretense bucolismo. As fronteiras que separam o que é estrangeiro e o que não o é se tornam ainda mais confusas e, simultaneamente, mais acercadas. O sujeito do subdesenvolvimento urbano se relacionará com o espaço sertanejo num grau de empatia limitado, algo reconhecerá, sentirá, recuperará na memória de *sangue e carne*, mas algo perderá completamente – estrangeiro que é em relação aquela terra tão seca.

O ideal quase folclórico que o senso comum sustenta das regiões afastadas dos grandes centros, onde tudo parece ser mais homogêneo, é bastante ilusório. As personagens se debatem e não se reconhecem como classe. Camponeses, autoridades oficiais, *doutores*, jagunços e cangaceiros se medem e se enfrentam na busca de interesses cada vez mais individualizados. Onde está o elo unificador? A força unificadora, dirá Jameson, não pode mais ser o espírito de uma época, o ideal de um grande líder ou estruturação ao redor de afinidades políticas, é antes o capital. Frente a essa realidade, as divisões parecem cada vez mais falaciosas, certamente que existe a clara dicotomia oprimidos e opressores, dado que o texto é explicitamente ligado a ideais marxistas, mas cada grupo internamente sofre pressões desorganizadoras, entre eles geram posições alternantes de opressão. Por exemplo, os detentores de maior poder oficial, Fontoura e Magalhães, competem num embate entre a manutenção de um espaço velho, tradicional, e o desenvolvimento de espaços novos. Fontoura deseja ainda mais cabeças de gado e Magalhães, na contramão, quer construir ferrovias através da caatinga. Contudo apesar de diferirem em *método*, eles representam a evolução natural de uma mesma mentalidade.

A necessidade do espaço e da imagem do terceiro mundo *Antônio das Mortes* é de unir, como previu Bhabha, o global e o local. A oposição entre o local e o global no texto se articula de várias formas. Três delas, talvez as mais fáceis de constatar, são: global como o terceiro mundo e o local sendo a questão específica do Brasil; global como a conjectura que

abraça também o primeiro e o segundo mundo e local como o terceiro mundo; o global como o Brasil e o local como esse lugar árido que é o sertão nordestino.

O sertão em enquanto conceito, signo, carrega a ideia do distante, do outro que não pertence, o que está fora de ordem:

A etimologia da palavra sertão pode nos dar a primeira pista para entender sua história de colonização. É ainda Gilberto M. Teles quem nos diz: *De-Sertum*, supino de *desere*, significa “o que sai da fileira”, e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para indicar lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo, lugar incerto, desconhecido e, figuradamente, impenetrável.

Observa ainda o crítico que o adjetivo *certum* através da expressão *domicilium certum* e a da forma que tomou em português arcaico, *certão*, pode haver contagiado a significação (não a forma) de *desertanum* como “lugar incerto”, *sertão*, vocábulo que aponda sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando. (VINCENTINI, 1998, p. 41)

O termo que está presente no imaginário do país desde a carta de Pero Vaz de Caminha a Portugal: “de pomta a pomta He toda a praya parma mujto chaã e mujto fremosa. Pelo sartaão nos pareceu do mar mujto grande”. (VINCENTINI, 1998, p. 41) Existindo em oposição ao mar que é o lugar de quem escreve, o Sertão assume o seu papel nessa dicotomia tão conhecida sertão/litoral. Este por onde chegam as mudanças, o desenvolvimento, o contato; aquele sempre atrás, atrasado, fora de ordem, impenetrável, selvagem.

O espaço outro a ser desbravado, aventurado, continuamente colonizado.

#### Sequência 4

(...)

JAGUNÇO

Militão... O coronel Fontoura num lhe disse há mais de dois meses pra você ir embora daqui com sua gente?

MILITÃO

Falou sim... mas a terra é minha, não vou não...

JAGUNÇO

Você tem papel de escritura passada?

MILITÃO

Tenho não, mas tem mais de cem ano que a gente taqui... Esta terra boa, com açude e tudo, é nossa... O Coronel num tem direito a ela não...

JAGUNÇO

Militão, você é um velho teimoso... A bem pensar, já viveu demais com esta teimosia...

O Jagunço atira em militão três vezes.

Militão tomba, todos os outros camponeses olham assustados.

O poder chega ao Sertão, no outro, com ameaças feitas com o uso de suas próprias ferramentas de controle, o papel passado. A oficialidade cujo significado a esse outro não importa muito. Importa sim o tempo do espaço ocupado, mais de cem anos de relação, onde o corpo transforma o espaço habitado em casa. O colonizador violento, contudo, ignora o valor do espaço cultural, i.e, o espaço cultivado, trabalhado, vivido. “Esta terra é boa, com açude e

tudo diz Militão. Ora, claro que é boa, não diziam os primeiros relatos a coroa que essa terra era boa e se plantando nela tudo dá?” É o encenar da violência do descobrimento, repetido por mil vozes através do tempo a reclamar o espaço.

A diferença desse Sertão, o do texto, é que ele pode articular sua revolução. Ao que continua como ressoar dele mesmo e do que está fora, ele tem uma resolução, um final acabado que pode significar a vitória do oprimido. A literatura, ainda como *o que poderia ser* aristotélico, garante ao espaço físico simbólico na arte a redenção que o espaço no mundo pode apenas desejar.

No quarto capítulo de seu livro *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, Osman Lins expõe breves considerações sobre a presença do espaço no romance, bem como sua execução – através da ambientação. Segundo Lins, a questão da importância do espaço na literatura foi vista por diversos estudiosos de maneira oscilatória. Em um momento tomado como indispensável e, por vezes, central à literatura, noutras visto como mero acessório. Para o autor pernambucano, apesar da forma negativa que alguns teóricos na história assumiram em relação ao espaço, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exigem um mundo no qual cobra sentido. (LINS, p. 69) Em sua essencialidade funcional dentro da estrutura narrativa, as linhas que separam o espaço do que ele não o é não são tão simples de isolar. Lins concluirá que o espaço é tudo aquilo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem sem, contudo, ser apenas uma coleção de objetos estáticos e opacos. Ao contrário, o horizonte do espaço no romance, dirá Osman Lins, quase nunca se reduzirá ao denotado. (LINS, p.72). No guião, onde a imagem pretende-se sempre mais *externa* que no romance, a questão do espaço também é capital. Assim, igualmente podemos contemplar as possibilidades conotativas da inserção do espaço como elemento fundamental na estrutura do roteiro.

No capítulo que se segue, Osman Lins delimitará a diferença entre espaço e ambientação: por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de *ambiente*. (LINS, p. 77). O espaço seria o objeto em si e a ambientação seria a execução dele, como bem nota Lins ao equalizar a distância entre ambientação e espaço com a existente entre caracterização e personagem. Lins identifica, no romance, três diferentes tipos de ambientação: *franca, reflexa e oblíqua*. A franca sendo mais característica das narrativas em primeira pessoa, onde o narrador assumidamente põe-se a descrever o espaço que cerca a ação. A reflexa comum no uso da terceira pessoa, onde o narrador apresenta o espaço através da experiência de outra personagem, como se emprestasse dessa personagem os sentidos necessários para aferir e

compor o espaço. E por fim a oblíqua (ou dissimulada), na qual o ambiente é revelado através de ações e como se existindo apenas enquanto condicionado aos gestos da personagem.

No roteiro, a posição do narrador é sempre voyeurística. Mesmo que o texto antecipe um filme que use a narração de primeira pessoa em *voice-over*, no roteiro haverá um narrador anterior hábil a narrar a entrada dessa voz em primeira pessoa. Tal posição externa a diegesis da estória faz com que a narrativa do roteiro execute primordialmente uma ambientação que oscile e misture a franca e a reflexa:

**Seqüência 4**

Cavalos de jagunços, três, andam sobre a plantação, destruindo tudo. Chegam a um pequeno povoado de seis ou sete casas, silenciosos. Os camponeses que estão na rua olham, com medo, os jagunços. No meio da rua, o jagunço pára seu cavalo e grita.

A ambientação franca inicia a seqüência acima, curta e direta apresenta os cavalos dos jagunços, mas através desses cavalos revela-se a plantação. E como se seguindo a movimentação dos jagunços, o narrador apresenta o pequeno povoado de volta à ambientação franca. A voz que descreve e enumera os componentes do espaço ao redor o faz conta com a interação das personagens para revelar o restante do ambiente.

**Seqüência 5**

Numa casa de farinha, um outro grupo de camponeses.

Trabalham cantando.

A farinha cai da roda, enchem os sacos.

Por volta vão chegando cavalos de jagunços

São outros jagunços, diferentes dos que apareceram antes.

Os camponeses, se descobrindo cercados, param de cantar.

Os cavalos ficam de fora.

Entra um jagunço magro, de poucas palavras.

Mais uma vez acontece o que Lins chamará de ambientação franca mediada, onde o narrador apresenta sua visão do espaço matizada pela presença das personagens e suas ações. Não apenas os sacos de farinha, mas a ação dos camponeses a enchê-los. E para além dessa ambientação franca mediada, podemos conferir o lampejo, ainda que tímido, da ambientação reflexa: a percepção dos camponeses, que se vêem cercados, completa a descrição organizacional do espaço casa de farinha.

Ora a demanda de trazer brevemente a questão da ambientação no roteiro serve para comprovar que o guião, como estrutura, é capaz de apresentar nuances e variação de técnicas narrativa, servindo à missão de aproximá-lo dos gêneros já ditos literários, como é o caso do romance, preocupação do estudo de Osman Lins. Contudo, igualmente urgente é investigar como as peculiaridades do gênero, em que este destoa dos outros, podem ser compreendidas para que essa aproximação ao literário seja feita de maneira lúcida. Ao longo deste trabalho venho enfatizando o caráter exterior do roteiro, caráter esse que impossibilita, entre outras

coisas, a ambientação franca mais pura, na qual o narrador apresenta o espaço junto com sua própria construção de valor em relação a tal espaço. O espaço no roteiro, mais do que no romance, depende fortemente do poder da *imagem*. Por razão da indispensabilidade da imagem, o espaço no roteiro é sempre *externo*, assim como o é o tempo. Resta-nos, então, investigar um pouco sobre a construção imagética desse espaço no roteiro e como ela pode ser percebida.

A criação do espaço no texto dá-se através de algo que Gastón Bachelar chamará a *transjetividade da imagem*, isto é dizer que o seu significado não existe como causalidade, antes como a novidade que surge do produto da transmissão de uma subjetividade – a do autor- para a apreensão de outra – a do leitor. Desta forma, a imagem poética, a imagem literária, é sempre algo novo sem, contudo, ignorar que nossas subjetividades são em si mesmas o conjunto de nossas experiências e memórias da realidade. Através da imagem, dirá Bachelar, dá-se a união de uma subjetividade pura, mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição.

A mistura de subjetividade levantada por Bachelard, da qual depende a criação do espaço, articula-se com a ideia de impressões da experiência vivida. Seguindo o paralelismo que apontou entre a narração e a construção, Ricoeur sustenta que o espaço construído é uma espécie de misto entre *lugares de vida* que rodeiam o corpo vivo e um espaço geométrico de três dimensões, no qual todos os *pontos* são lugares quaisquer (RICOEUR, p.2). Isto é dizer que além da ideia do espaço matemático, nossa apreensão espacial está totalmente condicionada a experiência do corpo, constantemente emoldurado por uma espacialidade que comumente percebe de forma ingênua, mas cujas marcas na memória do corpo terminam por determinar o que o ser conhece e entende por espaço.

Desde a abertura do texto, a primeira seqüência, a imagem revela-se em sua potência para imbricar corpo e espaço:

**Seqüência 1**

Close-up de Antonio das Mortes, inquieto. Sol sobre seu rosto.

Silêncio

Letreiro vermelho tomando toda a tela, silêncio

ANTÔNIO DAS MORTES

A personagem, Antônio das Mortes, é apresentada através da relação metonímica de um ser com seu rosto. O sol sobre o seu rosto provavelmente o incomoda, mais além de ferir a visão o ilumina, esclarece. O Sol é a indicação impiedosa do espaço que está para ser apresentado: O sertão que é, ao mesmo tempo, amigo e inimigo do homem; parte dele e coisa outra. O espaço existe enquanto tensão frente ao corpo que o percebe.

Interessa em Bachelard o total abandono do cinismo ao confrontar algo tão potente quanto à imagem poética. Segundo ele a poesia é alma inaugurando uma forma e a imagem poética, por sua vez, em sua novidade abala toda a atividade lingüística, da obra e do leitor. O seu texto evolui rumo a uma cuidadosa observação acerca da presença do espaço inscrita no âmbito poético, o primeiro grande espaço com o qual lidará é a casa e sobre isto afirma com contundência: Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente é bela (BACHELARD, 1978, p. 200).

É impossível, e se não impossível, impraticável, para o roteiro preocupar-se a descrever cada por menor de uma sala. Cada móvel e medida de cada coisa ali existente. O que, obviamente, não é problema para o filme fazê-lo, compor um espaço tal qual uma sala, com medidas tridimensionais e decoração arranjada. Contudo, apesar dessa impossibilidade, interessa ao roteiro a imagem relevante, isto é, o detalhe cênico que trará uma significação além daquela prevista por Barthes da qual tratei em tópico anterior – a referência do real. Tomemos por exemplo o início da sequência 15. Antônio, após haver falado com o coronel Fontoura e Joselino, chega à casa de Magalhães para ouvir-lhe a proposta. E a imagem que recebemos é a seguinte:

**Seqüência 15**

Magalhães está deitado numa rede, fumando charuto. Há uma mesa com licor. Uma velha serve e sai.

A imagem que interessa está completa, não sabemos em que parte da casa se encontra Magalhães, e agora Antônio. Pode ser o terraço, pode ser a sala e, claro, nada impede que seja outro cômodo qualquer como, por exemplo, o quarto. Mas interessa o espaço ocupado do corpo (e metonimicamente do ser) e a relação entre eles. Magalhães está deitado da rede, fumando um charuto, talvez completamente alheio ao fato de que em algum outro lugar da cidade planejavam sua morte. Está descansado. Além da rede na qual balança-se Magalhães recebemos apenas mais uma informação sobre o cômodo: a mesa onde senta-se uma garrafa de licor. Nenhum outro móvel é necessário. Importa apenas a mesa e o licor. A marca de condição social. Uma bebida  *fina*  à mesa, totalmente ao seu dispor, para beber quando lhe fosse desejável, sem racionamento. Além disso, ele não precisa nem se servir. Há alguém que lhe sirva. O poder reafirmado pela presença personificada da servitude.

Bachelard dirá que o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. O fenomenólogo nos

propõe uma pergunta interessante que termina por dirigir uma melhor compreensão sobre o caráter desse tipo de espaço textual, i.e. a imagem simples do cômodo com uma mesa, uma rede, uma garrafa de licor e, principalmente, de uma velha que *serve e sai*: Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposente que foi realmente o *meu* quarto, descrever o pequeno quarto no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via se a colina? (BACHELARD, 1978, p.206). Sua resposta é simples, se continuasse na missão de descrever cada pormenor de seu quarto, um espaço memória de tamanha intimidade, estaria roubando do leitor a possibilidade de recuperar o seu próprio quarto, sua própria intimidade. Obviamente, o caso tratado aqui se difere da questão original de Bachelard que está a lidar com o texto lírico, onde a descrição de um espaço – um quarto, uma casa – seria a reconstrução de um lugar memória do eu lírico ou do poeta. No caso de Antônio das Mortes, o leitor precisa contribuir senão com o descobrimento de sua intimidade, ao menos com sua experiência sobre espaços como esse: um cômodo da casa de alguém poderoso numa pequena vila no sertão nordestino, e o conceberá em sua mente como condicionado a essas experiências.

A questão é, portanto, observar que a experiência da imagem espacial em Antônio das Mortes, funciona nos moldes da experiência literária, ao menos como concebida em Bachelard. E não como no cinema, onde a contribuição do espectador para confecção dos espaços dá-se, claramente, de outra maneira.

#### **Sequência 2**

Surgindo detrás de mandacarus, atirando, correndo em ziguezague, Antônio das Mortes fere vários cangaceiros, em número de quatro.  
Música dramática. Tiros.  
Antônio, com o rifle fumegante, ainda atento.

A imagem acima, que dá prosseguimento a abertura do texto, reforça a convocação para que o leitor preencha os espaços, *arquitete* os espaços, como ferramentas de experiências pessoais, íntimas. O que sabe esse leitor do Sertão nordestino, da paisagem seca com mandacarus pálidos? O que sabe sobre os cangaceiros, de suas roupas pesadas apesar dos dias escaldantes, de suas cicatrizes de guerra? A evocação simples do espaço (e da imagem) existirá justamente como limite de onirismo para o leitor quando este, por um segundo, retirar os olhos do texto para visionar este lugar, estes mandacarus, estes cangaceiros, este rifle fumegante, este sertão.

A poética do espaço como em Bachelard ilumina gravemente o espaço físico narrado/construído de Antônio das Mortes. Pois as agruras do sertão e a relação violenta entre a caatinga e as pequenas vilas que lhe servem de centro constituem, exatamente, o primeiro

universo dos personagens. E apesar da simplicidade de tal universo, quando vista intimamente torna-se deveras belo e desejável. No caminhar para o final do texto, quando Santa Clara já fora convertida em mulher comum, *mulher do povo*, o seu discurso aos camponeses incita-os a lutar por sua *casa*, seu *céu na terra*:

Santa Clara, sem xale, cabelo solto, vem andando de mão dada com Zé da Lua.  
Os meninos atrás. As beatas. Os camponeses. Cantam um rancho ou qualquer coisa próxima de um Reisado. Santa Clara alegre, fala.

SANTA CLARA

Meu filho Jesus falou que era chegada a hora. Buscar as terras santas, decididos, e agora... Para isto unir forças e para isto esquecer ódios. Só confiar na própria força e na coragem. E mais a fé. Que com a fé se vence o inimigo mais poderoso... E para a vitória não depende de Antônio. Antônio ajudou mas a vocês cabe o resto. Lutar para conseguir o céu na terra. E sabe onde é o céu? Na terra de vocês. (p. 185)

O que a narrativa permite é, então, a recuperação de uma relação primitiva. Segundo Bachelard, o adulto já despojado dos primeiros bens parece estar quase completamente insensível a esse primeiro universo. Contudo, na literatura, como dirá o próprio Bachelard, a imaginação aumenta os valores da realidade. Assim, ao ler Antônio das Mortes podemos mais uma vez perceber o valor desse primeiro universo, o valor do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. (BACHELARD, 1978, p. 200). O não-eu pelo qual é necessário combater a dispersão, pois afirmará o autor: sem a casa o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. (BACHELARD, 1978, p. 201).

Os camponeses expulsos de casa movimentam-se nômades a procura de seu primeiro universo, de estabelecer moradia em outro lugar, sem esperanças vagam com a fé depositada em figuras místicas, santas, cujo pacifismo não lhes permite lutar por reaver seu espaço, sua habitação. Caminham, como aqueles que saíram do Egito, rumo a um lugar que acreditam ser seu de direito, mas o qual não sabem se jamais chegarão a não ser pelas promessas etéreas de alguém que afirma ter parido o Deus filho. A casa, continuará Bachelard, é constituída por um corpo de imagens que garantem ao homem certas ilusões de estabilidade. Uma vez que esse espaço íntimo é roubado, resta ao homem vagar em busca de reencontrar o sentimento de pertencimento que lhe fora retirado.

O sentido de pertencimento não poderia estar dissociado do espaço, como já é tradição da literatura que, desde Homero, fala de homens em suas terras, lutando por elas. E também a evolução do conceito nacional com o fortalecimento do romance nos séculos XVIII e XIX. Antônio frente a eminente invasão de milagres pelos cangaceiros de Silvino primeiramente lava as mãos, afirma não ser daquele lugar e, conseqüentemente, nada tem a ver com a

situação. Contudo, depois dos apelos dos coronéis e a ciência de que Coirana é que estava para vir, oferece a seguinte proposta:

ANTÔNIO

Negócio é negocio, de papel passado. escreve aí doutor... Qualquer doutor serve...

Antônio diz isto, devido à confusão entre Joselino e o Promotor para arranjar um papel.

ANTÔNIO

Prometemos devolver as terras do camponeses de Serra Alta e Lagoa Branca, com escritura passada, num prazo de vinte e quatro horas, se Antônio Silvino não invadir Milagres. Entenderam?

Antônio exige a restituição de um espaço para garantir a manutenção de outro. Não lhe importa Milagres, mas lhe importa a os camponeses, gente sua e, por sua vez, aos camponeses lhes importa suas terras. O apelo é feito na troca simbólica de moedas parecidas: a terra dos camponeses, seu espaço, seu lugar em câmbio da proteção de Milagres, o espaço pseudo-cidadino dos coronéis e doutores. O que está em jogo é a proteção de identidades e tais identidades estão sedimentadas nos espaços físicos que, por causa destas, tornam-se espaços simbólicos. Antônio das Mortes mostra que conhece as diferenças dos espaços, entende que na cidade a lei, teoricamente, é de papel e caneta, oficiosa. Logo exige o documento, para em seguida proferir sua própria lei, esta oral, diz: *“Agora é o seguinte. Se não cumprir o escrito aqui quem entra na cidade sou eu... E antes mando um bilhete pior que o bilhete de Coirana”*.

Antônio funciona como sujeito híbrido, está advogando em favor dos camponeses, mas provavelmente em outras ocasiões trabalhou para os coronéis. Vive de sua própria lei e essa lei é a sobrevivência. Ele reconhece a injustiça que desabrigou os camponeses e assume sua luta, pretende liderá-los, prepará-los para enfrentar as forças adversas e voltar para casa. Para que possa fazê-lo, isto é, para que possa liderar os camponeses de volta para casa é necessário certa coragem que apenas o desapego gera. Antônio vaga pelo sertão, sem casa. Desapegado do lugar íntimo habitado, no sentido de seu corpo ser onde a alma habita, para arriscar a vida por a casa de outrem. Uma vez que a primeira casa, o seu universo, não parece mais acessível o peso significativo do embate entre vida e morte parece menor.

Entre Antônio das Mortes e Holden Caulfield existe um abismo de diferenças incomensurável, mas como leitora apaixonada não consigo conter de todo a ânsia de aproximar meus heróis, muito embora esteja totalmente ciente de suas diferenças – como já as chamei, incomensuráveis. Contudo, na passagem que explica o título do romance de Salinger, o jovem Holden expressa sua vontade de ser o apanhador no campo de centeio. A figura adulta que vigiaria as crianças correndo no campo de centeio de modo a certificar-se que

nenhuma delas caísse no abismo. Seu desejo era poder pegá-las antes que elas caíssem; salvá-las da dor eminente. Contudo, para fazê-lo era preciso que já não fosse mais criança, que se tornasse o ser adulto que tanto desprezava. Da mesma forma, Antônio pode salvar os camponeses, por não mais poder ser como eles. Conhece a linguagem dos coronéis e dos cangaceiros, pode tratar com eles mimetizando o formato próprio de seus discursos.

E é justamente por não mais conhecer seu próprio espaço que é tão poderoso. O poder dos coronéis e a violência dos cangaceiros pouco lhe podem ameaçar. O que há para ser perdido? Não há casa e sobra-lhe apenas a vida, mas o que é a vida senão a vivência em relação a espaços e corpos sentimentais? Talvez não tenha mesmo casa, sua casa seja a andança, o caminho. E o caminho está, ao mesmo tempo, em todo lugar e em lugar algum. Consequentemente, Antônio está sempre em casa ao passo que nunca está em casa. Habita o vácuo caótico que é a imensidão.

Quando Antônio troca a própria vida nas mãos de Coirana para que este não invada Milagres e o trato de Antônio com os coronéis possa ser mantido, ele demonstra que compartilha com os camponeses um sentido de pertencimento e, em consequência, uma memória. Como se sentisse saudades de algo tão longínquo que já não mais pode recuperar, transfere o desejo de retorno para a saudade de casa dos camponeses que, por sua vez, ainda preservam viva e lúcida a imagem de sua terra. E através da missão que assume redime sua própria origem, embora obscura. Essa memória é ancestral, de carne e sangue. Apesar da conexão intrínseca com o tempo, na memória este é apenas uma fantasma de sua forma real, destituído de primeira duração, ele não pode ser outra coisa que uma versão ultra-comprimida – praticamente estática – do que fora. Resta ao cenário, ao espaço, nos dirá Bachelard, segurar os personagens em seu papel dominante:

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1978, p. 202)

Bachelard seguirá seu raciocínio ao dizer que apenas no espaço é que encontramos *os belos fosséis de uma duração concretizados em longos estágios*. O espaço como tal é o produto de si mesmo e de sua relação continuada com o tempo, traz as marcas do que é essencialmente e os sinais temporais que carrega até o momento da percepção. Tomado em cada segundo, o espaço que segura os personagens em seu papel dominante é eterno e efêmero. Efêmero à medida que cede lugar ao surgimento de espaços outros na narrativa, e

mesmo quando retomado é inevitavelmente outro. E é eterno no tanto que *permanece* nas personagens que abriga ao passo que as toca e transforma.

**Seqüência 11**

Antônio andando na caatinga.

VOZ DO CEGO

Ninguém sabe explicar  
Os sentimentos de Antônio  
Mas não se vende ao Demônio  
Enfrenta com coragem  
A morte decidida  
Pensando que na morte encontra  
O começo do vida.

**Seqüência 12**

Antonio cruza a Feira de Santana, em dia de Feira. Todos olham.

As duas seqüências consecutivas estão transcritas em sua completude. E observando a peculiar construção, gostaria de chamá-las seqüências espaço. Como já vimos em Field, uma sequencia é uma unidade, ou bloco, de ação dramática unificada por *uma única ideia*. (FIELD, 2001, p. 80). Num primeiro nível está evidente a efemeridade do espaço que falávamos anteriormente, a paisagem da logo é interrompida para que Antônio chegasse em Feira de Santana, contudo, tomada como um bloco unificado de significação, a sequencia de número onze apresenta uma imagem eterna. E esta imagem é a do espaço cúmplice. A caatinga caracteriza e *significa* Antônio. A voz do cego, que pertence a um momento diegético diferente da caminha de Antônio, revela-se sábia. Enquanto Antônio caminha pela paisagem a princípio inóspita da caatinga, o cego canta sua bravura; como a caatinga, ele é difícil de explicar e encontra começo onde se anuncia fim, vida onde está a morte. Antônio é a caatinga e, desta forma, em Antônio a caatinga é eterna. O espaço não se apresenta como um *background* para o desenvolvimento da ação ou caracterização da personagem, mais além de uma pretensão visual ele existe como unidade de significação essencial e autônoma. A sequencia seguinte, esta também uma sequencia espaço, além de funcionar como bloco significativo autônomo serve também para alargar o valor significativo da anterior. Temos uma personagem, Antônio, executando ações similares; em considerando que apesar da escolha pelo verbo ‘cruzar’, ele esteja ‘caminhando’ através da Feira. O fator que muda de uma seqüência para outra é, então, o espaço. Na onze a caatinga vazia, na doze a Feira cheia. Na onze a voz de alguém que não vê, na doze olhares e silêncio.

Fica evidente em qual dos espaços Antônio está mais a vontade, mais *em casa*. Apesar da inospitalidade da caatinga, o cego canta sua bravura. Já na feira, um espaço habitado por outros humanos, resta-lhe o silêncio e olhares; o olham porque difere deles, afinal o outro sempre nos alarma. Ele caminha pela caatinga, mas cruza a feira. No verbo cruzar parece-me

existir certa urgência pela saída, certa pressa em evadir o local. Desta forma, em duas sequências tão curtas aparentemente reservadas para exibição espacial pode-se perceber a oposição entre o que a personagem é e o que ele não é. Antônio *é* a caatinga: inóspito e sobrevivente. Antônio *não é* a Feira: pertencente e social.

A batalha dos espaços é alegoria da personagem e, como previu Jameson, alegoria nacional. Tanto na representação do novo e do velho na querela entre Fontoura e Magalhães:

FONTOURA

Vacas! Bois! Pecuária! O país precisa de leite, de carne, de couro. Pra criar boi aqui é preciso capim. Pra criar capim é preciso açudes. Precisamos de açudes, não de estradas de ferro. (RTM. p, 156)

MAGALHÃES

Terra, terra, terra... O tempo é de comércio, comércio, comércio... Garanto que a estrada de ferro passa por aqui... se passar, eu vou mostrar a Fontoura o que é que vale mais: se mil cabeças de boi ou uma fábrica. (RTM. p, 151)

Como o é também na oposição entre sertão e cidade, no caso os pequenos centros da região, e entre essas pequenas cidades e a capital, o centro da civilização. É ainda alegoria do terceiro mundo na medida em que as tensões ao redor do espaço transformam as práticas de opressão em objeto de desejo:

COIRANA

Avisa pras autoridades de Milagres que o Capitão Antônio Silvino vai entrar na cidade amanhã e que encontrar o seguinte: os presos na rua e os macacos na cadeia. Os pobres de gravata e os ricos de pé no chão. As mulher-dama na igreja e as donzelas no cabaré. E tem mais, toma nota pra num esquecer... O mascate toma nota, aflito.

COIRANA

O padre com a farda do delegado e o delegado com a batina do padre. O juiz vestido de mulher e a mulher do juiz vestida de homem... e fumanado um charuto... e tem mais ... Quem for Doutor vai ter que comer cocô decavalto com feijão... E tem mais: funcionário da República dá o fora senão vai ter que chupar brasa. E tem mais: no meio da praça, numa bacia, todo anel, relógio e colar de ouro, prata e qualquer pedra preciosa. Agora te corto um pedacinho da orelha pro povo lá saber que falo a verdade... (RTM. p, 160)

Coirana é cangaceiro, historicamente condicionado a memórias e práticas de opressão. O poder que assume ao negar o funcionamento da sociedade oficial, o poder que vem da violência, garante-lhe a chance de posicionar as coisas em seus *devidos lugares*. Da mesma forma que a caatinga é Antônio, para Coirana cada pessoa é o espaço que ela ocupa. Desta forma, seu processo de redenção baseia-se numa troca de lugares, numa troca de espaços. O ser é o corpo e o corpo existe em relação aos espaços que habita, assim Coirana visiona a inversão de espaços: os presos na rua e os policiais na cadeia, as prostitutas na igreja e as donzelas no cabaré etc. É a luta de classes e o sonho que a classe oprimida torne-se dominante. Contudo, a troca de espaços desejada pelo cangaceiro é imediatista e por isso

superficial, o revanchismo é efêmero e não identifica propriamente as vítimas. O mensageiro perde o pedaço da orelha, trabalhadores menores perderiam as poucas coisas de valor que possuíam e, por causa do acordo de Antônio com Fontoura e Magalhães, os camponeses não reaveriam as suas terras. Desta forma, na pressa da vingança, no desejo imediato de impor humilhação aos grandes humilhadores, Coirana articula mais uma alegoria do subdesenvolvimento: a personagem cuja fome o terror movimenta-a continuamente, indistintamente, da posição de herói para a de vilão.

A alegoria do espaço subdesenvolvido, cruel e, por vezes, miserável é, em *Antônio das Mortes*, imperdoável. Diferente de textos primordialmente brancos (no sentido de produzidos por culturais dominantes) a quais sempre parece necessário certa maquiagem sobre a real violência do espaço colonizado e das ações cruéis que o constitui, o espaço como tratado por Glauber é a própria violência, esta claro em sua forma textual, literária. Ao falar do romance de Joseph Conrad, *O Coração das trevas*, Homi Bhabha apontou que as últimas palavras de Kurtz, as icônicas “O Horror! O Horror!”, exemplificariam perfeitamente o elo global entre a colônia e a metrópole. O horror que existe em viver em meio ao incompreensível. A diferença existe no tanto que Marlow, o narrador do romance de Conrad, em certa medida tenta fazer sentido do incompreensível, o horror da fala de Kurtz é interpretado por ele como a derrota do sentido, da compreensão. “O Horror! O Horror!” só pode ser dito por aquele que, até certo momento, acreditava na causalidade das coisas, por aquele que nasceu fora do caos subdesenvolvido. O espaço subdesenvolvido em Antônio das Mortes é o próprio caos, o desejo da troca de lugares e valores. Exclamar “O Horror! O Horror” senão completamente bobo, seria, no mínimo, redundante.

## FADE OUT

O cinema, como a grande nova forma artística da modernidade, surgiu por conta da eminência da imagem-movimento e a necessidade de uma nova relação mimética. Contudo, logo o encantamento promovido pela mágica da imagem móvel no ecrã não mais era suficiente e a necessidade da narrativa, esta a forma de humanizar o tempo, fez-se presente. O roteiro adentra a produção cinematográfica como elemento essencial, a base – em si finalizável – que articula a contação de estória, *o storytelling*. Mas, apesar do seu papel imprescindível, como forma narrativa, o texto pré-filmico pouco é estudado em sua capacidade autônoma.

Desta maneira, o primeiro esforço de acessar textos de roteiro como o corpus de uma análise literária, movimenta-se em direção à libertação de uma forma cujas correntes apertadas da produção cinematográfica há muito impedem que uma nova experiência estética seja revelada. Foi a intenção deste trabalho, procurar compreender as condições paradigmáticas que propiciaram o surgimento desta forma, tão semelhante ao drama – no tanto que prevê uma materialização, uma encenação –, mas cujo desejo latente pela imagem afasta-o do mesmo a medida que esforça-se para disfarçar a linguagem verbal. Buscou-se também aproximá-lo do romance, esta a grande forma literária da modernidade, para entender como o as necessidades específicas de um determinado momento da história das sociedades, determina o desenvolvimento de formas capazes de traduzirem os *fluxos literários*, como bem disse Benjamin, que estão pairando sobre nós.

Este desejo pela forma que fale de um certo *zeitgeist* culminou no contato com os textos de Glauber; uma vez detectados o seu desejo de preservar a base literária de seus textos, é latente quão articulado está seu texto com as necessidades do seu tempo, uma forma outra capaz de retratar o *Terceyro Mundo* de um ponto de vista interno, uma forma nova para um mundo novo. Assim, mesmo com o gênero roteiro estando já estruturado em torno de mandamentos manualescos, esses intimamente ligados com as demandas de Hollywood – ainda que de seus mandamentos básicos estejam intimamente conectados com a tradição do drama clássico – os textos de Glauber, ao fugir dos moldes básicos, terminam por compor uma forma nova. Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria.” (TODOROV, 2006, p. 94).

Entender o roteiro como uma forma mista, no que se conforma a divisão platônica, é enxergá-lo como algo só possível na modernidade. A fragmentação das cenas, a possibilidade do desenvolvimento profundo de personagens através de ações externas, o jogo do tempo misterioso, a narração heterodiégetica ao mesmo tempo que voyeurística são movimentos que marcam a contradição, a confusão, o caráter paradoxal que é não outra coisa que sintoma do caos da sociedade moderna. Assim, este trabalho pretendeu um primeiro passo, um passo introdutório, porém esperançosamente ousado, em busca de desvelar uma forma que lhe é contemporânea. Recuperar os textos de Glauber é honrar, ao mesmo tempo, o legado verbal de um grande nome da cultura Brasileira e a luta de artistas – escritores, poetas, cineastas – em busca da libertação das formas, em busca de quebrar a relação de vassalagem com o poder homogeneizador que a indústria cultural por muitas vezes exerce sobre a produção estética.

É importante ainda salientar que o esforço de Glauber não é o esforço de um homem só. Muitos outros roteiros foram escritos – e são escritos todos os dias – buscando o desenvolvimento e refinamento estético que não pode ser outra coisa que não o esforço literário. E, mesmo na máquina hollywoodiana, há os malabaristas que conseguem driblar os agentes de censura e reificação que ameaçam a integridade, ou melhor, a dignidade – e não a pureza, nunca a pureza, pois esta não almejamos – da liberdade necessária para a criação de uma obra artística.

Muito longe de conclusivo, o presente trabalho deseja ser centelha a despertar um fogo novo em busca de tirar da obscuridade grandes textos, grandes obras. Assim como Aristóteles foi crucial com suas observações sobre a forma do drama clássico para que fosse possível que, ao longo dos séculos, uma teoria da literatura fosse proposta e desenvolvida, os textos daqueles como Field e McKee devem funcionar como o primeiro esforço observatório. Agora, porém, é necessário chegar mais perto, mas de outro ângulo, que sirva não ao aspirante a roteirista, mas ao leitor do gênero. Em grande medida, fomos educados e preparados na busca da sofisticação da leitura literária, mas toda vez que uma nova forma surge é preciso que sejamos educados para acessá-la. Desta forma, o que este trabalho mais almeja é poder contribuir para essa educação, para um esforço inicial que venha a desenvolver-se. Com a finalidade de que num futuro próximo possamos, realmente, falar de *Teoria do Roteiro Literário*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA PRADO, Décio. **A personagem no teatro**. In; CANDIDO et alii. A personagem de ficção. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992

ANDREW, Dudley. “The unauthorized auteur today”. In: STAM, R.; MILLER, T. **Film and theory: an anthology**. Oxford: Blackwell publishing, 2000.

ARISTOTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. In; BACHELARD, G. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril, 1979

BARTHES, Roland. O efeito de Real. In: **Literatura e Semiologia. Pesquisas semiológicas**.

BARTHES, Roland. **S/Z** Oxford: Blackwell, 1974

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. **O local da cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film History: An Introduction** . McGraw-Hill, 3rd edition, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANDIDO, A. **A personagem do romance**. In: \_\_\_\_\_ et alii. A personagem de ficção. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro cinema”. In: **História do cinema mundial**. MASCARELLO, F.(org). Campinas: Papirus, 2006.

CULLER, Jonathan. **Literary Theory – A very short introduction**. Oxford: University Press, 1997

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ELLIS, John. **Visible Fictions**. New York: Routledge, 2000.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Editora Hucitec. São Paulo, 1985.

GALLAGHER, Katherine. “The rise of the novel”. In: **The novel**, vol. 1. MORETTI, Franco (org).

GENETTE, Gerárd. **O discurso da Narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979

GETINO, Octavio & SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine”, en Cine, cultura y descolonización, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

GUNNING, Tom. “The cinema of attraction: Early Film, its spectator and the avant-garde”. In: STAM, R. e MILLER, T. **Film and theory: an anthology**. Oxford: Blackwell publishing, 2000.

GUNNING, Tom. **D.W. Griffith and the origins of American narrative film: The early years at biograph**. Urbana: University of Illinois press, 1991.

HOAGLAND, Herbert. **How to write a photoplay**. New York: magazine maker publishing company, 1912.

JAMESON, Fredric. **Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism** in Social Text, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88

KOSLOFF, Sarah. **Invisible Story-Tellers**. Berkeley: University of California Press, 1988.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. **A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Ed. Sulina, Porto Alegre: 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009

MCKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Curitiba: Arte&Letra, 2010.

METZ, Christian. **Film Language: A semiotics of the Cinema**. Chicago: University of Chicago press, 1974

MURAY, Philippe. **Exorcismes Spirituels: Essais, Volume 3**. Paris: Belles Lettres, 2002

MUSSER, Charles. **American Vitagraph 1897-1907**. In: Cinema Journal, 22, 3 (Spring 1983), 10.

MUSSER, Charles. **Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing company**. Berkley: University of California Press, 1991.

NORMAN, M. **What happens next: A history of American screenwriting**. Londres: Aurum press, 2008.

PEARSON, R. "Transitional Cinema". In: SMITH, G.N. (org.). **The oxford history of world cinema**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

RICOEUR, P., **Architecture et narrativité**, in Urbanisme, n° 303 (1998), p. 51.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa Tomo I**. Campinas: Papirus, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora documentos, 1969.

ROCHA, Glauber In: SENNA, O (org). **Roteiros do Terceyro Mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiros**. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

\_\_\_\_\_. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SAFRANSKI, Rudiger. **Romantismo uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **A personagem cinematográfica**. In: CANDIDO et alii. A personagem de ficção. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

STONE, Lawrence. "The revival of narrative: reflections on a new old history". In: **Past and Present** (1979) 85(1): 3-24 doi:10.1093/past/85.1.3.

TIERNO, Michael. **Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets From the Greatest Mind in Western Civilization** New York: Hyperon, 2002

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLSTOY, Leo. "What is art?" In: MAUDE, Aylmer. **Tolstoy on Art**. London: Oxford University press, 1975.

UBELINO, Luís António. **Espaço e Narrativa em P. Ricoeur**. In; Revista filosófica de Coimbra nº. 39 (2001) PP. 141-162

VINCENTINI, Albertina. **O sertão e a literatura** in Sociedade e Cultura, 1(1): 41-54, jan/jun. 1998

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003