

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

KEILLA CONCEIÇÃO PETRIN GRANDE

PALAVRAS EM MOVIMENTO:

UM ESTUDO ESTILÍSTICO-FORMAL EM TRÊS ROTEIROS BRASILEIROS –
LIMITE, TERRA EM TRANSE E O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

SÃO PAULO

JULHO/2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

KEILLA CONCEIÇÃO PETRIN GRANDE

PALAVRAS EM MOVIMENTO:
UM ESTUDO ESTILÍSTICO-FORMAL EM TRÊS ROTEIROS BRASILEIROS –
LIMITE, TERRA EM TRANSE E O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador(a): Prof.^a Dra. Betina Bischof

SÃO PAULO

JULHO/2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G27p Grande, Keilla Conceição Petrin
Palavras em movimento: um estudo

estilístico-formal em três roteiros brasileiros -
Limite, Terra em transe, O Bandido da Luz Vermelha /
Keilla Conceição Petrin Grande; orientadora Betina
Bischof - São Paulo, 2023.

144 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Roteiro Cinematográfico. 2. Estudo
estilístico-formal. 3. Limite. 4. Terra em transe. 5.
O Bandido da Luz Vermelha. I. Bischof, Betina,

GRANDE, Keilla Conceição Petrin. **Palavras em movimento**: um estudo estilístico-formal em três roteiros brasileiros – *Limite*, *Terra em transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em: ___ / ___ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dra. Betina Bischof
Orientadora
FFLCH/USP

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade
FFLCH/USP

Prof. Dr. Roberto Franco Moreira
ECA/USP

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins
FAC/UnB

A meu pai e minha avó, Lourdes, que, no decorrer deste doutorado, “ficaram encantados”.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim de um Doutorado significa ter percorrido um caminho significativo de vida e experiência acadêmica. Por isso, são a muitas e muitos a quem devo meus agradecimentos e que poderiam estar aqui nomeados. Mas, no risco de omitir-me, agradeço a todas e todos que passaram, ainda que fugazmente, por minha vida, pois, como diz o poeta, *em mim / eu vejo o outro / e outro / e outro*.

Gostaria, de forma especial, de agradecer às professoras e aos professores que durante todos esses anos tornaram-se figuras tão importantes e inspiradoras, que me levaram a escolher a docência por profissão. De forma particular, à professora e amiga, Luciana Prado Reis, que, em uma distante aula de Ensino Fundamental, proporcionou meu primeiro alumbramento poético com a leitura de *O bicho*, de Manuel Bandeira. Também ao professor Rogério Barbosa da Silva, a quem, além de orientador de Mestrado, posso chamar de amigo, meu obrigada pelo constante incentivo para que eu prosseguisse com minha pesquisa.

Agradeço minha orientadora, professora Betina Bischof, que conciliou o rigor necessário a uma pesquisa acadêmica à generosidade de quem considera que um orientando enfrenta muitos desafios, para além da academia.

E falando em trajetória de vida, não poderia deixar de agradecer à minha mãe, minha irmã e meus sobrinhos pela presença que basta.

Agradeço, também, a minha instituição de trabalho, CEFET/MG, campus Varginha, pelo afastamento concedido para que eu pudesse dedicar-me integralmente a esta pesquisa. De forma especial, agradeço aos meu colegas de trabalho pelo apoio, incentivo e compreensão, desde o processo seletivo para este doutorado até o presente momento.

E a Deus, que proporcionou todos esses felizes encontros.

*Porque no início é apenas uma folha em branco
preenchida com um bocado de palavras e sonho. E
depois as folhas ficam de pé, carregadas de humanidade
e seguem seu caminho*

(Selton Mello, Roteiro de *O Palhaço*)

RESUMO

A presente pesquisa propõe-se a estudar o roteiro cinematográfico a partir de sua configuração textual, analisando-o sob a perspectiva de um trabalho estético-linguístico, que, para além da linguagem técnica, faz uso também da linguagem simbólica, metafórica, plurissignificativa, explorando a palavra em suas múltiplas possibilidades e engendrando universos ficcionais e formais. Considera-se que os roteiros são textos que apresentam autonomia e especificidade e, ainda que elaborados para uma produção *a posteriori*, ou justamente por isso, assumem uma composição particular, em que se imbricam a linguagem técnica, inerentes à escrita fílmica, e a criação artística, já que os roteiros também exploram o ficcional, o narrativo e o poético. Nesta tese, reputa-se ao roteiro o caráter de objeto estético autônomo, que ultrapassa a mera condição de guias de filmagem, e tanto pode ser lido em sua relação com o filme como independente dele. Para esta investigação, elegeram-se três roteiros que originaram filmes os quais se inscreveram como marcos na cinematografia brasileira: *Limite* (1931), de Mário Peixoto; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Cada um dos roteiros constituiu sua própria linha teórica a partir daquilo que o texto sugeriu como caminho reflexivo e análise crítica. Em *Limite*, destaca-se o caráter poético que Peixoto imprimiu a seu texto, compondo um roteiro de “versos visuais”. Em relação ao texto de Glauber, examina-se o primeiro tratamento de *Terra em transe*, buscando as proposições que esse texto incipiente ofereceria em termos de configuração textual e ficcional, e como ele se inscreveria na perspectiva de outros trabalhos de Glauber. Já a espessura do roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha* levou à percepção de que o texto sganzerliano define e antecipa o filme, não apenas por sua trama bem constituída no texto, mas também pela minúcia das descrições técnicas que proporcionam ao leitor uma espécie de visualização do processo da elaboração imagética em cada sequência. Para as reflexões teóricas que perpassam essa pesquisa, dialogamos, de forma primordial, com os trabalhos de Octávio Paz, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Saulo Pereira de Mello, além dos textos críticos, teóricos e literários que os próprios roteiristas aqui estudados também produziram. Este estudo mostra que roteiros cinematográficos podem constituir-se como objetos autônomos e suficientes, propícios à análise, pesquisa e leitura, da mesma forma que outros gêneros reconhecidos pela crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Roteiro cinematográfico. Análise estilístico-formal. *Limite*. *Terra em transe*. *O Bandido da Luz Vermelha*.

ABSTRACT

This research aims to study the screenplay from its textual configuration, analyzing it from the perspective of an aesthetic-linguistic work, which, in addition to the technical language, also makes use of symbolic, metaphorical, plurisignificant language, exploring the word in its multiple possibilities and engendering fictional and formal universes. Screenplays are considered to be texts that present autonomy and specificity and, although elaborated for *a posteriori* production, or precisely because of that, they assume a particular composition, in which technical language, inherent to film writing, and artistic creation are intertwined, since screenplays also explore the fictional, the narrative and the poetic. In this thesis, the screenplay is considered an autonomous aesthetic object, which goes beyond the mere condition of filming guides, and can be read both in its relationship with the film and independently of it. For this investigation, three screenplays were chosen that originated films that were registered as milestones in Brazilian cinematography: *Limite* (1931), by Mário Peixoto; *Terra em transe* (1967), by Glauber Rocha, and *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), by Rogério Sganzerla. Each of the screenplays constituted its own theoretical line based on what the text suggested as a reflective path and critical analysis. In *Limite*, the poetic character that Peixoto imprinted on his text stands out, composing a script of "visual verses". In relation to Glauber's text, the first treatment of *Terra em transe* is examined, seeking the propositions that this incipient text would offer in terms of textual and fictional configuration, and how it would be inscribed in the perspective of other works by Glauber. The density of the script of *O bandido da Luz Vermelha*, on the other hand, led to the perception that the Sganzerlian text defines and anticipates the film, not only because of its well crafted plot in the text, but also because of the thoroughness of the technical descriptions that provide the reader with a kind of visualization of the process of imagery elaboration in each sequence. For the theoretical reflections that permeate this research, we dialogued, in a primordial way, with the works of Octávio Paz, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Saulo Pereira de Mello, in addition to the critical, theoretical and literary texts that the screenwriters studied here also produced. This study shows that screenplays can be autonomous and sufficient objects, suitable for analysis, research and reading, in the same way as other genres acknowledged by critics.

KEYWORDS: Screenplay. Stylistic-formal analysis. *Limite*. *Terra em transe*. *O Bandido da Luz Vermelha*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--------------------------------------|----|
| Figura 1 - Roteiro de <i>Limite</i> | 30 |
| Figura 2 – Capa da <i>Revista Vu</i> | 32 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO OU ARGUMENTO PARA UMA TESE..... | 10 |
| 1 O ROTEIRO POÉTICO DE MÁRIO PEIXOTO | 24 |
| 1.1 UMA ESTREIA FINAL | 25 |
| 1.2 UMA VISÃO REVELADORA | 30 |
| 1.2.1 UMA LISTA DE VERSOS VISUAIS..... | 33 |
| | |
| 2 PALAVRAS EM TRANS(E)IÇÃO | 49 |
| 2.1 UMA MÁQUINA A MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA! | 61 |
| | |
| 3 MAIS PAPEL, MENOS PELÍCULA..... | 87 |
| 3.1 <i>O BANDIDO DA LUZ VERMELHA: UM “ROTEIRO-SOMA”.....</i> | 89 |
| 3.1.1 <i>O “desencanto lúcido” de Rogério Sganzerla.....</i> | 92 |
| 3.2 FAZER CINEMA COM A MÁQUINA DE ESCREVER..... | 111 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS OU CONTINUIDADE..... | 133 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 140 |

INTRODUÇÃO OU ARGUMENTO PARA UMA TESE

*The script is no longer a technical accessory,
not a scaffolding that is taken away once the house is built,
but a literary form worthy of the pen of poets.*
Béla Balázs

*Mapa de voo, guia de filmagem, alicerce de um filme, crisálida, planta baixa, ímã de ideias, bula, boia de segurança, objeto efêmero, peça de literatura, história contada em imagens, lista de afazeres glorificada, projeto audiovisual, ato de sedução, forma passageira, guia para um percurso*¹ – das mais técnicas às mais poéticas, das mais objetivas às mais abstratas, são diversas as acepções que encontramos para o roteiro cinematográfico. Essa gama de termos – alguns até contraditórios entre si – já nos permite entrever que o roteiro não apresenta contornos claros e ocupa um lugar de indefinição no campo teórico, seja do cinema, seja na literatura ou mesmo nos estudos dos gêneros textuais.

Não raro, o roteiro é considerado – até mesmo por alguns roteiristas – como um texto transitório, sem existência autônoma, fadado ao desaparecimento após o filme realizado ou que apenas encontra sua completude na produção fílmica. Para Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, o roteiro é “uma forma passageira destinada a se metamorfosear e a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira.” (1996, p. 11). No entanto, mesmo que se aceite a ideia de que o filme sobrepõe-se ao roteiro, valeria considerar que é no estágio larvar que ocorre o processo mais longo de desenvolvimento e amadurecimento da lagarta, e que cria condições para que a crisálida se sustente até que a borboleta esteja pronta para sair do casulo e voar. Ou seja, um filme realizado passou, primeiro, pelo processo de sua escrita, de sua estruturação e organização textual, de seu registro em imagens verbais (salvo os raros casos de filmes sem roteiro). Por isso, ainda que se prescindia do roteiro após a produção cinematográfica, sua existência está inscrita na trajetória da realização fílmica. Esse seria um dos aspectos que, no nosso entender, já se colocaria como possibilidade de investigação do roteiro, pois através dele nos seria permitido conhecer toda trajetória da feitura de um filme – desde sua concepção materializada na página até sua exibição na tela. Mas, para além dessa perspectiva, consideramos que existem outras possibilidades de análise do roteiro cinematográfico. Assim, esta pesquisa propõe o estudo do roteiro como objeto artístico

¹Todos os termos aqui dispostos foram extraídos de obras relacionadas a roteiros cinematográficos, desde os manuais de Field, Comparato, McKee, Carrière a depoimentos e entrevistas de roteiristas como Karim-Aïnouz,, Kleber Mendonça Filho, entre outros.

autônomo, que apresenta especificidade e singularidade, independentemente do filme. Antes de discorrermos mais detidamente sobre este trabalho, gostaríamos de traçar, brevemente, o percurso que nos levou à escolha do roteiro como tema de pesquisa e trazer, sucintamente, alguns apontamentos que nos ajudem a compreender o espaço que o roteiro assumiu – ou foi impedido de assumir – no decorrer de sua história junto ao cinema.

Minha dissertação de Mestrado estudou a relação entre a obra do escritor Jorge Luis Borges e o cinema. Embora alguns cineastas tenham tomado Borges como referência em algumas de suas produções - Godard, Jacques Rivette, Bertolucci, para citar alguns -, nosso intuito não era trabalhar com os estudos da adaptação, não porque não houvesse matéria substancial para trilhar por este caminho, mas porque queríamos ir em outra direção analisando o diálogo entre o escritor portenho e a sétima arte. Nesse sentido, em lugar de investigar como o cinema apropriou-se da obra borgiana, fizemos o caminho inverso, ou seja, como a linguagem cinematográfica teria influenciado a escrita do escritor argentino. O autor de *Ficções*, além de cinéfilo confesso, publicou várias resenhas fílmicas em uma época em que ainda não havia crítica cinematográfica especializada e declarou, em algum de seus textos seminais como *A arte da narrativa e a magia*, reconhecer nos “romances cinematográficos” do diretor austro-americano Josef von Sternberg um modelo narrativo. Mas o dado mais instigante foi descobrir que Borges também enveredou pela escrita de roteiros cinematográficos², o que se revelou essencial para minha investigação, visto que esses textos escritos para o cinema tanto se relacionavam diretamente com a matéria proposta de meu trabalho, como se mostraram uma faceta pouco explorada da obra borgiana. E foi justamente a exígua fortuna crítica, as raras pesquisas acadêmicas dedicadas a estudar os roteiros que Borges escreveu em parceria com Adolfo Bioy Casares que me levaram a buscar os motivos por que esses textos são obnubilados, relegados ao quase ostracismo, embora pertençam ao conjunto da obra de um escritor do patamar de Borges.

Com interesse contínuo por essa questão, as pesquisas que realizei a posteriori mostraram que não apenas em relação aos roteiros borgianos, nem tampouco restrito a outros autores que transitam entre a literatura e o cinema, mas, de forma geral, roteiros cinematográficos são poucos estudados, principalmente no campo da teoria e crítica literária, recebendo alguma atenção da área da Comunicação e Arte. Foi, então, a constatação de que os

² Em 1951, Borges e Bioy Casares escreveram os roteiros *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes*. Esses dois textos foram publicados em 1955 pela Editorial Losada. No Brasil, eles encontram-se publicados sob o título de *Um modelo para a morte*, *Os suburbanos*, *O paraíso dos crentes*, pela Editora Globo. Anteriormente a esses textos, houve outras tentativas de escrita para o cinema, mas que não lograram realização.

roteiros habitam uma espécie de limbo teórico, ocupando um lugar secundário na crítica e estudos sobre o cinema e quase imperceptível nas demais artes, que me instigou a torná-lo um objeto de pesquisa.

Embora o roteiro surja com e para o cinema, como observa Patrick G. Loughney, em *In the beginning was the word: six pre-Griffith motion picture scenarios*:

É desconcertante, talvez, pensar que as companhias Edison e Biograph possam ter usado roteiros rudimentares já em 1902. Ou descobrir que simples comédias de perseguição de 1904, que consideramos ter sido completamente improvisadas, eram, na verdade, baseadas em formas escritas da origem do cinema bastante similares aos roteiros usados nos dias atuais. Essas sugestões não são tão absurdas quanto parecem, especialmente se considerarmos algumas das muitas referências bibliográficas que citam o aparecimento precoce de fontes escritas direcionadas para filmes³. (LOUGHNEY, 1984, p. 18-19)

diferentemente dos filmes, ele tornou-se um elemento marginal, raramente reconhecido como uma produção artística. É possível ponderarmos algumas razões que levaram a esse tratamento periférico conferido ao roteiro. Uma delas certamente relaciona-se à primazia da imagem na sétima arte. De fato, o que encantava as multidões frequentadoras dos *vaudevilles* e, posteriormente dos *nickelodeons*, era a novidade das imagens em movimento, fossem elas captadas pela via do registro ou da encenação, mostrando cenas da vida cotidiana, dos acontecimentos da época ou oriundas da pura imaginação criadora. Como afirma Flávia Cesarino Costa, o cinema “inaugurou uma era de predominância da imagem” (COSTA, 1995, XVII).

Além disso, os aparatos técnicos que envolviam tanto as produções quanto as exibições cinematográficas estavam intimamente relacionadas ao fascínio pela ideia de progresso e modernidade que dominou o século XIX e as primeiras décadas do século XX. Essa questão também é apontada por Costa em seu trabalho sobre o “primeiro cinema”, denominação dada pela autora ao período que corresponde aos filmes realizados no período entre 1894-1908. Segundo a pesquisadora, há uma estreita relação entre “as tendências múltiplas” da época e as transformações que se deram entre as primeiras projeções e o que mais tarde se consolidaria como cinema narrativo: “[Essas tendências] Estão ligadas ao nascimento de uma nova forma de percepção diante do que se chamaria de mundo contemporâneo: urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e das comunicações” (COSTA, 1995, p. 6). Dentro

³ No original: “It is disconcerting, perhaps, to think that the Edison and Biograph companies may have been using rudimentary screenplays as early as 1902. Or to discover that the simple chase comedies of 1904, which we now consider to have been completely improvisational, were, in fact, based in written forms quite similar to present day motion picture source documents. These suggestions are not as far-fetched as they seem, especially if one considers a few of the many historiographic references that cite the early appearance of direct written sources for individual motion pictures”.

desse contexto, é compreensível que o texto escrito, ainda que diretamente relacionado ao filme, não despertasse interesse frente ao deslumbramento causado pelas máquinas de projeção.

É preciso considerar também que o próprio cinema levou um tempo para ser aceito e respeitado como uma forma de arte séria, com mudanças e aprimoramentos empregadas na sua produção. Em *Pré-cinemas e pós-cinemas* (2011), Arlindo Machado relata que nas suas duas primeiras décadas, o cinema estava entre as formas de espetáculo consideradas vulgares, fora, portanto, do circuito da “cultura oficial”. As exhibições cinematográficas ocupavam espaços considerados periféricos, como guetos e cordões industriais, muitas vezes mesclados à marginalidade e prostituição. Assim, o próprio cinema precisava consolidar-se como uma forma arte e dificilmente esse novo público estaria preocupado com os textos que porventura eram feitos para a produção fílmica.

Uma outra questão que devemos levar em conta são os processos pelos quais o texto escrito para o cinema passou, tanto na sua forma e estrutura, quanto nas funções que lhe foram tributadas. Em *A history of the screenplay*, Steven Price traça justamente o percurso dessa escrita fílmica, do período em que ele denomina por “Pré-história do roteiro” - momento em que, se havia alguma forma de texto prévio para os filmes, não passaria de pequenas notas destinadas apenas aos seus autores⁴ - até as práticas contemporâneas do roteiro. Um importante apontamento de Price, que marca a distinção entre o roteiro e outras práticas de escrita, é o fato de o roteiro estar atrelado a uma indústria em particular, o que lhe impôs algumas limitações. O professor britânico retoma o trabalho de Janet Staiger e mostra como em cada período do cinema emergia uma forma do roteiro que atendesse a determinado sistema de produção fílmica: “durante qualquer período, os roteiros para filmes seriam apresentados de maneira que lhes permitissem cumprir suas funções industriais necessárias dentro do modo de produção dominante na época.”⁵ (PRICE, 2013, p. 6)⁶. Assim, o roteiro assume mais um caráter pragmático e utilitário que uma criação artística.

Também Isabella Raynauld discorre sobre as etapas por que o roteiro passou, pontuando importantes momentos de inflexão em sua escrita. Uma delas é a consolidação da narrativa como forma privilegiada da sétima arte, o que acarretou a busca por roteiristas que já tivessem

⁴Price afirma que, apesar de Roy MacCardell, que já em 1898 trabalhava na Biograph Company, comumente ser considerado um dos primeiros profissionais que escrevia para o cinema, nenhum desses textos sobreviveu e eles também não atenderiam, nem em forma, nem em função, ao que hoje conhecemos por roteiro.

⁵ “during any given period film scripts would be presented in ways that enabled them to fulfil their necessary industrial functions within the mode of production that was dominant at that time.”

⁶No artigo *Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos do roteiro*, o professor Pablo Gonçalo expõe mais detidamente o trabalho de Price sobre a história do roteiro, além de tratar de outros estudiosos da matéria, como Steven Maras.

algum reconhecimento como escritores: “Depois de 1907, as narrativas normalmente se tornam mais elaboradas e detalhadas, à medida que a demanda do público por melhores histórias era atendida por **roteiristas com formação mais literária.**”⁷ (SCREENWRITING, 2005, p. 836. grifo nosso). Esse foi um dos fatores que fez com que muitos jornalistas começassem a escrever também para o cinema⁸.

Além disso, como já apontamos em Machado, a fim de viabilizar o cinema tanto do ponto de vista comercial quanto moralizante, de acordo com o que seria considerado “bons costumes” na época, ele foi moldando-se aos valores burgueses, a fim de que essa camada social fosse incorporada como seu público, o que reforçou a busca tanto por autores renomados, quanto pela adaptação de obras já conhecidas do público oriundas da literatura e do teatro, que eram consideradas “artes elevadas”. Esse fenômeno também é confirmado por Costa, quando a pesquisadora analisa o período de transição entre o primeiro cinema até sua completa narrativização, que, segundo a autora, se consolidou em 1914:

Se antes o cinema se dirigia a uma plateia predominantemente pobre, operária e urbana, os anos 1908-9 podem ser entendidos como o que Gunning considera a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema. A indústria do cinema precisava conseguir ‘respeitabilidade social’, trazendo os filmes para perto das ‘tradições burguesas de representação’. Daí a multiplicação das tentativas de se adaptar para as telas romances, peças de teatro e poemas famosos. (COSTA, 1995, p. 31)

Observamos, assim, que o roteiro não foi apenas um texto preliminar que desse a conhecer a história que seria transposta para a tela, nem somente um guia de filmagem, mas também contribuiu para que o cinema se expandisse do ponto de vista da criação fílmica, bem como alcançasse o estatuto de Arte. Essa escrita mais “especializada”, que dialogaria com a Literatura e o Teatro, cujos textos são considerados objetos artísticos – e não técnicos –, poderia indicar uma aproximação do roteiro com um trabalho estético com a linguagem e até mesmo figurar entre as formas canônicas de escrita. Essa questão, no entanto, apresenta seu revés, visto que, como nos informa Steven Maras, em *Screenwriting, history, theory and practice*, para alguns cineastas-teóricos, a literatura representava uma das mais antigas artes contra a qual o cinema teria que lutar para firmar-se autonomamente como arte, estabelecendo sua própria especificidade (MARAS, 2009, p. 44). Isso nos leva a refletir o quanto a busca por essa

⁷ “After 1907, narratives typically grew more elaborate and detailed as the public’s demand for better stories was met by screenwriters with a more literary background.”

⁸ Patrick G. Loughney citando *History of the American film industry*, de Benjamin Hampton, destaca que jornalistas, como Roy McCardell, tornam-se funcionários regulares das produtoras de filmes e declara que “scenariowriting soon became an occupation as definite as reporting.” (HAMPTON, apud LOUGHNEY, 1984, p. 19-20)

autonomia, desvinculando o cinema de qualquer relação com a literatura, pôde, também, subtrair ao roteiro a possibilidade de ser considerado como um texto literário, assim como subordiná-lo ao filme, já que importava mais mostrar que uma obra cinematográfica era construída a partir de recursos outros (diferente dos meios para se fazer literatura), estabelecendo uma linguagem própria através das imagens em movimento.

Outro importante momento que interferiu na forma do roteiro foi quando os longas-metragens tornaram-se o modo padrão de fazer filme, a partir do uso de múltiplos rolos de película. De acordo com Isabelle Raynauld, duas constatações podem ser feitas em relação a esse acontecimento: por um lado, os roteiros para longas-metragens deram aos roteiristas a chance de expandir sua criatividade, pelo fato de que a maior durabilidade do filme exigia textos mais extensos, mais bem articulados, o que permitiu aos escritores explorar seus temas em profundidade bem como desenvolver suas personagens psicologicamente. Por outro lado, a crescente produção cinematográfica requereu um sistema organizado e eficiente, que garantisse não só a qualidade dos filmes, mas também o controle sobre os custos de sua execução. Assim, o roteiro passou a ser, também, um meio para se prever e reduzir gastos, além de otimizar o processo de filmagem. Para Raynauld, isso resultou em priorizar os aspectos econômicos em detrimento à criação artística:

longe de serem lidos como peças originais de escrita, os roteiros foram usados pelos produtores, principalmente, para avaliar riscos e controlar os custos de cada filme. Em um sistema desenvolvido com mais clareza por Thomas Ince, **a eficiência sobre os custos prevaleceu sobre os esforços criativos**. A partir de então, **o roteiro seria considerado uma “técnica” e não seria interpretado como uma arte**. (...) O formato do roteiro e suas restrições criativas desenvolvidas no início do cinema **ainda são a norma nas práticas do roteiro hoje**. (RAYNAULD, 2005, p. 838. Destaques meus)⁹

Uma das consequências dessa dinâmica, que aproveitou “a onda do taylorismo” e replicou na produção cinematográfica o processo de divisão de trabalho fabril, foi o surgimento dos manuais de roteiro que objetivavam ensinar o domínio de uma linguagem e ditavam o que poderia e o que não poderia funcionar em um roteiro. Raynauld informa que, entre 1912 e 1923, só em língua inglesa, foram publicados cento e nove desses manuais. Essa constatação aponta para uma outra problemática (que dialoga com o trabalho de Price), que é pensar o quanto o

⁹ “Far from being read as original pieces of writing, scripts primarily were used by producers to evaluate their risks and control the costs of each film. In a system developed most clearly by Thomas Ince, cost efficiency overruled most creative endeavors. From then on, screenwriting would be considered a “technique” and not be construed as an art.(...) the screenplay format and creative constraints developed for early cinema are still the norm in screenwriting practices today.”

cinema, absorvido pelo sistema industrial, reduziu o roteiro a um mero projeto, mapa de filmagem, cujo valor estético lhe é secundarizado ou mesmo negado. Os próprios manuais sustentam a ideia de que o roteiro, menos que uma criação artística, corresponde a um texto esquemático e instrutivo. Nessa perspectiva, bastaria dominar e obedecer a determinadas regras pré-estabelecidas para que a escrita para o cinema fosse eficiente e correspondesse a sua finalidade. O clássico *Manual do roteiro*, de Syd Field, é emblemático nesse sentido, pois Field estabelece regras muito definidas e definitivas – “o paradigma não muda” - como a estrutura em três atos, os dois pontos de virada, chegando mesmo a instituir a quantidade de páginas que cada etapa do roteiro deve apresentar, além da regra “Uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção.” (FIELD, 2001, p. 3).

Não queremos dizer com isso que os manuais devam ser refutados ou simplesmente considerados inúteis. Esses textos têm também seu espaço e eles próprios vão aprimorando-se e abarcando novos modos de escrita para o cinema. O manual de Robert McKee (escrito duas décadas depois do livro de Field) claramente busca ampliar as concepções de Field acerca do roteiro, em uma abordagem mais abrangente de filmes de diferentes estilos, incorporando um cinema que ultrapassa e mesmo reverte a narrativa clássica. No lugar de regras, McKee defende “princípios”, os quais, segundo o teórico, não ditam como uma coisa deve ser feita, mas demonstram como, ao serem utilizados, provaram sua eficácia (2006, p. 17). Enquanto Field defende a estrutura em três atos como norma padrão para a construção fílmica e mostra sua aplicação principalmente focado no cinema clássico americano, McKee busca ampliar sua abordagem através da concepção de “Arquitrama”, na qual, além do design clássico, também estão inseridas a *minitrama* que “não significa *sem trama* (...). Na verdade, o minimalismo procura a simplicidade e a economia enquanto absorve o suficiente do clássico” (McKee, 2017, p. 56, grifo do autor); e, ainda, a *antitrama*, que é a oposição à estrutura clássica, invertendo seus princípios formais. Curiosamente, como exemplo desses dois últimos modelos, estão listados filmes fora da produção hollywoodiana, o que demonstra a busca por ampliar as possibilidades de escrita para o cinema. Nesse sentido, perguntamo-nos se são as regras que ditam a escrita do roteiro ou se é a pluralidade e diversidade de roteiros que transformam as regras.

Isso não significa dizer que o roteiro não apresente suas especificidades, o que iria contra a própria noção de gênero textual, pois só podemos reconhecer um texto como pertencente a um determinado gênero graças às características formais, estruturais, composicionais que ele apresenta. Segundo Mikhail Bakhtin, toda atividade humana relaciona-se com a linguagem e o uso que fazemos da língua concretiza-se em enunciados, os quais “refletem as condições

específicas e as finalidades de cada referido campo. (...) Evidentemente, cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os denominamos *gêneros do discurso*.” (BAKHTIN, 2010, p. 261-262, grifo do autor). Dessa forma, reconhecemos que os roteiros possuem uma estrutura definida, uma finalidade clara e uma série de elementos característicos. No entanto, o que comporá essa estrutura, aquilo que irá preenchê-la e dar-lhe envergadura está muito mais relacionado ao trabalho de criação do roteirista e maneira como no texto são tratados a forma, a estrutura, a montagem o ritmo do texto, entre outros aspectos, do que à obediência a regras pré-estabelecidas.

Se até agora apresentamos as controvérsias que permeiam a apreciação do roteiro (as restrições a que sua escrita foi submetida, as omissões em relação a sua pesquisa), também queremos pontuar alguns trabalhos realizados nos últimos anos que indicam uma pequena mudança nesse panorama. O pesquisador Pablo Gonçalo, em seu artigo *Quando filme são palavras: uma introdução aos estudos de roteiro*, aponta justamente o quanto as ciências humanas negligenciam o estudo dos roteiros, colocando-os na posição de um “arquivo marginal”. Mas Gonçalo também assinala que há “uma pequena, sutil e pontual mudança nesse cenário” (GONÇALO, 2017, p. 124), advinda de um campo que vem se consolidando desde 2007, o qual se denomina por *Screenwriting Studies*.¹⁰

Um dos mais importantes indicativos dessa mudança na forma de considerar o roteiro, retirando-o da periferia acadêmica e trazendo-o para um debate mais amplo e de múltiplas possibilidades de pesquisa é o *Screenwriting Research Networking – SRN*. A rede teve início com o professor Ian Macdonald, na Universidade Britânica de Leeds, através do “Re-thinking the Screenplay Group”, a partir da percepção de que, embora houvesse um grande interesse pelo estudo do roteiro, os pesquisadores da área tendiam a ficar isolados em seu campo de investigação. Atualmente, de acordo com as informações no site da SRN, a rede de estudos conta com setecentos membros em mais de cinquenta países. Sua proposta é “repensar o roteiro em relação a suas histórias, teorias, valores e práticas criativas”¹¹. Desde 2008, o SRN realiza uma conferência anual em países da Europa, Oceania e América Latina. Um dos frutos da rede é o periódico *Journal of Screenwriting*, que atualmente tem como editor o professor Steven Price. A revista, que conta com três edições ao ano, dedica-se a publicações de pesquisas sobre o roteiro, buscando abranger as mais variadas perspectivas sobre o tema, como a história da

¹⁰ Neste artigo, o pesquisador mostra como os estudos do roteiro vêm se desenvolvendo, apresentando os principais autores, trabalhos e linhas de pesquisa que se dedicam à investigação do roteiro.

¹¹ O *Screenwriting Research Networking* pode ser conhecido através do site <https://screenwritingresearch.com/>.

forma do roteiro, seus processos de escrita, sua relação com a produção cinematográfica, o vínculo entre a teoria e a prática da escrita do roteiro, entre outros¹².

Outros trabalhos importantes acerca do estudo do roteiro estão nas obras dos professores Steven Maras, *Screenwriting, history, theoryandpractice* (2009) e *A historyofthescreenplay*(2013), de Steven Price, por nós já referenciados. Os autores contextualizam a prática de escrita para o cinema traçando um panorama histórico do roteiro, desde o primeiro cinema até a contemporaneidade, abrangendo tanto o cinema hollywoodiano quanto o europeu. Em *A history of the screenplay*, Price mostra as configurações que os roteiros apresentam no decorrer do tempo, os formatos e funções que assumiram, inserindo-os no decurso das transformações que o próprio cinema sofreu. Price conclui seu trabalho considerando que o roteiro é um texto *modular*, ou seja, um texto maleável, que apresenta múltiplas formas de escrita e se adequa a diferentes convenções: “o roteiro não é um projeto, em um extremo da escala, nem uma ‘literatura em fluxo’ no outro. Em vez disso, ocupa uma posição intermediária: o roteiro é um texto modular.¹³” (PRICE, 2013, p. 236).

Por seu turno, Steven Maras aborda algumas questões acerca do roteiro, como seu papel no sistema de produção cinematográfica, as discussões em relação à teoria do autor, o tratamento que alguns teóricos e cineastas deram a esse tipo de produção escrita. Também dedica um capítulo a respeito do roteiro como literatura, de especial interesse para este trabalho. O pesquisador australiano mostra alguns debates que já se travaram em torno a essa questão, desde aqueles que rejeitam a possibilidade de o roteiro ser um texto literário, como OsipBrik, aos que a defendem, como Béla Bálazs e Jonh Gassner, por exemplo. Assim, embora não seja uma discussão nova, o próprio Maras observa que esses estudos não tiveram prosseguimento substancial como era esperado:

O trabalho de Gassner e Nichol encontrou uma audiência (...). Mas estudos acadêmicos sobre o roteiro não avançaram na mesma extensão ou tão rapidamente quanto se poderia pensar. (...) Apenas recentemente surgiram esforços para reavaliar o roteiro como uma forma que emerge por si própria¹⁴. (MARAS, 2009, p. 62)

Isso mostra que esta pesquisa se insere em um campo de estudos que, apesar de não incipiente e oferecendo múltiplas possibilidades de investigação, ainda encontra-se pouco

¹²Informações sobre o *Journal of Screenwriting* podem ser encontradas em <https://screenwritingresearch.com/journal/>.

¹³ “the screenplay is neither a blueprint, at one end of the scale, nor literature in flux at the other. Instead, it occupies a middle position: the screenplay is a modular text”.

¹⁴ “Gassner and Nichol's work found an audience. (...)But scholarly study of the script has not advanced to the same extent, or as quickly as one might have thought. (...)It is only relatively recently that efforts to re-evaluate the screenplay as a form in its own right have emerged.”

explorado - especialmente em relação aos estudos literários, que raramente analisam o roteiro a partir de sua configuração textual -, e o que os (des)caminhos de sua escrita podem revelar em relação a uma produção, em particular, ou mesmo no conjunto mais amplo da obra de um escritor-roteirista. Esta tese não intenciona resolver as divergências ou preencher as lacunas que observamos nos estudos do roteiro, tampouco apontar definições categóricas. O que buscamos apresentar é uma perspectiva em relação à leitura e análise de roteiros, que os considere como objetos estéticos e que ofereçam bem mais do que um guia de filmagem. Acreditamos que a configuração textual do roteiro solicita o domínio de uma linguagem que se diferencia do filme, por isso mesmo o roteirista lida e domina um código específico. Mesmo que seu ofício seja o de criar imagens fílmicas, elas se originam na página, o que pressupõe uma especificidade de escrita. É essa especificidade, as particularidades de cada texto e de seu autor que buscamos analisar e colocar em evidência nos capítulos que se seguirão.

A escolha do corpus foi a que mais alterações sofreu neste processo do doutorado. A princípio, pensávamos em trabalhar com roteiros escritos em diferentes períodos do cinema e distintas nacionalidades. No entanto, no decurso de nosso trabalho – que envolveu desde as disciplinas cursadas até a banca de qualificação - foi-se desenhando uma linha de investigação que confluiu para roteiros do cinema brasileiro correspondentes a filmes que se inscreveram como marcos na nossa cinematografia. Também, não por uma escolha deliberada a priori, os roteiros aqui examinados coincidem entre autoria do texto e direção do filme, ou seja, lidamos com roteiristas-cineastas, mas que se revelaram, também, escritores-roteiristas, se é que devemos separar assim as duas funções.

No primeiro capítulo, analisamos o roteiro de *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Apesar da lenda que se formou ao redor do filme e do próprio Peixoto, o que se destaca nessa obra e que será o foco do nosso interesse é a peculiaridade de sua trama, a refinada e precisa fotografia, o acurado trabalho com a câmera, a meticulosa montagem, a acertada trilha sonora, confluindo para um trabalho de intensa força imagética. É justamente essa pujança das imagens de *Limite*, somado ao fato de ser um filme silencioso, em que o uso da palavra é quase nulo, que despertaram nosso interesse pelo seu roteiro. Perguntamo-nos como pela escrita se revelaria (ou não) a construção de imagens tão contundentes como as do filme e se o roteiro, tal qual a película, estabeleceria sua diferença, marcando sua própria singularidade. O que percebemos, na leitura do texto de Peixoto, é que o roteiro de *Limite* apresenta uma composição que reivindica, sim, distinção como uma escrita fílmica.

O roteiro, que Mário chamava de *scenario*, apresenta uma estrutura bastante peculiar, que não obedece à formação de blocos de sequências narrativas, como é comum em textos desse

tipo. A própria disposição das palavras não corresponde às regras da sintaxe, que resulta na formação de enunciados concatenados; ao contrário, a relação entre elas dá-se mais pela justaposição que pela sequencialidade lógica. Assim, o texto não assume a forma narrativa, nem poderia ser lido como tal. É outro seu movimento de leitura, solicitando que busquemos as correlações entre seus elementos, em um constante exercício associativo de palavras imagéticas ou “versos visuais”, como aponta Saulo Pereira de Melo. Diante disso, consideramos o texto de Peixoto um roteiro poético. Para refletirmos sobre essa questão, dialogamos com Octávio Paz nas proposições que o poeta mexicano aponta sobre a poesia em *O arco e a lira*. O poeta mexicano não condiciona a poesia a uma estrutura determinada, mas à maneira como o escritor explora a potencialidade da palavra, reunindo ritmo, imagem e significado, os quais formam a frase poética, unidade indivisível da poesia. É justamente por apresentar uma linguagem dotada de ritmo, que se traduz em imagem, que não se encerra em sentidos unívocos, que analisamos o roteiro de Peixoto como um roteiro-poema.

O segundo capítulo apresenta um estudo do primeiro tratamento de *Terra em transe* (1967)¹⁵, de Glauber Rocha. O desafio, aqui, foi lidar com um texto claramente incipiente¹⁶, em que notava-se a falta de uma certa densidade na trama, nos diálogos, na composição das personagens. Ainda que não objetivemos analisar o filme, nem compará-lo ao roteiro, foi inevitável perceber uma distância significativa entre o texto e a película de Glauber. Isso nos levou a dois caminhos: o primeiro, averiguar como (e se) esse texto inicial já apresentaria um trabalho estético com a linguagem, quais tensões suscitaria, o que seria possível extrair de sua configuração em termos de construção textual e ficcional, e também quais traços, marcas, correspondências já poderiam ser entrevistados no roteiro. Até mesmo porque, um dado importante que não poderia deixar de ser considerado, foi que o próprio Glauber desejava a publicação desses textos, como ele dizia, para preservar “a base literária” de seus filmes. Orlando Senna, organizador da publicação de *Roteiros do Terceyro Mundo*, livro em que os

¹⁵A princípio, nosso desejo era estudar o primeiro e segundo tratamentos de *Terra em transe*. No entanto, a segunda versão do roteiro de Glauber não foi publicada e se encontra apenas no arquivo da Cinemateca Brasileira. O desmonte das políticas públicas para o setor artístico em geral nos anos do governo Bolsonaro, somados às problemas específicos que atingiram a instituição – não cumprimento do contrato com a Fundação Roquette Pinto, o incêndio sofrido em 2021 – e, simultaneamente, a Pandemia do Covid-19, suspenderam as atividades de consulta ao acervo da Cinemateca. Apenas recentemente pudemos fazer a pesquisa do texto *in loco* e conseguir a cópia do texto de Glauber. Por isso, não foi possível agregá-lo à tese, mas como um trabalho de pesquisa se estende para além do doutorado, fica nosso compromisso para um posterior trabalho cotejando os textos de Glauber.

¹⁶É importante ressaltar que nossa consideração quanto ao primeiro tratamento de um roteiro ser um texto em que os elementos parecem ainda não muito bem articulados e construídos limita-se à nossa leitura de *Terra em transe* e não um juízo de valor aplicado a qualquer texto do tipo. Mesmo porque há muitos roteiros que, em seu primeiro tratamento, já apresentam uma configuração bastante delimitada e com contornos muito nítidos da sua proposta fílmica.

primeiros tratamentos de cinco filmes de Glauber foram publicados – incluindo o de *Terra em transe* – justifica sua opção por essas versões por acreditar que atenderia a esse desejo do cineasta baiano.

O segundo direcionamento que o estudo do roteiro de *Terra em transe* nos sugeriu foi fazer um percurso, ainda que muito breve, sobre outros escritos de Glauber – cartas, poemas, romance, etc.-, cotejando-os com o primeiro tratamento, no intuito de verificarmos se, de algum modo, haveria alguma correspondência entre esses textos, e o que o primeiro tratamento poderia sinalizar em relação ao que chamamos de um estilo de escrita glauberiano. A partir disso, algumas constatações puderam ser feitas, como perceber que, menos que apontar para um estilo bem demarcado, que poderia dar-se a uma definição, Glauber transita entre uma escrita muito profícua e inventiva, mas também vacilante, híbrida, e até, em alguns momentos, desconexa e impulsiva. Dentro desse panorama, além das referências do próprio Glauber, os estudiosos de sua obra como Ivana Bentes, Raquel Gerber, Ismail Xavier, Josette Monzani compuseram nossa bibliografia teórica, que elucidaram questões relacionadas ao trabalho do artista baiano, para além do seu papel de cineasta.

Diferentemente do texto de Glauber, o roteiro de *O Bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, objeto do nosso terceiro capítulo, é um texto muito completo e complexo, tanto pela composição da sua trama, com uma profusão de elementos intrincados no seu enredo, quanto pelo detalhamento das indicações técnicas. Pelas palavras do cineasta, em algumas de suas entrevistas, nota-se que Sganzerla conferia ao roteiro um importante papel na elaboração de um filme, atribuindo o sucesso de *O Bandido* ao fato de o filme ter um roteiro “bem transado, bem pensado”. Em um roteiro meticuloso, já muito bem articulado em termos de trama, personagens e eventos; também, um texto que contém uma espessura crítica frente a seu contexto político-social, alegorizando os eventos contemporâneos ao filme; ainda, o detalhamento técnico - ângulos, planos, tipos de enquadramentos, modos de operar a câmera - nos levaram a observar o quanto o roteiro delineia e antecipa o filme, mas sem deixar de apresentar-se como texto, compondo, assim, uma película verbal.

Antes mesmo de ser cineasta, Sganzerla escreveu crítica cinematográfica em importantes períodos do Brasil e continuou exercendo essa função durante algumas décadas. Esses textos mostram um observador muito arguto em relação ao cinema, que pontuava de forma muito clara e assertiva como pensava (que deveria ser) a linguagem cinematográfica, sua adesão ou rejeição a determinados cineastas e filmes, bem como elaborava terminologias que aplicava aos filmes, explicando determinados aspectos da sua construção – *o herói fechado, a câmera cínica, cineastas do corpo, cineastas da alma*, entre outros. No decurso de nossa leitura

do roteiro de *O Bandido*, percebemos que muitas das questões discutidas por Sganzerla em suas críticas estavam incorporadas à composição de seu texto. Isso nos fez colocar em diálogo o crítico e o roteirista, observando como Sganzerla concretizou sua teoria de cinema na sua própria produção.

Como nosso objeto de análise é o texto verbal e, para nós, os roteiros se configuram como textos estruturados, consistentes, dotados de significação e propícios à análise crítica, colocamos o roteiro de *O Bandido* em diálogo com outros textos, mais especificamente, o romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, e também os roteiros de *Cidadão Kane* e o próprio *Terra em transe*. Com isso, procuramos mostrar que os roteiros podem estabelecer relações dialógicas com obras de outro gênero e com outros roteiros, reforçando nossa hipótese de que roteiros cinematográficos apresentam existência autônoma. Além dos textos críticos de Sganzerla, os estudos de Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet compõem nosso referencial teórico para o estudo de *O Bandido*.

Assim, nossa proposição foi estudar o roteiro cinematográfico a partir de sua configuração textual, analisando-o sob a perspectiva de um trabalho estético-linguístico que, para além da linguagem técnica, faz uso também da linguagem simbólica, metafórica, plurissignificativa, imagética, explorando a palavra em suas múltiplas possibilidades e engendrando mundos ficcionais, estruturas formais e estéticas. Nesse sentido, pensamos o roteiro como um texto que pode ser considerado um objeto artístico autônomo, bem como figurar entre os gêneros literários. Dessa forma, nosso foco foi o de analisar primordialmente a construção textual do roteiro, sua forma e estrutura e, a partir das nuances, idiosincrasias e configurações que cada um apresentou, bem como em sua inter-relação com outros textos, investigar as potencialidades e perspectivas que ele lança enquanto obra artística.

Procuramos partir sempre da materialidade escrita dos roteiros e compreender seus mecanismos de construção, seus movimentos de leitura, as confluências teóricas que o próprio texto sugere e solicita. Assim, a teoria não foi dada a priori, mas emergiu da leitura crítico-analítica de cada um dos roteiros que compõem nosso corpus. Sem deixar de considerar que estamos lidando com textos que visam a uma produção fílmica, reconhecemos em cada um deles especificidades e estilos de escrita que nos conduziram por caminhos de análise distintos entre si. Por isso não há uma linha teórica unificadora entre os roteiros aqui analisados, em lugar disso, deixamos que as singularidades dos roteiros definissem suas próprias trajetórias teóricas na elaboração crítica de sua interpretação.

Sem a pretensão de estabelecer uma forma unívoca e definitiva acerca do estudo de roteiros cinematográficos, o que desejamos, em nossa pesquisa, é sugerir uma possibilidade a

mais de investigação para esses textos que pouco aparecem como objetos de pesquisa no campo das Letras, embora estejam em estreita relação com a matéria objeto de nossa área de investigação: o texto, a ficção, a poesia.

O roteirista mexicano Guillermo Arriaga diz que o roteiro é “um ato de sedução”, assim seguem essas páginas de quem foi extremamente seduzida por roteiros cinematográficos - textos ainda olhados de forma oblíqua -, na perspectiva de que outros/outras também possam ser atraídos para sua leitura e investigação, não no intuito de transformá-los em peças centrais, mas, ao menos, de colocá-los ao lado de tantas outras formas de expressão artística escritas e reconhecidas pela crítica.

1 O ROTEIRO POÉTICO DE MÁRIO PEIXOTO

*Se ele for profundo e isolado,
como a cisma dos olhares,
desses,
que uma vez já vistos pelo homem
só não enquadram, num novo encontro,
a recordação do local
- se ele for assim –
será então o mar cinzento, do poema.*
Mário Peixoto

*Imagens são palavras que nos faltaram.
Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.*
Manoel de Barros

Limite (1931), de Mário Peixoto, tornou-se uma espécie de lenda na cinematografia brasileira: obra exaltada como única em nosso meio, sem precedentes e sem sucessores, foi também o único filme realizado por Peixoto¹⁷, quando ainda era muito jovem. Ainda que reconhecida como obra singular, *Limite* conviveu, ao longo do tempo, com hiatos e intermitências, passando por períodos de total ostracismo, seja em sua exibição, seja na atenção que recebeu da crítica. Como observa o pesquisador Pablo Gonçalo Martins, *Limite* é uma obra “maldita e lendária (...) cuja trajetória um tanto mítica e bastante imaginária já é em si marcada por lacunas, ausências e incompletudes que conduzem a uma relação especulativa” (2020, p. 336). O próprio Glauber Rocha, mesmo sem nunca ter assistido ao filme de Peixoto, não furtou-se em emitir opinião bastante desfavorável, acusando-o de cinema burguês, visto que dissociado da realidade social. Em seu texto *O mito Limite*, o cineasta baiano escreve: “Não é para o cinema brasileiro, como nunca foi para nenhum cinema, que filmes *belos pela beleza*, na subjetividade de sentimentos burgueses, podem interessar.” (ROCHA, 2003, p. 66, grifo do autor). É nesse percurso errante, que nasce como promessa de grande obra do cinema brasileiro, mas que conheceu o ocaso tão logo deu-se sua estreia, ora suscitando polêmicas, ora ameaçado de total desaparecimento, que o filme de Mário Peixoto sobrevive na nossa cinematografia.

Embora nosso foco seja falar acerca do roteiro de *Limite*, julgamos importante contextualizarmos, mesmo que de forma bastante resumida, questões que envolveram a

¹⁷ Ainda em 1931, Mário Peixoto iniciou a produção de *Onde a terra acaba*, com roteiro de sua autoria. No entanto, desentendimentos com Carmem Santos que, além de protagonista, era também produtora do filme, fizeram com que o cineasta abandonasse o projeto. Depois disso, Peixoto não produziu nenhum outro filme. Temos, publicados, os roteiros de sua autoria: *A alma segundo Salustre*, Embrafilme, 1993, e *Outono o jardim petrificado*, escrito em parceria com Saulo Pereira de Mello, Aeroplano, 2000.

realização do filme de Mário Peixoto e que, além de nos dar a conhecer a conjuntura em que a película fora produzido, nos mostram, também, uma parte da história do cinema nacional.

1.1 UMA ESTREIA FINAL

Segundo Saulo Pereira de Mello, o final dos anos vinte parecia propício ao cinema brasileiro, com Adhemar Gonzaga e Pedro Lima unindo-se para criar a *Cinearte*, companhia que visava “tornar respeitável a profissão cinematográfica, unir os grupos de produção que se mantinham isolados, estimular a qualidade e criar bases sólidas, industriais, para a produção de filmes de ficção em nosso país” (MELLO, 1996, p. 16). Além disso, o cinema falado havia “desorganizado” a produção e conseqüente comercialização dos filmes norte-americanos, que eram predominantes no Brasil, e esse fator também animou os nossos cineastas que acreditavam no avanço do cinema brasileiro, inclusive quanto a suas possibilidades técnicas. Considerava-se, naquele momento, que o cinema silencioso estaria chegando a sua plena maturidade e, embora o cinema sonoro já desse mostras de que viera para ficar, os cineastas brasileiros acreditavam que os dois tipos de produção conviveriam harmoniosamente e não se pensava que o cinema mudo estaria na iminência de sua derrocada.

É o clima de otimismo e confiança que vem dos frequentadores do Chaplin Club, um cineclubes do qual participavam Octávio de Faria, Almir Castro, Plínio Süsskind, entre outros, e dos fundadores da *Cinearte*; ainda a influência de Humberto Mauro que com o filme *Brasa dormida* mostrou a Mário Peixoto “que já era possível ir além do ‘produto nacional’ corrente – tecnicamente deficiente e expressivamente indigente – e realizar filmes de qualidade tanto técnica quanto expressiva” (MELLO, 1996, p. 11), que impulsionam o autor de *O inútil de cada um* a produzir um filme, embora não fosse sua intenção dirigi-lo (mas essa é uma questão que pertence ao percurso do roteiro que, tal como o filme, tem também sua história a contar). No entanto, as expectativas de que o cinema falado não prejudicaria o cinema mudo ou que a transição entre eles ocorreria de forma muito lenta foram frustradas e o que se anunciava como feliz prólogo transformou-se em curto epílogo, e *Limite* marca o fim do filme silencioso entre nós.

O trabalho de Peixoto, ainda que tivesse impressionado a alguns daqueles que puderam participar de sua pré-estreia, “que, na verdade, é um encerramento” (MELLO, 1996, p. 18) nunca teve exibição comercial. Após essa pré-estreia, que deu-se no Rio de Janeiro em maio de 1931, no Cine Capitólio, *Limite* teve uma segunda exibição em janeiro de 1932, também em sessão privada. Após isso, o filme voltaria a ser visto, em sessões periódicas, apenas dez anos

depois, por intermédio de Plínio Süssekind, na Faculdade Nacional de Filosofia, onde ganhou exibições até 1952.

Nesse intervalo, o poeta Vinícius de Moraes, ávido para que Orson Welles, que viera ao Brasil para filmar *It's all true*, assistisse a *Limite*, promoveu uma sessão em julho de 1942 para cerca de trinta pessoas, entre as quais, além do diretor de *Cidadão Kane*, destaca-se a presença de Maria Rosa Olivier, diretora do periódico argentino *Sur*, a atriz Renée Jeanne Falconetti, que interpretou Joana d'Arc no filme de Dreyer, o cantor inglês Frederick Fuller, Otto Maria Carpeaux, dentre outros nomes da cena cultural da época. Vinícius escreveu dois artigos para o jornal *A manhã* sobre esse encontro: no primeiro, ele relata como logrou realizar a exibição e o quanto desejava que Welles visse o filme. O poeta também registrou as impressões que seus convidados tiveram da película:

Posso assegurar que, uma vez as luzes acesas, senti a grande impressão que o filme tinha feito em todos. Orson Welles deu-me particularmente sua opinião, que foi a melhor. E pude ver-lhe a sinceridade do que dizia nos olhos. Carpeaux soprou-me ao ouvido: “Mas é poesia pura...” Maria Rosa Oliver não me escondeu sua admiração pela fotografia magnífica e pela grande pureza cinematográfica da sucessão. Frederick Fuller estava assombrado. Tinha visto um dos maiores filmes da história do cinema. ((MORAES, apud CASTRO, 2000, p. 89)

No segundo texto, Vinícius tece interessantes comentários a respeito da obra de Peixoto, aos quais nos reportaremos mais adiante.

Seguindo o percurso sinuoso de *Limite*, em 1959, na tentativa de mais uma exibição na Faculdade de Filosofia, que aconteceu incompleta por conta da decomposição química que o material já sofria, e diante da morte de Edgar Brazil, o qual fora o responsável pela fotografia de *Limite* e era quem guardara os materiais do filme, Süssekind assume a restauração da película de Mário Peixoto. Para este trabalho, que duraria até 1971, ele contou com a incansável colaboração de Saulo Pereira de Mello. De acordo com Mello, só a partir de 1978 o filme passa a ser exibido publicamente “e, a partir daí, as exibições se generalizaram no Brasil e no mundo, e o filme deixou de ser lenda e mito para ser o filme que sempre tinha sido: um dos maiores filmes jamais feitos.” (MELLO, 1996a, p. 107). Em 1988, *Limite* foi escolhido pela Cinemateca Brasileira, através de pesquisa que envolveu os principais críticos de cinema do país como “o melhor filme brasileiro de todos os tempos”, feito que seria repetido em 1995, por enquête da *Folha de São Paulo*, em seu *Especial 100 anos de cinema*¹⁸.

¹⁸ As informações contidas nesse parágrafo foram obtidas em dois textos de Saulo Pereira de Mello: no livro *Limite*, publicado pela Rocco, em 1996; e em *Limite*, Dossier compilé et édité par Jacques Poitrat. Disponível em <http://affif-sitepublic-media-prod.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/pdf/0001/45/a8797bd32972ac4f18146bdb0bfa7c3c2590324e.pdf>. Acesso em: 15.09.2020.

Segundo relato de Otávio de Faria, em carta que dirige a Peixoto poucos dias após a primeira exibição de *Limite*, o filme não foi bem recebido ou mesmo compreendido pelos espectadores presentes a sua primeira sessão:

O grande público – senhoras gordas e meninotes fluídicos – esses naturalmente tinham que ficar em branca nuvem. Já foi muito que não se levantassem no meio da sessão. (...)A maioria não entendeu, não foi sensível ao valor rítmico do filme – mas percebeu que era cinema puro. Entre as inacreditáveis piadas que eu ouvi uma nota constante essa de pessoas que procuravam mostrar que tinham percebido que havia arte, mas que confessavam humildemente não ter educação e conhecimento suficiente de cinema para entender bem o filme desse ponto de vista artístico. Isso, naturalmente, de permeio, com observações gozadíssimas de cavalgadoríssimas senhoras sobre ‘excesso de natureza’, ‘água em demasia’, etc. (FARIA, apud CASTRO, 2000. p. 70-71)

A recepção positiva do filme se restringiu basicamente aos frequentadores do Chaplin Club, “Foi um sucesso entre os iniciados”, complementar Faria.

Não é difícil compreender esse estranhamento que o filme de Mário Peixoto causou a seus primeiros e poucos espectadores. Isso porque *Limite* é um filme que rompe o padrão do cinema clássico tanto do ponto de vista de seu enredo – não narrativo, não linear e não sequencial – quanto pela composição de suas imagens pelo trabalho da câmera, pela elaboração dos planos, pela montagem, entre outros aspectos da construção fílmica. Isso significa que a obra de Peixoto se desviava de um tipo de produção a que os frequentadores das salas de cinema estavam acostumados a assistir. Mesmo pensando nos dias atuais, *Limite* continua a ser um filme desafiador, instigante e, passados noventa anos de sua produção, ainda surpreendente pelo incomum de sua trama e pela pujança de suas imagens. Não é sem propósito que Saulo Pereira de Mello considera-o “insólito” na nossa cinematografia, sem antecessores e sem descendentes.

É certo que Mário Peixoto estava atualizado com a produção cinematográfica europeia, já que, como nos informa Emil de Castro, Peixoto teve uma estadia na Europa em 1929 (foi neste mesmo ano, em Paris, que lhe surgiu a ideia de *Limite*, como veremos adiante) e, além de grande apreciador do cinema alemão, também “sofreria a sedução das metáforas visuais de Eisenstein.” (CASTRO, 2000, p. 62). Segundo Mello, as discussões de que Mário participou no Chaplin Club acerca do cinema e sua função, “da oposição entre o cinema alemão, principalmente Murnau, e o cinema americano de extração griffithiana, principalmente King Vidor” (MELLO, 1996a, p. 20), da mesma forma se constituíram como fatores importantes na construção de *Limite*. Na sua análise do filme de Peixoto, o ensaísta também destaca a influência que Eisenstein exerceu sobre o artista brasileiro e chega a afirmar que “não há filme teoricamente mais eisensteiniano”.

Independentemente da controversa e sinuosa trajetória por que passou o filme de Mário Peixoto e ainda que seu reconhecimento tenha sido tardio, é inegável o caráter singular de *Limite*, obra de acurado trabalho com a câmera, de refinada fotografia, de meticulosa montagem, além da primorosa trilha sonora. Como expõe Mello,

Vemos um filme de enquadramentos de apurado senso plástico e nível fotográfico de notável qualidade. (...) Há razão para cada enquadramento, para cada movimento de máquina. (...) Um filme de ritmo preciso, estrutura minuciosa, onde a montagem faz desfilar as imagens numa ordem exata, com uma 'fatalidade' que lembra o tema que leva da primeira à última imagem, inelutavelmente. (MELLO, 1996a, p. 30)

As observações acima nos fazem perceber como o filme de Peixoto alia técnica e estética, como os recursos cinematográficos são explorados no sentido de fazer com que a forma esteja em função do conteúdo do filme. Assim, temos longos e lentos planos-sequências, sobretudo nas cenas do mar, em que se sente um arrastar do tempo, uma lassidão em personagens quase imobilizados, de gestos débeis que nada realizam, e o próprio espectador, pelo efeito da duração desses planos é arrastado para essa mesma sensação de monotonia e desolação. Já quando há a rememoração do passado, as cenas tendem a ser mais curtas e rápidas, com as personagens em ação e, nesses momentos, a câmera segue-os em ritmo alucinado – em fuga, em perseguição -, tremula, faz rodopios vertiginosos, acompanhando as personagens em sua hesitação e em seus devaneios.

Os enquadramentos ora se detêm na amplitude do horizonte e do mar em contraponto à pequenez do barco, ora focalizam pequenas partes da embarcação em que se vê o precário, o rústico, a indigência em que se encontram as personagens ou, ainda, captam um elemento mínimo, quando os olhos, as mãos, os pés, os cabelos revoltos preenchem todo o quadro. A trilha sonora também participa dessa alternância rítmica do filme, tanto na transição das imagens, como no interior de uma mesma imagem, em que as variações melódicas, mais suaves ou mais intensas, são perfeitamente sincronizadas à ação da personagem. Sobre a questão da música, em *Limite*, o professor Lécio Augusto Ramos comenta que as fusões entre as imagens encontram equivalência na trilha sonora, ou seja, além desse efeito de transição das imagens marcar a passagem entre o presente do barco e a lembrança do passado das personagens, a trilha sonora também delimita esses dois tempos; assim, o pesquisador chama atenção para o rigor com que a seleção musical apresenta tanto em relação às imagens quanto à montagem. (RAMOS, 2000, p. 24).

Nessa perspectiva, consideraríamos como força motriz do filme de Peixoto aquilo que Vinícius de Moraes escreveu em seu segundo artigo no jornal *A manhã*¹⁹, após a sessão de *Limite* preparada para Orson Welles:

Limite é um anfiguri que toca os limites da intuição perfeita. Há constantemente a incursão do cinema na sucessão. O ritmo ora é largo, em grandes planejamentos, ora vertiginoso, sem a menor dispersão, com um mínimo de veículo na imagem. **A imagem é a grande força presente**, em ritmo interior e de sucessão, criando problemas permanentes na imaginação do espectador. **Nunca se viu um filme tão carregado** (e eu emprego o termo como ele é usado em eletricidade) **de meaning, de expressão, de coisas para dizer, sem dizer nada, sem chegar nunca a revelar, deixando sempre tudo no Limite da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si.** (...) O filme não dá a menor ponte ao espectador. Arrasta-o à aventura da sua compreensão. (MORAES, apud CASTRO, 2000, p. 90. Destaques meus)

É realmente como se as imagens nos “arrastassem” impondo-se sobre o espectador (e não o contrário), direcionando o olhar para diante ou retendo-o na mais pura contemplação; estabelecendo elos entre as ações, mas ao mesmo tempo colocando-as em suspensão, sem que isso interrompe ou impeça o fluir/fruir do filme. Na verdade, consideramos que o estilo fragmentário, quase dispersivo de *Limite* é que faz com que a obra de Peixoto esteja muito mais no campo do poético que do diegético; mais próximo a um “cine-poema”, como o denominou Mello, que a uma ficção no sentido mais tradicional.

São justamente os deslocamentos de *Limite* - seja na (não) lógica narrativa, seja na urdidura de suas das imagens -, os quais resultam nessa feição poética do filme que despertaram o interesse para esta pesquisa, no sentido de questionarmo-nos como seria o roteiro de um filme em que as imagens impõem-se de forma tão intensa. Como se daria a construção do roteiro de um filme silencioso, não narrativo, praticamente sem letreiros, de imagens tão potentes, no qual os movimentos de câmera, o ritmo da montagem, o acompanhamento musical são tão expressivos. Assim perguntamo-nos como esses aspectos tão relevantes ao filme e, ao mesmo tempo, expressão da técnica cinematográfica encontrariam – ou não - seu correlato verbal no roteiro; como se apresentariam, pela escrita, as imagens tão contundentes de *Limite*: estaria o roteiro pautado na mera descrição das imagens e indicações cinematográficas ou, tal como o filme, também marcaria sua diferença, estabelecendo sua própria singularidade?

São essas reflexões a que agora nos dedicamos, buscando investigar as peculiaridades, nuances e características da escrita de Peixoto; se o caráter poético do filme já estava

¹⁹ O artigo citado também pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico:

<http://www.viniusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/limite-de-mario-peixoto-com-fotografia-de-edgar-brasil>.

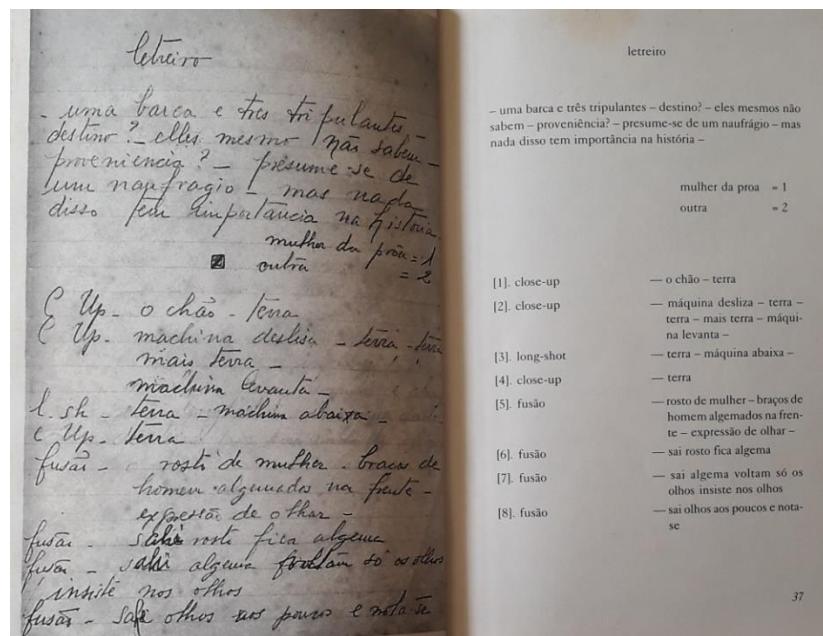
Acesso em: 20 nov. 2020.

configurado no roteiro; se a mesma pujança que encontramos nas imagens, revela-se, em algum nível, no texto; se os dilemas, tensões e embates que propõe o filme podem ser também captados pelo roteiro. Também analisaremos se o roteiro pode ser considerado um objeto autônomo, uma obra por si mesma, que pode ser lido de forma independente ao filme.

1.2 UMA VISÃO REVELADORA

O roteiro de *Limite* foi publicado em 1996, pela Editora Sette Letras, através dos esforços, conforme declara Saulo Pereira de Mello na *Introdução* da obra, de Walter Salles Jr. e Flora Süssekind. A publicação do roteiro corresponde, também, a uma antiga aspiração do próprio Mello, como ele próprio relata (MELLO, 1996b, p. 11). O livro apresenta um rico material: nas páginas pares, a reprodução em fac-símile do manuscrito original do caderno em que Mário registrou o *scenario*²⁰; nas ímpares, a transcrição em letras impressas, conforme podemos ver na imagem abaixo:

Figura 1 – Roteiro de *Limite*: à esquerda, a reprodução do manuscrito de Mário Peixoto; à direita, a transcrição em letras de imprensa.



Fonte: PEIXOTO, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b. p. 36-37.

²⁰ O termo *scenario* é adotado por Saulo Pereira de Mello, como ele mesmo justifica, por tratar-se da maneira como Mário Peixoto chamava o roteiro e porque era o nome que o roteiro recebia na época do cinema mudo. (MELLO, S.P. Introdução. in.: PEIXOTO, M. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b. p. 11). Pelo fato de a palavra ‘scenario’ ter caído em desuso, optaremos, neste trabalho, pelo termo “roteiro”, respeitando, nas citações, a expressão “scenario”.

Além da introdução, o livro traz outro texto, *Sobre o “scenario” de Limite*, o qual relata a história do roteiro, a que nos reportaremos a seguir, elaborada a partir de depoimentos de Mário Peixoto. Ainda há a seção *Os fragmentos*, que foram pedaços de papel, também manuscritos, encontrados por Saulo Pereira de Mello em uma das latas que continha os materiais de *Limite* e referem-se ao roteiro, mas “redigido de maneira menos apressada do que o ‘scenario’ do caderno vermelho, menos sintética e mais detalhada” (MELLO, 1996b, p. 22).

Mello relata que Peixoto dissera que havia um *scenario* datilografado, em “melhor forma”, no entanto, se essa versão existiu, ela desapareceu sem deixar vestígios. O restaurador de *Limite* acredita que os fragmentos encontrados nas latas formavam esse texto “aprimorado” a que Peixoto se referia, embora eles fossem manuscritos, e teria sido usado tanto na filmagem quanto na montagem. São poucos os recortes recuperados – apenas sete, por isso não é possível fazer uma comparação entre eles e o *scenario* do caderno vermelho. Como registra Mello:

Sem dúvida aprenderíamos muito mais sobre *Limite*, sobre o artista Mário Peixoto, sobre o cinema silencioso e, principalmente, sobre o processo de criação do cinepoema se pudéssemos dispor do ‘scenario’ de ‘melhor forma’ – que morreu para que o filme vivesse – e comparar estas duas etapas da marcha de *Limite*: da ‘ideia’ para o filme concreto, na tela... (MELLO, 1996b, p. 136).

Encerrando o livro, há o *Quadro comparativo*, em que Mello dispõe os fragmentos encontrados ao lado do seu trecho correspondente ao *scenario* do caderno vermelho. Por fim, há um *Glossário* dos termos técnicos utilizados no roteiro. Assim, a publicação é um material precioso e fundamental para a pesquisa acerca de *Limite*, sobretudo de seu roteiro.

No documentário *O homem do morcego*²¹, o próprio Mário Peixoto relata como ocorreu-lhe a ideia de escrever *Limite*:

A ideia de *Limite* surgiu de um mero acaso. Eu estava em Paris, tendo vindo da Inglaterra, onde eu estudava, e passando na frente de uma banca de jornais, eu vi um folheto com a fotografia de uma mulher, com braços passados na frente do busto, algemados, braços de um homem. E o folheto chamava-se *Vu*, era um suplemento. Continuei a caminhar e aquilo continuou a me perseguir na mente. Eu via imediatamente em cima do pensamento um mar de fogo e uma mulher agarrada num pedaço de um barco naufragado. Não sei por que isso. (PEIXOTO, Mário. O HOMEM do morcego. 1’)

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pdiCtn-6WSY>. Acesso em 14.08.2020.

Figura 2 – Capa da *Revista Vu*, nº 74, de 14 de agosto de 1929.



Fonte: PEIXOTO, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b. p. 29.

Saulo Pereira de Mello retoma essa declaração de Peixoto e acrescenta outras informações acerca da produção do roteiro. Diz-nos o ensaísta que Mário voltou ao hotel e “Escreveu *tudo* o que aquela figura da capa da revista tinha provocado nele: não era mais que um *draft*.” (MELLO, 1996b, p. 18. Destaque do original). De volta ao Brasil, Peixoto relata a alguns amigos que havia escrito algo em Paris que poderia tornar-se um filme. Um desses amigos, Brutus Pedreira (que viria a ser o responsável pela trilha sonora de *Limite*), pediu a Mário que lhe mostrasse “esse diabo de coisa que você escreveu”. No dia seguinte, a partir das anotações feitas em Paris, o autor de *A alma segundo Salustre* escreve o roteiro de *Limite*, que se encontra reproduzido na edição fac-símile.

Mário Peixoto não intencionava ser o diretor de *Limite*, tanto que, no caderno em que escreveu o roteiro, já atribuía a direção a Adhemar Gonzaga²², que recusou-a. Peixoto conta essa história no artigo que escreveu para *O jornal*, em 1937: “E a noite decisiva em que aconselhou-me Adhemar, após a leitura do ‘script’ – de que **um trabalho naquele gênero só**

²² No caderno em que Mário Peixoto registrou o roteiro, encontra-se escrito: Direção – Luiz Gonzaga, pois Mário pensava que assim se chamava Adhemar Gonzaga. Esse relato pode ser lido em *O jornal*, Rio de Janeiro, edição número 5.437, de 06 de maio de 1937. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&Pesq=%22um%20trabalho%20naquele%20g%20c3%20s%20c3%20b3%20arriscando%20a%20pr%20c3%20b3%20pria%20dire%20c3%20a7%20c3%20a3o%20do%20auto%20r%22&pagfis=37627. Acesso em: 28 ago. 2020. O texto também está publicado no livro *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*, organizado por Saulo Pereira de Mello.

arriscando a própria direção do autor.” (PEIXOTO, 1937, p. 15, grifo nosso). A direção, então, é oferecida a Humberto Mauro, que após ler o roteiro, também recusa a oferta, usando o mesmo argumento de Gonzaga.

Essa recusa de ambos os cineastas já nos coloca frente a um roteiro que marcava sua diferença, que continha algo de muito particular, a ponto de dois diretores já bastante familiarizados com o cinema considerá-lo como possível de realização apenas partindo de seu próprio criador. Percorrer, então, as linhas desse texto, descobrir suas especificidades e idiossincrasias, analisar essa escrita de Peixoto e o que ela revela em sua relação com as imagens tão potentes que o filme *Limite* apresenta e ao mesmo tempo dele se diferencia, é o exercício a que passamos agora.

1.2.1 **UMA LISTA DE VERSOS VISUAIS**

Em vários momentos de sua análise de *Limite*, Saulo Pereira de Mello destaca o caráter poético da obra de Peixoto e, como mencionamos, denomina o filme como um “cine-poema”, uma característica que já se apresentava desde o roteiro, visto que, segundo o ensaísta

Limite (...) não é um filme narrativo e o ‘scenario’ dele nasceu *diretamente* como ‘scenario’ – como uma decupagem: não existiu nem argumento, nem história a ser decupada. Desde o início foi uma lista de shots: um ‘scenario’. **Ou uma lista de versos visuais: *Limite* é um cine-poema.** (MELLO, 1996b, p. 12, grifo nosso).

A estrutura de *Limite* até sugere um certo tipo de roteiro da época do cinema mudo, como podemos ler no manual *How to write moving picture plays*, de Willian Lewis Gordon, de 1914:

O cenário deve ser escrito em um estilo breve e claro, frases curtas, explicando claramente as diferentes emoções de seus atores, dando ao seu editor uma ideia definitiva do que cada personagem está fazendo em cada movimento, gesto ou expressão. (...) Deve ser escrito com palavras curtas e simples, cada ação separada por um travessão.²³ (GORDON, 1914, p. 16)

Essa estrutura, que dispensa parágrafos e opta por curtas frases ou, por vezes, uma simples expressão a cada linha, confere a visualidade de uma lista, tal como coloca Mello. Poderíamos até dizer que de fato, essa disposição do texto mais lembraria um poema, no entanto isso não garantiria o caráter poético do texto de Peixoto. Se Mello o chama de cine-poema composto por versos visuais e nós também o reconhecemos como um texto cujo trabalho com a linguagem

²³ Scenario is to be written in a brief, clear style, short sentences, explaining clearly the different emotions of your actors, giving the scenario editor a definite idea of just what each character is doing by each movement, gesture, or expression. It should be written in short, simple words, each bit of action separated by a dash.

tange o poético, é porque a escrita de Peixoto oferece mais que uma simples enumeração de palavras. Além disso, a clareza ou “uma ideia definitiva” da ação da personagem, conforme aconselha Gordon, não é exatamente a tônica do roteiro de Peixoto.

Em *Roteiros de cinema no Brasil: estruturas e formas na escrita das décadas de 1920 e 1930*, o pesquisador Victor Vinícius do Carmo pesquisa as formas que o roteiro assumia nas décadas especificadas, levando em conta os roteiros ou parte deles publicados nas revistas *O fan*, *Cinearte* e *A cena muda*. De acordo com Carmo, *O fan* publicou quatro páginas do roteiro de *Limite* quando o filme ainda estava em produção. O pesquisador considera que, em comparação aos outros roteiros que lhe eram contemporâneos, o texto de Mário Peixoto “utiliza uma estrutura que é visualmente diferente daquelas utilizadas nos outros roteiros” (2017, p. 100). Outro dado importante é que esses trechos do roteiro fizeram com que os membros do *Chaplin Club* se entusiassem pelo filme, “acreditavam que seria uma obra diferente das demais, algo verdadeiramente cinematográfico, característica apontada principalmente **pela maneira como o roteiro era escrito.**” (2017, p. 100, grifo nosso).

De fato, o roteiro de *Limite*, em muitos aspectos, se diferencia da escrita e estrutura comumente encontradas nos roteiros até hoje. Além de seu aspecto não diegético - as ações são ínfimas, em grande parte inconclusas, ou aparecem fragmentadas e esparsas no texto -, o ordenamento das palavras e a composição imagética que elas sugerem, se distanciam dos padrões de escrita do roteiro. O texto de Peixoto compõe-se por expressões ou palavras isoladas, e não por períodos com estrutura completa de início, meio e fim, em que claramente tem-se uma ação descrita. Assim, a disposição das palavras não corresponde às regras da sintaxe, que resulta na formação de enunciados concatenados; ao contrário, a relação entre elas dá-se mais pela justaposição que pela sequencialidade lógica. Para chegarmos então, ao que estamos denominando caráter poético do roteiro de *Limite*, dialogamos com as reflexões que o poeta e crítico Octávio Paz elabora em *O arco e a lira* acerca de o que torna uma obra de arte poética, como ela se diferencia de outras obras e quais elementos estariam imbricados em sua elaboração.

Para o pensador mexicano, a poesia não se relaciona com a estrutura do texto, mas com a maneira como o escritor se apropria da palavra, restituindo-lhe seu poder de ambiguidade e plurissignificação que, para Paz, é a própria essência e natureza do vocábulo. Sendo assim, a disposição do texto em versos não configura, necessariamente, que estamos diante de um texto poético; da mesma forma que podemos ter poesia em textos estruturados em parágrafos. Diz-nos o ensaísta: “nem todo poema – ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro – contém poesia. (...) Por outro lado, **há poesia sem poemas**; paisagens,

pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: **são poesia sem ser poemas.**” (PAZ, 2012, p. 22, grifo nosso). Nesse aspecto, o poeta está na contramão do prosador²⁴, pois este aprisiona a palavra ao buscar dar-lhe um sentido unívoco, abstraindo-lhe a multiplicidade de sentidos. O poeta, em contraponto, não apenas faz eclodir uma abundância de significados, como também explora a palavra em todas as suas potencialidades:

No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira (...). A reconquista de sua natureza é total e afeta os **valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado**. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões.” (PAZ, 2012, p. 30, grifo nosso).

Esses sentidos de que fala Paz se dão na frase poética, que reúne ritmo, imagem e significado. Ao refletir sobre o ritmo, o autor de *Os filhos do barro* volta à questão da origem da linguagem, quando ela ainda não estava cerceada pelas leis do discurso. Segundo Paz, há um fluir natural da linguagem, um movimento de fluxo e refluxo, em que as palavras se atraem, se repelem, se correspondem, elas têm ritmo. Quando a linguagem é submetida à “violência da razão”, as palavras são desvinculadas desse ritmo, não mais operam pela atração e repulsa, mas são forçadas à linearidade discursiva, daí que a linha, ainda que sinuosa, mas sempre com uma meta precisa, é a figura símbolo da prosa, ao passo que a da poesia é o círculo ou esfera, “algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo.” (PAZ, 2012, p. 75).

É importante também ressaltar que ritmo não se confunde com métrica: esta se restringe à medida, à quantidade de sílabas poéticas; já o ritmo engendra sentido, uma vez que, pelo seu fluxo, ele se direciona às analogias abarcados pela escrita poética – metáforas, símiles, assonâncias, paronomásias, rimas, etc.-, que geram imagens. Essa imagem poética, que não remete nem a uma figura ou algum tipo de representação, comporta a frase ou conjunto de frases que formam o poema; ela transcende a limitação da linguagem, pois nela o contrário, o díspar são conciliáveis e não excludentes; nela tudo se reúne e se transmuda em uma realidade outra. Assim, ritmo e imagem estão imbricados entre si e são indissociáveis na poesia, pois são neles que os sentidos do poema se realizam. A imagem poética cria uma realidade que não é

²⁴É importante ressaltar que quando Paz se refere ao texto em prosa, ele não está aludindo à concepção tradicional de prosa no sentido de considerá-lo como o texto de escrita linear e corrente, dividido em parágrafos. Tanto é assim que o conto *Os jardins de veredas que se birfucam*, do escritor argentino Jorge Luis Borges ou o romance *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, por exemplo, são citados pelo poeta mexicano como exemplos de textos poéticos. Como já observamos, a poesia não se relaciona com a maneira como o texto é disposto na página, mas no modo como a linguagem é nele arquitetada.

representação, mas apresentação, pois o poema nos coloca diante daquilo que sua imagem evoca; não é descrição, mas uma experiência que se atualiza.

É por essa perspectiva que caminha nossa leitura do roteiro de *Limite*, não apenas porque o texto de Mário Peixoto desvia das próprias convenções da escrita do roteiro (e aqui lembramos da recusa de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga para dirigir o filme), mas principalmente pelo fato de seus versos-imagens apresentarem aqueles elementos que Paz considera como o que diferencia a poesia de outras formas de escrita: o ritmo, a imagem, o significado, que reunidos, formam a frase poética, unidade indivisível da poesia. São esses elementos que, para nós, estão reunidos nos “versos visuais” que compõem *Limite*, os quais passamos a analisar.

O roteiro de Peixoto se inicia com os dizeres:

letreiro

- uma barca e três tripulantes – destino? – eles mesmos não sabem – proveniência? – presume-se de um naufrágio – mas **nada disso tem importância na história** –

mulher da proa = 1
outra = 2

(PEIXOTO, 1996, p. 37, grifo nosso)

Lembremo-nos de que Paz define a prosa como um discurso que tende à linearidade e obedece a uma ordenação sequencial, “com uma meta precisa”. O letreiro acima, espécie de introdução ao texto, que aparentemente cumpriria a função de apresentar-nos as personagens e o espaço da história, já quebra a perspectiva de uma narrativa que se conduza por uma estrutura linear. O que se segue à apresentação dos primeiros elementos - *uma barca e três tripulantes* - são perguntas as quais, menos que propiciar ao leitor informações sobre as personagens (o que comumente ocorre no início de um texto narrativo), já anunciam, pela imprecisão das respostas - *não sabem / presume-se* -, arrematadas pela frase final *nada disso tem importância na história*, o caráter não diegético de *Limite*. As informações do letreiro não sinalizam uma direção para a qual a história se encaminhará, ou seja, não apontam para a meta, o percurso discursivo linear de que fala Paz.

A sequência do texto só faz confirmar a quebra de padrões tanto do gênero roteiro quanto da narrativa do cinema clássico²⁵:

²⁵ A numeração que consta no roteiro publicado foi elaborada por Saulo Pereira de Mello, que assim a justifica: “Foi acrescentada na *transcrição* uma numeração contínua, que está entre colchetes, para facilitar a remissão aos trechos anteriores do ‘cenário’ e permitir a citação deles.” (MELLO, 1996b, p. 14. Destaques do original). Optamos por usar essa numeração, porque ela ajudará na localização das partes do texto, quando se fizer necessário referenciá-las.

| | |
|-----------------|---|
| [1]. close-up | - o chão – terra |
| [2]. close-up | - máquina desliza – terra – terra mais terra máquina levanta – |
| [3]. long-shot- | - terra – máquina abaixa – |
| [4]. close-up | - terra |
| [5]. fusão | - rosto de mulher – braços de homem algemados na frente – expressão de olhar – |
| [6]. fusão | - sai rosto fica algema |
| [7]. fusão | - sai algema ficam só os olhos insiste nos olhos |
| [8]. fusão | - sai olhos aos poucos e nota-se coisa brilhante movendo-se (PEIXOTO, 1996, p. 37; 39. Destaques meus) |

Esse trecho inicial do roteiro, nos leva a algumas considerações sobre determinados elementos de sua composição, que serão reiterados ao longo do trabalho de Peixoto. Uma delas é que, entre o letreiro e a primeira frase, não se estabelece uma relação de continuidade, pois a imagem do barco com seus tripulantes é rompida para a entrada de um novo elemento: a terra. É claro que os roteiros (bem como os filmes) trabalham com mudanças entre as cenas – de personagem, espaço, tempo, etc.-, mas o que destacamos aqui é que não há na estrutura do roteiro uma separação em sequências (para usar um termo cinematográfico), que delimite as mudanças que vão sendo operadas no decorrer do texto.

Quando Octávio Paz fala a respeito do ritmo, ele remonta à oralidade, dizendo que há uma fluência espontânea na fala que é, por si só, rítmica. Assim entendemos que nós usamos, de forma natural, entonações, pausas, prolongamentos, hesitações, ou seja, há uma modulação em nossa fala traduzida pelo ritmo, e é por essas inflexões que também o ritmo engendra sentidos. Essa questão parece particularmente importante no roteiro de Peixoto, pois há um ritmo de leitura ditado pelo próprio texto, que vem da combinação das palavras, das repetições, das rupturas sintáticas, do próprio respirar do texto. É essa articulação rítmica que nos conduz, pela leitura, a perceber os momentos singulares da trama, espécie de blocos que se desenvolvem e se encerram em si mesmos, a compreender o texto em sua fragmentação e encontrar as correspondências e ressonâncias na aparente dispersão de suas partes.

No excerto do roteiro, que colocamos acima, destaca-se a palavra “terra”, cuja repetição desencadeia uma leitura contínua até sua última aparição em que entra, naturalmente, uma pausa. Cria-se, assim, um quadro imagético, em que a persistência da palavra “terra” - “o chão – **terra** / - máquina desliza – **terra – terra / mais terra** / máquina levanta – / **terra** – máquina abaixa – / **terra**” leva a uma fixação dessa imagem, criando uma espécie de encerramento,

paisagem única, fechada em si mesma. A mesma construção voltará em outro momento do texto e a isso nos reportaremos adiante.

Na continuação, “rosto de mulher / braços de homem algemados na frente / expressão do olhar” adentramos em um diferente tipo de composição, não mais de repetição, mas de substituição das imagens. Lembramos que esse trecho nos remete à fotografia da capa da *Revista Vu*, a qual Mário Peixoto vira em Paris e, segundo seu próprio testemunho, provocara-lhe a ideia de *Limite*, levando-o a escrever o roteiro para o filme. Diferentemente da “terra”, a imagem, aqui, não se estagna, mas vai sendo decomposta, “sai rosto fica algema / - sai algema voltam só os olhos insiste nos olhos” - com foco no olhar. Embora haja essa ênfase nos olhos, eles não são determinados, qualificados, restando apenas isso: os olhos. Há uma questão paradoxal aqui, pois ao mesmo tempo em que os olhos, livres de qualquer caracterização, tendem a aparecer como elemento objetivo, tornam-se pela sua própria indefinição, mais distantes de algum tipo de apreensão. Essa é uma das questões que nos levam a pensar em *Limite* como um texto que nos escapa, com imagens muito marcantes, porém ao mesmo tempo muito fluidas, imprecisas na sua precisão.

Saulo Pereira de Mello, na sua análise do filme de Peixoto, comenta algumas questões como a não “produção” dos atores, a cenografia, entre outros componentes do filme e pontua:

Não há make-up em *Limite* e as figuras são tratadas com extremo realismo neste filme nada realista onde tudo é realista: céu aberto, decoração natural, histórias. **O realismo não é mais do que uma ponte e *Limite* não para nele: projeta-se a partir dele para além das fronteiras do real e, pela montagem, chega às imensas regiões do poético.** (MELLO, 1996a, p. 31, grifo nosso)

Limite opera, como observaremos, com elementos muito concretos, palpáveis, reconhecíveis – não temos imagens distorcidas, deformadas, oníricas (o que cremos leva Mello a chamá-lo realista) em uma trama muito porosa, evasiva, em que os contornos, sejam das personagens, sejam das suas histórias não se definem claramente. Caberia a reflexão que Paz faz a respeito da imagem poética, no sentido de que nela os contrários não se excluem, mas se conciliam: “Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir.” (PAZ, 2012, p. 104). Assim que a concretude das imagens não desfaz a opacidade do texto, bem como o caráter fragmentário e dispersivo de *Limite* não anula a fisicalidade dos objetos.

Voltando à sequência inicial, os olhos vão dando lugar a uma outra “coisa”, mas agora não por substituição, já que eles “saem aos poucos” e só vão desaparecer no final; é como se nesse entremeio, olhos e águas do mar se encontrassem, numa espécie de sobreposição, não de

desaparecimento. Aqui, a repetição da palavra “movimento”, não fixada como em terra, mas reiterada no decorrer no texto, intercalada por outras expressões – água, vagas - provoca o efeito gradativo com que se forma na própria imagem do mar:

[8]. fusão

- sai olhos aos poucos e nota-se
coisa brilhante movendo-se - mais nítido
- movimento da água do mar – vagas
pequenas – movimento – movimento –
olhos somem por completo mar é nítido-
tempo

(PEIXOTO, 1996, p. 37-38)

Já o encerramento desse trecho, com a palavra “tempo”, quebra tanto o quadro imagético que se formou, visto que das imagens concretas dos olhos e do mar, passamos a um elemento imaterial – o tempo, como o próprio ritmo do texto: a leitura até então cadenciada, ditada pelas repetições sucessivas e frases longas, é interrompida, e a pausa que se dá na leitura também se dá na suspensão das ações.

Octávio Paz pondera que:

O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. (...) Ele nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo. (PAZ, 2012, p. 64)

Os momentos de corte, suspensão, mudança de direção da trama de *Limite* são uma tônica do roteiro – e do filme – e correspondem, a nosso ver, nesse efeito de espera de que as situações se resolvam, se completem, ou no estranhamento, justamente porque uma dada expectativa que criamos em torno às personagens e aos acontecimentos não se consolida.

Um dos exemplos com que poderíamos ilustrar nosso comentário encontra-se nas várias inserções que a palavra “tempo” tem no texto. No trecho a seguir, temos uma ruptura que parte da morosa situação do barco, da quase indiferença entre as personagens, da lassidão dos seus gestos, para uma praia de pescadores, seguida por uma sucessão de ações, contrária aos gestos débeis dos tripulantes do barco. E o “tempo” se faz presente, mais uma vez, como índice dessa mudança:

[64]. following to shot

- homem de novo de braços na beirada do
barco 02 gravetos nos dedos –
costas viradas para mulher 2

[65]. following to shot

- lata virada no fundo do barco com as
outras

[66]. following to shot

- mulher 2 que olha o homem e ao mesmo
tempo que coloca-lhe a mão no ombro –

| | |
|------------------------------|--|
| [67]. following to close-up | olha para a mulher 1 que continua de costas. - mão da mulher sobre o ombro do homem e este que sem se virar dá de ombros – ela insiste – ele segura-lhe na mão e tira-a do ombro – tempo – mostrando o ombro do homem – ouvido e perfil que adivinha-se ainda atento aos gravetos. |
| [68]. fusão close-up | - a guelra de um peixe que expira na praia |
| [69]. following to long shot | - praia – barcos que chegam cheios de peixe – mulheres que compram |
| [70]. following to shot | - pés das pessoas em movimento – praia – água – tudo em conjunto ao natural e imprevisto (PEIXOTO, 1996, p. 56-57, grifo nosso) |

Na continuidade desse trecho, inferimos que estamos diante da história da mulher 2, de um momento da sua vida, do que parece ser um casamento infeliz com um pianista de cinema. Esse reconhecimento como relato da mulher 2 só é possível porque, após todo trajeto que percorremos com a personagem – passagem pelo botequim, onde se encontra o marido; a chegada dela a sua casa; seu caminhar até um barranco à beira-mar, em que se detém por um tempo; o retorno do marido à casa, após deixar o cinema, etc. -, o texto retoma as mesmas palavras e a situação em que se encontravam as personagens no barco:

| | |
|-----------------------|---|
| [105]. shot | - janela de venezianas – não se vê luz pelas frestas – focaliza longo tempo |
| [106]. fusão close-up | - ombro no homem na barca – ouvido e perfil – se percebe ainda que embora ouça a história está atento a outra coisa – |
| [107]. following to | - cara mulher 2 – boca acabando de mover-se (PEIXOTO, 1996, p. 77, grifo nosso) |

Há uma volta do texto sobre si mesmo, retornando ao barco, com as personagens da maneira como as deixamos quando a ação foi rompida: a posição do homem – ouvido e perfil; está ouvindo a história (não *uma* história qualquer); atento a outra coisa (os mesmos gravetos, talvez). Daí reconhecermos que toda a exposição que o roteiro trouxe entre a primeira imagem do “ombro no homem na barca” até sua retomada, era o relato da mulher 2, reforçada pelo gesto da “boca acabando de mover-se”, sugestão que ela estava dizendo alguma coisa. Uma vez mais, o “tempo” opera como marca de suspensão: há detenção da ação, há detenção da leitura. Somos deslocados no tempo e no espaço para um lugar de indeterminação, que nos chega como relato das personagens.

Esse jogo de deslocamentos, de mudança na direção da trama, são apreensíveis, no roteiro, pelas marcas textuais indicativas de um ato de fala que iniciam e encerram o que seria o relato de um evento da vida da personagem, “boca acabando de mover-se” (como citamos acima) ou na história da mulher 1: “boca da mulher se distende ligeiramente” / “boca mulher acabando de falar” (PEIXOTO, 1996, p. 41; 49). O texto também retoma os dizeres em relação à condição em que as personagens se encontravam quando da mudança de direção da trama, mostrando que elas continuam no barco e aquele entremeio é uma história que se intercala por meio do relato: “máquina se afasta – se afasta – enquanto o homem começa a falar – mulher 2 chega-se mais – mulher um sai da proa e também se chega”, depois “barco e as 2 mulheres que ouviam têm um movimento repentino de recuo do homem” (PEIXOTO, 1996. p. 85-87; 105). É importante observarmos que essa volta que o texto faz sobre si não é mera repetição, é uma retomada que imprime pequenas diferenças nos gestos das personagens, indicativo de suas reações ao relato que ouvem. No trecho acima, o movimento de recuo das mulheres é uma resposta à descoberta de que o homem do barco tinha uma amante leprosa.

Podemos estabelecer um certo paralelo entre esse tipo de estrutura em que, embora a ação não seja interrompida, ela passa a segundo plano para dar lugar à subjetividade da personagem, à análise que Auerbach faz de um trecho da obra *Ao farol*, de Virginia Woolf. No excerto do romance, estudado pelo crítico alemão, a narrativa, ao mesmo tempo em que mostra a personagem Mrs. Ramsay tentando medir uma meia no filho inquieto, expõe seus pensamentos, que transitam entre observações sobre a mobília da casa, os livros que nunca são lidos por falta de tempo, a ideia do casamento entre William e Lily, a situação da empregada suíça com o pai na iminência da morte, entre outras elucubrações, intercaladas às repreensões ao filho por não deixá-la medir a meia que estava tecendo. Auerbach mostra como o episódio, ainda que construído a partir de uma ação “exterior”, torna-a totalmente secundária, transferindo o foco da narrativa para as reflexões de Mrs. Ramsay:

Neste episódio totalmente carente de importância são entretidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na **consciência das personagens**. (AUERBACH, 2015, p. 477, grifo nosso)

A relação que estabelecemos aqui entre a análise de Auerbach e *Limite* é sobre o deslocamento que se faz entre a ação exterior, que se secundariza, para colocar em evidência os “movimentos internos” da personagem, como os denomina o crítico. Se no caso de Woolf, o que toma lugar no romance é a interioridade de Mrs. Ramsay, revelada pelos seus

pensamentos através do narrador, em *Limite*, pela sua condição fílmica, são as imagens mostradas na tela, ou engendradas pelas palavras no roteiro, com as marcas textuais que as delimitam, como mostramos acima, que nos dão a conhecer os “movimentos que se realizam na consciência das personagens”, não em forma de pensamentos, mas como narrativa da memória, fragmentos de lembrança dos tripulantes do barco.

Auberbach considera, também, como o fator tempo é redimensionado nos textos que operam mais pela via da subjetividade das personagens, através da exposição de seus pensamentos, que de suas ações. Nesse sentido, o tempo do presente das personagens não coincide com o tempo daquilo que é trazido pelos “movimentos internos” da consciência, e tampouco ele é determinante para a construção do texto: “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libere ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” (AUERACH, 2015, p. 487). Na história do homem, o atrito entre dois gravetos na sua mão – o que poderíamos relacionar com o “acontecimento exterior insignificante” – deflagra a memória de uma experiência do passado:

- | | |
|--------------------------|---|
| [116]. following to shot | - a mão do homem tritura os gravetos – a água embaixo - rebordo do barco |
| [117]. fusão long shot | - no mesmo lugar dos 2 gravetos 2 silhuetas homem e mulher que se vê de costas caminham longe numa praia imensa (...) (PEIXOTO, 1996, p. 81, grifo nosso) |

A partir daí, há um desfiar de acontecimentos passados, uma sucessão intensa de vivências da personagem: a morte da esposa, o encontro e embate com o marido da sua amante, a descoberta da doença contagiosa dela, tudo de forma lacunar como a própria memória o é.

Uma outra dimensão subjetiva do tempo acontece na história da mulher 2, cuja narrativa remonta a uma vila de pescadores, a princípio em atitudes bastante corriqueiras, como comprar peixes, legumes, brincar com uma criança que está na rua, até que, em seu trajeto, ela passa por um botequim e a partir daí entramos em outra inflexão da história:

- | | |
|----------------------|---|
| [73]. fusão close-up | - mulher chega a um botequim bem à porta está um homem sentado numa mesa sujo – barba grande – os cotovelos fincados na mesa - sonhando |
| [74]. fusão close-up | - um maço de músicas de piano sobre a mesa |

| | |
|------------------------------------|---|
| [75]. followingto close-up | - mão do homem - aliança |
| [76]. followingto shot | - a mulher que o olha e olha para a mão dela |
| [77]. fusão close-up | - mão dela e aliança |
| [78]. followingto close-up | - rosto mulher e expressão de repugnância e desgosto – afasta-se |
| [79]. following to shot | - mulher andando |
| [80]. following to shot | - máquina passa mulher e alcança a porta de uma casa |
| | - tempo – mulher chega abre a porta e entra – porta fecha-se |
| [81]. shot | - a porta muito tempo |
| [82]. following to midle long shot | - porta abre-se e mulher sai (PEIXOTO, 1996, p. 61-65, grifo nosso) |

Dos trechos 73 a 79, há uma sequência linear e sucessiva, no entanto, à porta da casa as ações paralisam. Há um aspecto bem delimitado, em termos cinematográficos, nesse trecho, que é o movimento de câmera que deixa a personagem para trás e detém-se na porta e, pensando na construção fílmica, esse “tempo” poderia indicar a câmera fixada na porta e uma certa demora da mulher até chegar à casa e a duração de sua permanência dentro dela. No entanto, mesmo em termos de indicação cinematográfica, há uma certa imprecisão em qual seria a durabilidade desses tempos indicados, o que diferenciaria um “tempo” de “muito tempo”.

Há um elemento importante a pensarmos sobre o roteiro de Peixoto nesse trecho. O “tempo”, agora, embora não indique uma mudança espaço-temporal, continua a interromper o fluxo da ação e coloca em evidência um objeto – a porta - sobre o qual esse tempo se detém. A personagem, ainda que momentaneamente, sai de cena, e não sabemos o que se passa no interior da casa e nada no texto nos permitiria conjecturar algo a esse respeito. Resta, para nossa contemplação, a porta. Não apenas nessa parte, mas em muitos momentos, *Limite* é uma narrativa mais ditada pelos objetos que pelas ações. Ainda na história da mulher 2, quando ela sai de casa, seu percurso é até uma pedra “à beira dum barranco que dá para o mar”. Do mar, voltamos ao bar onde o marido está bebendo e voltamos à pedra, onde a mulher não mais está:

| | |
|----------------------|--|
| [93]. fusão close-up | - a mesma pedra – mulher não está mais – vê-se mar lá embaixo – quase noite (PEIXOTO, 1996, p. 69) |
|----------------------|--|

Os objetos (e com esse termo abrangemos paisagens, construções, utensílios, etc.) parecem preencher justamente a ausência da personagem. Enquanto eles têm um caráter de permanência - daí a insistência, as reiteraões -, as personagens tendem a um deslocar-se e a um aparecer/desaparecer constantes.

Na história da mulher 1, há uma profusão de objetos que engendram a trama da personagem. Ela tem dois deslocamentos: primeiro, ela foge da prisão e, depois, da perseguição policial. Essas fugas são delimitadas, no texto, pela imagem da roda do trem:

| | |
|-----------------------------|---|
| [34]. following to close-up | (...) arrancada da mulher e fuga |
| [35]. fusão | - roda do trem |
| [36]. fusão | - botão |
| [37]. following to shot | - mulher 1 cosendo |
| [38]. shot | - mão trabalhando – linha – agulha pregando botão |
| [39]. close-up | - agulha – carretel – ovo de cerzir – pressão - tesoura |
| [40]. close-up | - lâmina tesoura virada de frente |
| [41]. fusão | - página de um jornal virado de bordo como o corte da tesoura |
| [42]. following to shot | - mulher 1 lendo jornal |
| [43]. long shot | - rua - movimento |
| [44]. shot | - porta correio |
| [45]. shot | - mulher lendo vê-se por cima do jornal pessoas que passam |
| [46]. close-up | - notícia do jornal dizendo que a rapariga recentemente fugida da prisão graças à ajuda de um guarda está sendo cerrada cada dia mais nas malhas da polícia que tomou suas medidas mãos crispam-se e amarrotam o jornal |
| [47]. following to close-up | - meias de mulher e uma mallha que correu |
| [48]. fusão | - roda do trem (PEIXOTO, 1996, p. 47-49, grifo nosso) |

Essa sequência volta à questão que apontamos anteriormente, no sentido de que há uma cena muito verossímil, até prosaica, em que a enumeração dos objetos de costura compõem um quadro bastante “realista”, nos reportando à expressão de Mello, mas que também é atravessada pela imagem poética. Nesse sentido, há uma comparação, demarcada pelo próprio texto, entre a lâmina da tesoura e a posição das páginas do jornal, uma como reflexo da outra. Esse jornal aparece depois nas mãos da mulher 1, ameaçador, com a notícia de sua perseguição pela polícia e, na sequência, suas meias aparecem desfiadas, imagem de algo que se rompeu.

O texto não trabalha com o que chamamos elementos de coesão, ou seja, palavras que estabelecem a progressão textual, estabelecendo nexos entre as partes do texto (como conjunções, pronomes, etc.). Essa progressão é mais articulada pela dinâmica dos objetos – os instrumentos de costura indicando a progressão do trabalho, daí que sua disposição não é aleatória; pelas ressonâncias e analogias imagéticas que eles provocam: uma roda de trem que

transpõe para um botão (e aqui a semelhança visual das imagens não deve ser desprezada), uma lâmina de tesoura que transmuda em página de jornal; uma meia rasgada que reverbera no corte da tesoura, que por um texto logicamente concatenado.

E não poderíamos deixar de observar que foi a partir do momento em que a mulher 1, no barco, corta o dedo tentando abrir uma lata, que sua história entra em cena. São imagens que se associam umas às outras, formando um contínuo fio da lembrança, por reminiscências, por memorações e, nesse sentido, voltamos a Auerbach e seu acontecimento insignificante, deflagrador dos movimentos internos da personagem.

A maneira como o roteiro de *Limite* foi elaborado - quebra da linearidade, esfacelamento dos nexos causais, dissolução das instâncias narrativas - encontra sua correspondência em um tipo de arte que vai se desenvolver, sobretudo no século XX. Anatol Rosenfel, na análise que faz a respeito da arte moderna, da qual o romance participa, observa o abandono da mimesis, a recusa em fazer da obra uma imitação da realidade empírica. Essa negação da arte como imitação da realidade, leva o romance moderno a modificar as instâncias narrativas, em que a temporalidade sequencial é destruída, em função de uma dissolução entre passado/presente/futuro; o espaço, bem como o tempo, tornam-se relativos e subjetivos; rompe-se com a causalidade, além da própria voz narrativa que “procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem” (ROSENFELD, 2009, p. 84).

Todas essas reconfigurações que o romance moderno assumiu resultam como reflexo de um mundo que deixou de ser ordenado e tornou-se caótico, instável, permeado de incertezas. As personagens, tal como os seres humanos, já não podem mais ser captadas em sua integralidade, mas também são seres incompletos, mutilados, despersonalizados. Nesse sentido, nos reportamos ao início do roteiro, que já enunciava no letrero o total desconhecimento e a insignificância da origem e destino dos tripulantes do barco. O que é também confirmado pela não individualização das personagens: elas não possuem nome, são apenas designadas por homem/mulher 1/ mulher 2, tampouco são descritas fisicamente.

Em nosso entendimento, *Limite* não propõe um encerramento, um desfecho absoluto, conclusivo, capaz de determinar o destino das personagens, até porque isso também iria contra o que temos destacado desde o princípio acerca da não linearidade e causalidade do roteiro. Não consideramos que o texto caminhe apenas para mostrar a inexorabilidade da morte; se ela está no roteiro, é também como contingencialidade humana e não uma fatalidade. Nesse ponto discordamos de Mello quando ele aponta que o tema do filme seria: “a inconformidade e a perplexidade, o desespero e a angústia diante da súbita e trágica descoberta da essencial

limitação da condição humana, da impotência diante da sede de infinito, sua tragédia e consequências” (MELLO, 1996a, p. 33), porque as personagens não parecem demonstrar tão nitidamente essa exacerbação e profusão de sentimentos diante de uma “descoberta súbita”. Não estamos diante de situações extraordinárias ou eventos excepcionais, ao contrário, se nos apresenta a vida cotidiana em suas experiências mais comuns, em seus embates corriqueiros. E a defesa de que o roteiro não se fecha para um sentido unívoco está também pautada na maneira como o texto é finalizado: há um retorno às imagens iniciais, um espelhamento entre o começo e o fim do texto:

| | |
|-----------------------|--|
| [216]. fusão close-up | - rosto mulher 1 |
| [217]. fusão shot | - aparecem-lhe na frente as algemas nos braços de homem – expressão dela de medo |
| [218]. fusão close-up | - água – água – efeitos de luz |
| [219]. fusão close-up | - o chão - terra |
| [220].close-up | - máquina desliza – terra – terra – mais terra |
| | (PEIXOTO, 1996, p. 120-121.) |

Nossas reflexões até aqui buscam evidenciar que o roteiro de *Limite* é uma obra que pode ser fruída em sua configuração textual, tanto lida em diálogo com o filme, como uma obra por si mesma. Em sua correlação com o filme, o roteiro ilumina aspectos da produção fílmica, contribui para conhecermos o processo de criação das imagens, permitindo-nos analisar as diferenças que se dão tanto no nível imagético quanto no trama e pensar nessas adequações que se operam sempre quando uma linguagem é transposta para outra. Também evidencia o quanto Mário Peixoto tinha clareza e segurança sobre o que desejava para seu filme, pois, a despeito das modificações, película e roteiro são muito próximos do ponto de vista da figuração das imagens.

Em sua individualidade, o roteiro de Peixoto também propõe-se como obra, ao configurar-se como um texto que explora a linguagem verbal, não apenas do ponto de vista da projeção fílmica, com descrições puramente objetivas ou a prevalência de uma linguagem técnica. Ao contrário, o texto evidencia o poético ao desvincular-se de padrões pré-estabelecidos, numa construção verbal muito peculiar – de ritmos, de significações, de pluralidade de sentidos pela imagem - como buscamos demonstrar, que cria sua própria singularidade. Embora não tome trechos do poema para ilustrar sua análise do texto de Peixoto, nem especifique a maneira como o roteiro de *Limite* apresenta uma poesia imagética, a conclusão de Carmo sobre o texto de Peixoto é bastante adequada ao nosso estudo:

A proposta de Mário Peixoto foge completamente de um roteiro transitório. A escrita dele é feita para durar. Mesmo sendo traduzida para um filme, é passível de leitura por pessoas que não obrigatoriamente precisam estar ligadas ao cinema. É um texto que não se rende aos elementos técnicos e que vai além de contar uma estória, sugerir imagens e outros aspectos para a realização de um filme. ***Limite* é um roteiro para ser lido, pois nele a dureza, a grosseria das palavras encontra-se com a poesia imagética que elas sugerem. Se o filme é considerado um cinopoema, o roteiro já é, de antemão, um roteiro poético** e, ao mesmo tempo, cinematográfico. (2017, p. 100-101, grifo nosso)

O pesquisador Pablo Gonçalo Martins, ao analisar os roteiros não filmados de Peixoto observa que, no trabalho do roteirista “percebe-se um estilo de escrita que enfatiza a imagética e cenas poéticas do que propriamente uma narrativa.” (2020, p. 337-338). O que também está inscrito no roteiro de *Limite*, o que nos leva a pensar que não apenas roteiros não filmados, mas também os realizados revelam e/ou confirmam feições do artista e de sua produção, por isso não deveriam ser dissociados do conjunto de sua obra. Martins também indaga por que os roteiros não filmados de Peixoto não são considerados dentro sua obra cinematográfica e, complementaríamos, igualmente em sua obra poética.

Em *Paisagens do indizível*, a professora Constança Hertz, ao comparar a produção cinematográfica de Peixoto com a escrita de seus poemas, observa que

A linguagem cinematográfica e a linguagem poética, na obra de Mário Peixoto, confundem-se e aparecem em seus extremos, em busca de novas formas, e ressalta-se a impossibilidade de delimitá-las com clareza ou de demarcar a distância entre o filme e os poemas. (HERTZ, 2006, p. 181)

De forma muito sucinta, mostramos um trecho de um dos poemas de Peixoto, que remete, em certa medida, a um tipo de construção imagética presente no roteiro de *Limite*:

Passos pisando
nos presságios,
passos pisando em veludos
nas memórias,
passos reais e intransigentes
na espessura da calçada.

(PEIXOTO, 2002, p. 221)

Pontuamos que no roteiro, ao mesmo tempo em que estamos lidando com palavras que remetem a elementos muito concretos, extremamente visuais, eles não se fixam em um sentido preciso. Nos versos acima, algo dessa junção entre o palpável e tangível – passos, veludo, calçada -, e o abstrato e imaterial – presságios, memórias- também estão presentes, resultando na composição de uma imagem sempre indeterminada e fluida. É uma análise muito abreviada (porque falar

da obra poética de Peixoto requereria uma outra pesquisa), mas que deixa um pequeno indicativo de que o poeta e o roteirista não são instâncias opostas.

A partir das considerações desses pesquisadores e das nossas, observa-se que toda criação que parte de um artista é parte de um conjunto maior e que nenhuma deveria ser omitida ou prestigiada em detrimento da outra, porque acreditamos que elas iluminam-se reciprocamente, bem como se retroalimentam. O que nos faz concluir que, da parte de um artista múltiplo como Mário Peixoto – poeta, romancista, cineasta, roteirista, crítico de cinema – há muito o que se investigar e este trabalho é apenas uma pequena contribuição na significativa produção peixotiana.

2 PALAVRAS EM TRANS(E)IÇÃO

*Um roteiro é um romance e
a preparação literária é árdua.*
Glauber Rocha

Em 1985, a Editorial Alhambra e a Embrafilme lançam o livro *Roteiros do Terceyro Mundo*, organizado por Orlando Senna. A obra traz roteiros de longas-metragens escritos e dirigidos por Glauber Rocha e é a realização de um desejo do cineasta baiano, que o expressa em carta dirigida a seu amigo Carlos Augusto Calil, em 1980, publicada junto aos roteiros²⁶:

Gostaria que alguém lá [Cinemateca] se interessasse em preparar os *roteiros* para que fossem editados. Poderiam ser editados num só volume, pois cada roteiro não tem mais de 30 páginas.[...] Gostaria de publicar estes roteiros num só volume – de umas 300 páginas – sob o título geral de ‘*Roteiros do Terceyro Mundo*’ porque este 8 filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase de meu trabalho. (ROCHA, 1980, p. XV, grifo do autor).

O livro apresenta dois conjuntos de textos, intitulados, respectivamente TEXTOS e FILMES. No primeiro, conforme nos explica Senna na apresentação da obra, estão os roteiros em suas primeiras versões, as “únicas datadas”, excluindo-se aquelas modificadas posteriormente. Compõem essa parte: *A ira de Deus (Corisco)*, que se tornaria o filme *Deus e o diabo na terra do sol*; *Barravento*; *Terra em Transe*; *Antônio das Mortes*, o qual viria a ser *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*; e *Anabaziz – O primeiro dia do novo século*, primeiro texto de *A idade da terra*.

Em FILMES, os textos apresentados – *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, *O leão de sete cabeças*, *Cabezas Cortadas*, *Claro* e a *Idade da Terra* - configuram-se como transcrições dos filmes em sua forma final, elaboradas pelo organizador. Senna assim justifica sua escolha: “O fato de contar com as primeiras versões de cada estória e com a transcrição dos filmes definiu a forma e o espírito do livro – o *roteiro básico* e *roteiro fílmico*. Ambos atendem ao desejo de resgate e reaproveitamento expressado por Glauber.” (SENNA, 1980, p. XI, grifo nosso). Assim, o que Senna chama de roteiro básico corresponde aos textos de Glauber, em seu primeiro tratamento; já o roteiro fílmico foi elaborado pelo organizador do livro, baseado no filme em sua forma final, mas basicamente limitado à transcrição dos diálogos e descrições muito sintéticas que, a nosso ver, omitem muito daquilo que transcorre no filme, além do fato de não ocupar-se com outros elementos que comumente estão no roteiro (trilha sonora, movimentos de câmera,

²⁶ A referida carta também está publicada no livro *Cartas ao mundo*, organizado por Ivana Bentes (p. 669-670).

disposição das personagens, marcadores temporais, etc.). Por esses motivos, a análise aqui proposta não inclui o roteiro fílmico, apenas o texto de Glauber²⁷.

As expressões usadas por Senna - *roteiro básico* e *roteiro fílmico* – já sugerem um aspecto da discussão aqui proposta: entre o roteiro e a produção do filme se estabelecem diferenças, modificações, adequações que nos instigam a refletir sobre o próprio processo da criação fílmica, em que o roteiro é uma etapa importante (quicá reveladora) desse percurso; também a pensar roteiro e filme como obras que, embora correlacionadas, guardam suas especificidades e, assim, o roteiro pode constituir-se como um objeto autônomo.

Propõe-se pensar sobre essas questões e outras reflexões acerca do roteiro cinematográfico, a partir do texto do primeiro tratamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, buscando as possibilidades de análise que esse texto primeiro pensado para o filme pode suscitar. Se é possível olhá-lo sob a perspectiva de uma composição estético-linguística a partir de suas conotações, tropos, arranjos verbais, escolhas lexicais, ordenação sintagmática, dentre outros recursos linguísticos -, e também em seus aspectos narrativos-ficcionais – a organização do enredo, a concatenação das ações, a construção de personagens, dentre outros elementos.

Na carta que remete a *Calil* – à qual nos referimos no início deste texto – Glauber, junto ao desejo de ver seus roteiros publicados, pontua: “A edição seria bom para preservar a *base literária* dos filmes – pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda *funcionam como romances ou novelas etc...*” (ROCHA, 1985, p. XV, grifo nosso). Essas considerações também abrem espaço para uma investigação no sentido de buscar, no primeiro tratamento de *Terra em transe*, essa base literária de que fala o cineasta - como e se seu texto revela traços de uma escrita que não se limita às preconizações dos manuais e ultrapassa a ideia de um texto esquemático e instrutivo -, como muitas vezes é considerado o roteiro e, por conseguinte, em que medida isso causaria uma diferenciação entre roteiro e filme, a ponto de abrir um espaço de estudo para o roteiro, tanto no campo cinematográfico como em outras áreas do conhecimento, como a literatura.

Ainda, dentro da perspectiva do trabalho de Glauber, pensar no roteiro como parte de um conjunto mais amplo de sua obra, que constitui-se, da mesma forma que outras produções, como importante elemento para se conhecer o pensamento e a produção glauberiana como um

²⁷ O próprio Orlando Senna elucida essa questão em seu texto introdutório à obra: “Quanto à descrição dos filmes, o grau de intervenção é bem maior: a publicação apenas dos diálogos e discursos não corresponde, evidentemente, à dimensão do tema e da narrativa audiovisuais. Portanto, descrevi com minhas próprias palavras cada sequência, incluindo nestas anotações o que me pareceu importante para a compreensão geral da trama e da intenção.” (SENNA, Orlando. Palavrimgem, textação. In.: SENNA, O. (org.) *Roteiros do terceiro mundo*. 1985. p. XI).

todo. Trata-se, nesse sentido, de considerar, ao lado do cineasta, o também roteirista Glauber Rocha.

Ivana Bentes, ao organizar o livro *Cartas ao mundo*, declara que não apenas pela profusão de cartas que escreveu, mas também pela intensidade e diversidade de textos contidos em seu acervo, Glauber se revelava um escritor obsessivo, “que passou mais tempo sobre a máquina de escrever que atrás de uma câmera.” (BENTES, 1997, p. 9). Ao fazermos uma leitura que perpassa pela multiplicidade dos seus textos – resenhas, ensaios, peças teatrais, poemas, roteiros (realizados ou não), romance, entrevistas, missivas, etc. – nos deparamos com um escritor muito peculiar, que fez da própria heterogeneidade seu estilo de escrita, tanto pela variedade de textos pelos quais transitou, como por imprimir dentro do próprio gênero uma escrita multifacetada: cartas que ora se aproximam do ensaio ora da poesia, poesia que emula a correspondência, ensaios que tangenciam o ficcional. Na “Nota crônica” que escreve na introdução de *Revolução do Cinema Novo*, o crítico Davi Neves já alertava para o “enorme manancial de gêneros e números” que o livro de Glauber comportava, “Enorme, rico e inesquecível” (NEVES, 1981). Além disso, nos textos glauberianos, o biográfico, o fictício, o historiográfico, o onírico e o fatural se mesclam e se metamorfoseiam a ponto de não ser possível deslindar entre um e outro aspecto.

A peça teatral *Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva*²⁸ é um exemplar desse hibridismo. Glauber elabora, por meio de um texto dramático, uma resposta mordaz às críticas não menos corrosivas que Salvyano fez ao filme *Terra em transe*. O cineasta baiano transforma em personagens, além de si mesmo e o crítico potiguar, outras figuras conhecidas da cena cultural brasileira como Nelson Rodrigues, Gustavo Dahl, Oto Lara Rezende, Cacá Diegues, além de personagens que aparecem não individualizados, mas como representações de tipos sociais, como uma grã-fina intelectual, uma mocinha de esquerda, um concretista, um jornalista, um ensaísta, um judeu comunista, entre vários outros. O enredo gira em torno de uma discussão acalorada e polêmica após a exibição do filme *Terra em transe*:

Cenário: (...)

Qualquer cinema de Lívio Bruni. O fundo é uma tela branca, furada de bala e faca. Há manchas de ovos podres e tomates. Poetas, escritores, jornalistas, direita e esquerda festivas, com seus mais variados trajes, espumam verde. A massa, na porta, urra. Quando termina a projeção do filme *Terra em transe*, começa o espetáculo. Salvyano, com duas pernas de pau, a fim de destacar da multidão, avança célere. A massa muge.

(...)

²⁸ Publicado pela primeira vez em *Fairplay*. Rio de Janeiro, n. 9, junho de 1967. Republicada em *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

Salvyano, tirando as pernas de pau, pega um chicote e berra:
- Abaixo a inteligência! (aplausos)

(...)

Um teatrólogo: - Os diálogos são péssimos. Sem nuances. O negócio é Brecht. Não há progressão dramática. Psicologicamente, é impreciso; politicamente, confuso. Glauber Rocha é um mistificador!

Um concretista: - Não há empolgação bilateral. A perpendicular é obtusa e o choque se produz nas linhas curvas do Dib, mas falha na sincopação do Escorel. A voz, na reversão sonora, poderia adquirir um equivalente mallermaico mais ou menos intenso e comunicável. Por estas e outras é que a poesia não vai pra frente. E ainda cita Castro Alves quando devia citar Sousândrade.

(...)

Salvyano: - Verme! O comunismo histórico e perverso de Glauber...

Outro comunista: - Protesto! Glauber é um representante típico do capitalismo anárquico. É pobre! Pequeno burguês!

Salvyano: - Nada disto, é um terrorista da GPU. Agente de Stálin. Sou contra as perseguições, mas às vezes MacCarthy teve razões. Glauber, o que proponho, com a licença dos senhores, é o seguinte: expulsá-lo do cinema brasileiro.

(ROCHA, 1981, p. 54-66)

Segue-se esse diálogo de acusações até que entram em cena, em defesa de Glauber, os cinemanovistas – Gustavo Dahl, Zelito Viana, Luís Carlos Barreto, Walter Lima Júnior, etc.:

Gustavo [Dahl]: - Viúvas de Hollywood! Estais diante de um caso raro. O cinema se fez arte. É só isto.

[...]

Zelito: - A vida intelectual brasileira está em crise. Estes caras são literatos. Não manjam nada. O romance faliu. A pintura. A poesia. O teatro, como dizia o gordo Orson, é maravilhoso anacronismo. Só resta a música e o cinema. O inimigo do cinema é o filme comercial, boçal. Como o iê-iê-iê é o inimigo do samba. As gerações falidas, irresponsáveis, covardes e ignorantes detestam o cinema. O Cinema Novo é uma resposta à impotência intelectual. Se eu morresse agora, estaria feliz por ter produzido *Terra em transe*.

(ROCHA, 1981, p. 60-62)

Durante essas declarações, a sala vai, pouco a pouco, esvaziando-se, até que a peça se encerra com um discurso final do próprio autor.

Glauber usa de um texto dramático (certamente não para ser encenado) para objetar a recepção negativa de *Terra em transe*. Com diálogos eivados de ironia, transforma seus críticos em personagens burlescas, ao mesmo tempo em que dá ao cinemanovistas a voz de autoridade, colocando em suas falas muito daquilo que era seu próprio julgamento sobre o cinema brasileiro.

Em *Poemas eskolhydos de Glauber Rocha*, organizado por Pedro Maciel, nos deparamos com “Carta”, um texto menos reconhecível por assemelhar-se a uma correspondência que a um poema confessional e reflexivo sobre os acontecimentos nacionais:

CARTA

Devo abandonar este país.
 Ontem, na praia, vi um navio inaugurar, ao longe, a linha
 de ocupação.
 O Verão chegou e com ele uma nova Constituição:
 O Alto Poeta Drummond protestou contra o corte da
 palavra Cultura no Parágrafo referente à Educação.
 Educação sem cultura não pode!
 O Presidente eleito viajou por 50 dias para ver o mundo
 exterior e de lá trazer fórmulas para salvar a Nação.
 Técnica, Economia e Feijão!
 Há necessidade de uma pesquisa sociológica. Poderia dizer
 pesquisa mas tudo fica na mesma. Em 1922 Mario de
 Andrade e outro Oswald, também Andrade, falaram de
 Antropófitas indígenas e outras bossas esquecidas até que
 outras, mais novas e vivas, por aqui surgiram, no território
 de Ipanema. A poesia ficou concreta – o país in Cultura!
 Introduziu-se Kafka, Joyce, Pound e até mesmo Píndaro –
 falou-se de Eisenstein, Maiakovski e Góring, injeções de
 inteligentes! Sartre virou comunista!
 O melhor verso é desagregação.
 Juscelino Kubitschek desaliena os poros de uma geração!
 O Nacionalismo não é verde-amarelo!
 O país é subdesenvolvido!
 Do concretismo ao proselitismo!
 Nas praças se prega a revolução!
 Quem é gente vive como bicho!
 Abre-se um Banco de agitação!
 Vieram os militares, deram um Golpe!

Glauber Rocha
 1965

(ROCHA, 1989, p. 19)

Por outra via, Glauber envia uma carta a Tom Jobim, que se transforma em um poema-homenagem ao compositor brasileiro:

Roma, ferragosto de 1973.

querido tom,

dentro de mais um mês lhe faço uma carta porque tenho um projeto genial que precisamos fazer juntos.

no momento, depois de ter chorados algumas vezes ouvindo matita perê, aqui vai meu agradecimento

SAUDADE

nas horas tristes de exílio
 me consolo com Antonio Carlos Jobim
 Norte Sul Leste Oeste
 eu pra você
 você pra mim
 ave do paraíso
 Tom Jobim

(...)

o sopro de Vinícius a voz de João
 desintegram dissonantes velhas estações

e renascer da floresta ao litoral
 gemidos pios assovios sons notas cantos
 da bossa cada sempre cada vez mais nova
 da marcha da valsa do samba da roda
 do frevo do choro do coco do baião
 do romanceiro do maracatu
 do cantochão
 das sinfonias das terras do sem-fim
 do silêncio eterno dos espaços infinitos
 do verso
 da prosa
 do amor
 da flor
 de Nara
 de Norma
 de Lara
 d’eu pra você
 de você pra mim
 Sabiá do Brasil
 Antônio Carlos
 Tom Jobim.²⁹

(ROCHA, 1989, p. 44-45)

Poderíamos ainda trazer muitos outros textos, como *Hollywood Tropical*³⁰, aparentemente, um conto que se passa em Itacoatiara, interior do Amazonas. A narrativa gira em torno do mestiço analfabeto, que trabalha no porto ou é seringueiro e é “noventa em cada cem”, e do jovem louro, que vai estudar geologia em Belém, sendo “um em cada duzentos”. As duas personagens revelam a discrepância social dentro do próprio Amazonas e, por extensão, a desigualdade entre norte e sul do Brasil, onde “se faz a mesma coisa que os americanos”. O cinema é também um dos temas do conto, mostrando a hegemonia dos filmes norte-americanos – o único a que o caboclo assiste - em terras nacionais e como isso reflete nossa condição de colonizados. Em dado momento, o texto abandona suas personagens e dá lugar à reflexão do narrador sobre o imperialismo norte-americano e europeu, transformando-se em uma espécie de narrativa-ensaio.

Esses textos são exemplares não só da variedade de gêneros que o trabalho de Glauber abarca como também apontam para a quebra de fronteiras entre esses gêneros, não sendo relevante seguir padrões de composição estabelecidos, o que também vai se refletir nos roteiros que o cineasta escreveu.

É marcante, também, nos textos de Glauber, sua escrita febril, impetuosa, convulsa, de quem parece escrever sempre em tom de urgência; um estilo muitas vezes agressivo,

²⁹ Tanto o poema “Carta”, como a correspondência que envia a Tom Jobim estão publicados em *Poemas Escolhidos de Glauber Rocha*.

³⁰ Publicado em *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 33-37.

frequentemente irônico, provocativo, por vezes desconexo, fragmentário, como se a escrita seguisse o fluxo do próprio pensamento. A esse respeito, Bentes aponta:

Sua [de Glauber] escrita é tortuosa em todos os níveis, cheia de correções, garranchos e grafismos, **o papel quase agredido pelas ideias**. [...] Glauber parece ter um vulcão dentro da cabeça, cuspidando ideias, sistemas, conceitos, estratégias, afetos e percepções. Uma máquina de fazer e desfazer sentidos. (BENTES, 1997, p. 12, grifo nosso)

A própria peça *Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva* ilustra, em alguns aspectos, as palavras de Bentes: o texto dá voz a vários críticos – nominados ou não – de Glauber, não para promover um debate ou reflexão sobre o tema tratado, mas muito mais como um desabafo, que ridiculariza os portadores do discurso censor e depreciativo da sua obra, uma réplica que não disfarça seu desafeto e rancor ante seus críticos.

Em uma das cartas que envia a Cacá Diegues³¹, é nítido esse “cuspir ideias”, em um fluxo contínuo da escrita em que as palavras se atropelam, num misto de confissões pessoais, projetos de trabalho, declarações sarcásticas, como se a mão obedecesse às ideias que iam se formulando no momento mesmo da escrita:

digo querido

[...]

vou filmar, enfim: título, por favor anuncie pra todo mundo:

MESTIÇOS NEURASTÊNICOS DO LITORAL

senti a barra? mas só pega a frase de Euclides, o resto vai por minha conta. sai de baixo!!!

não tem nenhuma complacência com a falsa alegria. vamos ver a estrutura da neurose subtexto a ler, que é mais quente que Oswald: *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, 1928.

esculhambem bastante com os revisionistas. peguem os filmes dos meninos e façam a leitura materialista. vou mandar pro *pasca* um artigo assinado “O Baiano da Luz Vermelha”.

espalhe que o O Baiano da Luz Vermelha sou eu. cafajeste aqui não! minha entrevista vai sair no *Nouvel*, sai de baixo! meu livro sai até junho, vou ter de fazer mais pesquisas para completar. [...] em um dos seus artigos você pode citar O Baiano da Luz Vermelha que diz o seguinte: “quem curte concreto é otário. materialistas, praias do sertão. ou o Torquato pobre ah. quer dizer que os Campos brothers & Pignatari & Oiticica / IBM USA são as pessoas mais importantes e inteligentes de São Paulo? [...] Concretinos. Insignificantes. Concretos desarmados. Vanguarda da geração de 45. Direita de 45. Prefiro os porres líricos de Paulinho Mendes Campos. [...] O Baiano da Luz Vermelha – se der publique, se Samuel não topar dê pra dica do *Pasquim*.

aliás, não divulgue, porque agora me veio a ideia de desenvolver um artigo grande a partir deste tema e mando direto pro *Pasquim*.

³¹ *Cartas ao mundo*, 1997, p. 432-438.

Letícia linda adorou sua carta. que Paulo César me desculpe mas estou curtindo muito Léa Massari. Julinho uma besta, matou a família e foi ao cinema. minha família está viva desbundada e eu nel paradiso.
aliás, publique a dica porque vou viajar e não tenho tempo de escrever artigo, tenho de concentrar no livro.

(ROCHA, 1997, p. 433-434)

A carta é um exemplar, dentre tantos outros possíveis, de um tipo de pensamento irrequieto, tortuoso; de um discurso entrecortado de assuntos diversos, num constante zigzaguear de ideias. Isso nos faz lembrar o que Maria Angélica Carvalho escreveu sobre o cineasta ao entrevistá-lo para o jornal *O Globo*³²: “Glauber lança as palavras como ‘devaneios poéticos’. [...] Passeia, deixa-se levar pelas palavras, e não raro termina afirmando o contrário do que dissera no início. Isso quando conclui ter encontrado alguma ‘verdade’. Senão termina a resposta em reticências.” (CARVALHO, 1978, p. 3).

Mas certamente a experiência mais radical de Glauber Rocha no campo da escrita encontra-se em seu único romance publicado³³, *Riverão Sussuarana*, de 1977³⁴. As características que apontamos anteriormente - o hibridismo de gêneros, a indistinção entre o ficcional, o biográfico, o ensaístico, o lendário; a escrita descontínua, impetuosa, dilacerada, que “agride o papel”, como bem pontuou Bentes – são exploradas em sua máxima possibilidade.

A obra conta a história do jagunço Riverão Sussuarana, em meio a outros relatos intercalados ao longo da narrativa, que não explicita ao leitor as mudanças de tempo e espaço, o que por si só gera um emaranhado de eventos, situações e lugares. Tudo transcorre num narrar ininterrupto – o livro não possui nenhuma divisão em capítulos - por que desfilam várias personagens, algumas tomadas de outros textos literários, outras remetendo a figuras históricas e também familiares, amigos, pessoas do círculo de convivência de Glauber transformados em seres ficcionais.

Para termos ideia dessa miscelânea que o romance apresenta, a personagem Linda, que cantava canções sertanejas, é filha de Diadorim, e o próprio Riverão, primo de Riobaldo Tatarama, de Antônio das Mortes, de Lampião, de Zé Bebelo, de um certo Capitão Rodrigo entre várias outras personagens que aparecem retiradas da obra do próprio Glauber ou de outros

³² A referida entrevista também foi publicada no livro *Revolução do Cinema Novo*, p. 349-358.

³³ Segundo o pesquisador e professor portenho Mario Camara, Glauber pretendia que a Editora Record, que fez a publicação de *Riverão Sussuarana*, em 1977, também publicasse as novelas *Unyverso*, *O fantasyko caso do tezouro vermelho*, *Teztamento da loukura*, *Orfeu* e *Bahya*. Camara informa, ainda, que no arquivo do cineasta foi encontrado outro projeto de romance intitulado *Adamaztor*. (CÂMARA, Mario. Coisa gritante: o sertão de Glauber entre o corpo e a política. In: ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Florianópolis: UFSC, 2012. p. 249-261)

³⁴ Após essa primeira publicação, o romance de Glauber, mal recebido pela crítica, passou décadas relegado ao esquecimento. Em 2012, a Editora da UFSC relançou o livro em parceria com o Itaú Cultural.

artistas brasileiros. Além do protagonista, ganham destaque o “Major Dr. Embaixador João Guimarães Rosa”, bem como o “Acadêmico de Direito Baiano Glauber Andrade Rocha que é também crítico literário, cinematográfico, diretor teatral, contista, reporter policial e cronista mundano” (ROCHA, 1977, p. 39).

Assim, tudo no romance, além das personagens oriundas de distintas fontes, se constrói por um misto de referências, em que se entrecruzam fatos históricos, biografia, alusões literárias e muita imaginação, formando um imenso mosaico narrativo. O livro se inicia com um artigo que de fato Glauber publicou em 1956 sobre a obra de Guimarães Rosa e reproduz a dedicatória que o escritor mineiro lhe fez num exemplar de *Primeiras estórias*. O cineasta baiano ainda relata a ocasião em que conheceu o autor de *Grande sertão: veredas*, em Gênova, no I Congresso do Terceiro Mundo e alguns outros encontros entre eles. A partir daí, ambos estão juntos em uma viagem rumo ao sertão que levará uma boiada a Pedra Azul ao Coronel Dermeraveldo, a quem Riverão está indo pedir proteção. É nesse trajeto que a história de Sussuarana é contada de forma esparsa, entremeada por múltiplas outras narrativas.

Segundo o professor Jair Tadeu da Fonseca, *Riverão Sussuarana* é uma obra “cambiante por ser formada por tipos diversos de textos, como o testemunho, o diálogo dramático, o poema, a alegoria filosófica, alinhavados por uma prosa poética e de ficção, **em constante mutação formal**” (FONSECA, 2008, p. 25, grifo nosso). Nessa mutabilidade que imprime a seu livro, Glauber desafia e dilacera as convenções romanescas, fraturando, o tempo toda, a própria tessitura narrativa. No ano em que escrevia seu romance, ocorreu a trágica morte de sua irmã, Anecy Rocha, que caiu no poço do elevador do prédio em que morava. Esse acontecimento é repentinamente incorporado à narrativa em que, sem nenhuma mediação, saímos da narração de uma boiada que estoura para um longo relato biográfico-confessional, no qual o autor expõe a dor pela perda da irmã e a convicção de que não fora um acidente, mas um assassinato cometido pelo esposo de Anecy, o cineasta Walter Lima Jr: “A morte de minha irmã Anecy Rocha, no Marçabril carioca de 1977, arrebatou a estrutura de ‘Riverão Sussuarana’.” (ROCHA, 1977, p. 214). Por cerca de vinte páginas Glauber denuncia, questiona, intriga, desabafa sem nenhum pudor sobre sua dolorosa experiência e funde, à história pessoal, a história nacional:

- GEISEL É UM PROFETA: bastava para que novos inimigos surgissem da feijoada democracy brasyleira, expressão de vanguardistas populistas ávidos de poder – era preciso desmascarar o

TEATRO HYPOKRYTA PARLAMENTAR:

revisar as estruturas do sistema que jogou

NECY NO FUNDO DO ELEVADOR: este Discurso revelado me

projetou na fama da Loukura mas a POLYTYKA SE FEZ VERBO NA PRIMEIRA PESSOA: o engordamento da Onça, a espessura mytyka de SUSSUARANA SELVAGEM E RIVERÃO civilizado, equilíbrio das extremidades, petróleo sanguinário, sono sonhador e feliz, despertar diante dum mar fetido e arvores brilhantes na [...]

(ROCHA, 1977, p. 234-235)

Como também ilustra o excerto acima, em *Riverão Sussuarana* Glauber trabalha com total liberdade em relação à disposição do texto na página. Encontramos tanto trechos escritos dentro da forma tradicional do parágrafo e do discurso direto, bem como parágrafos truncados, que não seguem até o fim da linha e cuja continuidade, a semelhança do *enjambement*, se dá na linha seguinte, ou simplesmente não se completa; e, ainda, frases ou expressões isoladas, dispostas verticalmente, lembrando a estrutura do poema:

Laura chora no guarda-roupa
 Maria corre e fecha a janela
 Juarez carrega o revólver
 Luciano vem pro meio da rua
 Os donos da terra e
 os danados da terra,
 Vitorio bebe água
 Sinhá Nena
 Piruliturina sangue
 Pedro Moraes
 jagunços
 correligionarios
 gritos
 fogo
 tiros
 facadas
 explosão
 morte

(ROCHA, 1977, p. 213-214)

Essa passagem descreve a contenda entre os habitantes da pequena cidade de Jardim das Piranhas e seu prefeito, Luciano, que contratou os jagunços de Pedro Moraes para defendê-lo da revolta dos moradores miseráveis que esperam o cumprimento das promessas de campanha do candidato eleito. Esse trecho, como em outros momentos do romance, se assemelha a um plano-sequência, em que cada linha corresponderia ao plano da personagem em questão até um plano geral, envolvendo a coletividade em luta. A disposição das frases em vertical, sem conectivos, acelera a narrativa, combinando o ritmo da leitura com o da ação narrada, ao mesmo tempo que cria a ideia de simultaneidade

Mesmo a tipografia não passa incólume no texto glauberiano. Há uma diversidade de estilos na impressão das letras, com os caracteres variando entre a letra romana, a itálica, o modo caixa alta e baixa:

O senhor sabe que penso comigo: “*Sou Rosa fabricante de letras pras Editoras internacionais. Maior escultor das Amerykas. Do mundo moderno. Do trás do Terceyro Mundo. Do Graals Sertões meu coração mineiro. Deu ouro. Deu prata. Deu pedras preciosas. Dá Letras Drumônikaz Letras Cornelio Penna. Letras Afonso Arinos de Mello Franco. Letras Thomaz Antonio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa, Ignacio de Alvarenga Peixoto e tantos bardos juristas et academicos politicos da jurisprudência, B.A.R.R.O.C.O.T.R.O.P.I.C.A.L.Y.Z.T.A.*” (ROCHA, 1977, p. 21)

Percebe-se, ao longo da obra, que alguns desses registros delimitam a mudança de interlocutor, ou a inserção de um outro gênero textual no corpo do romance, mas isso está longe de constituir uma regra, já que prevalece a total liberdade em sua composição. No conjunto, *Riverão Sussuarana* forma uma babel visual tão mutável e cambiante como o próprio enredo o é. Assim, a transgressão do conteúdo corresponde à transgressão da forma, ambos desestabilizadores de uma tradição cultural dada à prática da linearidade discursiva, da racionalidade, da lógica e da coerência. Como atesta Fonseca acerca desse trabalho de Glauber:

um texto que é um verdadeiro desafio à narrativa. Esta se constrói e se desconstrói a cada passo, na mudança de registro e estilo, em um esbanjamento neobarroco da linguagem necessária a uma imaginação desenfreada e que não conhece censura. [...] Trata-se de submeter a língua a uma violência que rompe a velha dicotomia de forma e conteúdo. Em *Riverão*, o excesso de linguagem corresponde à linguagem do excesso. (FONSECA, 2008, p. 24)

Glauber parece ter testado todos os limites possíveis na composição de um romance, pois também faz da língua um uso personalíssimo. *Riverão Sussuarana* é um texto agramatical, que cria uma sintaxe própria, dispensa as convenções ortográficas, ora reproduzindo o falar regional, ora recusando por completo as regras da língua (como a supressão dos acentos em várias palavras, como os excertos anteriores mostram), e usa deliberadamente as letras K, X, Y, Z em lugar de C, S e I³⁵:

Homem era mato seco & verde, a depender de ódio ou amor, nas carnes cajueiro envelhecendo, criação quem maneja é Deus & Eu ou sabemos fazer Beto no cerco das vacas e na profissão de jagunço tão decente nessa terra quando ser Doutor no longe da Kapytal da Republyca região de gente boa&ruim se acabam pela myséria da riqueza e seu Antonim com chicote de prata no pulso. (ROCHA, 1977, p. 31)

Em entrevista a Maria Angélica Carvalho, o cineasta diz de seu romance que é “ao mesmo tempo um manifesto literário e estético. [...] Digamos que é um livro assim, incorpora uma espécie de renovela, de desnovela, de recordel. É a história contada de um outro jeito, um

³⁵ Ivana Bentes nos informa que a partir de 1977 Glauber dá início ao que ela chama de “sua segunda revolução ortográfica” (a primeira se refere à mistura de idiomas – francês, inglês, espanhol – que o cineasta passou a empregar em seus textos) que corresponde ao uso predominante do X, Y, Z, K pelas suas correspondentes fonéticas em português. (BENTES, 1997, p. 63)

jeito subjetivo, do inconsciente para a consciência.” (ROCHA, 1981, p. 351). Entendemos *Riverão Sussuarana* como uma re-novela, pois renova (e não inova) o gênero romance, retomando e reatualizando muito daquilo que Guimarães Rosa realizou em *Grande sertão: veredas* - referência explícita em todo percurso de *Riverão* -, tanto pela incorporação da fala do sertanejo, quanto pelos neologismos. Também, de modo diferente do escritor mineiro, mas ainda no seu lastro, a tentativa de criar uma linguagem própria, que se constrói a partir da língua, mas dela se afasta criando uma sintaxe muito particular, não se condicionando às regras do idioma. É difícil também, lendo o romance de Glauber, não recordar das subversões linguísticas que Mário de Andrade imprimiu em *Macunaíma*, no registro coloquial da língua, nos longos parágrafos prescindindo de pontuação e na apropriação de diferentes fontes literárias, folclóricas, históricas na composição da trama. Ao mesmo tempo é uma des-novela que não se permite a uma classificação unívoca, colocando em xeque a própria designação de romance para si, talvez assim chamado mais por acomodação que por conformidade a uma forma literária.

Essa breve exposição sobre alguns aspectos da escrita de Glauber Rocha tem por objetivo lançar uma perspectiva de análise sobre sua obra que não se limite a seus filmes e privilegie apenas o cineasta em detrimento a outras atividades a que o autor de *Deus e o diabo* se dedicou. Nesse sentido, é importante considerarmos que a função de diretor e roteirista sempre foram exercidas em conjunto por Glauber. Diante disso, acreditamos que ao elegermos o roteiro cinematográfico como objeto de nossa pesquisa estamos lidando com um tipo de texto que nos permite transitar por ambas facetas de Glauber, já que o roteiro é elaborado em razão do filme, mas ao mesmo tempo se constitui e se organiza por meio da palavra, o que nos remete ao trabalho do escritor.

Por isso, além da correlação entre roteiro e filme, dentro da perspectiva da escrita de Glauber, nossa análise se propõe também a investigar como o roteiro participa do conjunto vasto e híbrido dos textos glauberianos, permitindo-nos (re)conhecer um estilo de sua escrita evidenciada no roteiro, que reverbera (ou não) em outros textos do cineasta, e o que isso pode revelar-nos acerca da própria obra e do artista. Para Ivana Bentes, a amplitude dos escritos de Glauber, ao contrário de uma dispersão, constituem um só conjunto da sua obra. Nos dizeres da ensaísta:

Esse longo texto fragmentado que é sua correspondência forma **um só corpo** com os filmes, os textos publicados e inéditos, com as entrevistas, desenhos, poemas, romances, storyboards, rascunhos, promissórias, receitas médicas, bilhetes, grafismos, contratos...**tudo se relaciona num fantástico palimpsesto.** (BENTES, 1997, p. 9, grifo nosso)

Essa imagem do palimpsesto parece-nos bastante adequada à análise dos roteiros de Glauber, especialmente levando em conta a definição que o crítico francês Gérard Genette propõe ao termo, ao teorizar sobre as relações que os textos literários estabelecem entre si: “representar-se mediante a antiga imagem do palimpsesto, na qual se vê, sobre o mesmo pergaminho, como um texto se sobrepõe a outro sem ocultá-lo de tudo, mas que se deixa ver por transparência”³⁶ (GENETTE, 1989, p. 495, tradução nossa). O palimpsesto torna-se metáfora de uma criação que deriva de outra que a precedeu e a ela se superpõe sem, no entanto, apagar completamente os rastros, os vestígios, as marcas da obra anterior. Assim consideramos o roteiro, que a cada tratamento vai modificando o texto que o antecedeu, mas sem fazê-lo desaparecer, porque preserva elementos daquela escrita primeira, daquele primeiro registro de uma ideia fílmica. Do mesmo modo ocorre entre o filme e o roteiro – obras que se superpõem imprimindo modificações e adaptações de diversa ordem, sem que uma exclua a outra; antes, guardam uma relação de coexistência, revelando as transformações por que a película passou no processo da página à tela.

2.1 UMA MÁQUINA A MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA!

Ismail Xavier, no prefácio que escreve à obra *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*³⁷, aponta que o lema do Cinema Novo - “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” -, a que o crítico se refere como “máxima glauberiana”, criou o equívoco em torno da obra de Glauber Rocha no sentido de considerá-la fruto de improviso, como se seus filmes não recebessem um trabalho de pré-produção.

Essa questão poderia colocar em dúvida a própria função do roteiro, comumente primeira etapa do processo de criação fílmica, e seu lugar na obra de Glauber, já que a ideia da câmera na mão levaria a pensar em um filme que prescindisse de um pré-projeto escrito. No entanto, não apenas o processo de produção dos filmes, mas a própria escrita dos roteiros mostram a falácia de se pensar a obra de Glauber tão só como fruto de mero improviso. Moisés Klender, que foi assistente de produção de *Terra em transe*, em depoimento que faz no já citado documentário *Depois do transe*, relata a obsessão que o cineasta baiano tinha por encontrar a

³⁶ “(...) representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (GENETTE, 1989, p. 495).

³⁷ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume; Fapesp. Salvador: Fundação Gregório de Matos; UFBA. 2005. p. 15-16.

palavra certa para o texto e, ao mesmo tempo, a capacidade de perceber que situações não planejadas poderiam funcionar no filme:

O Glauber estava preocupado, torturado com a fluidez da palavra, da escolha da palavra certa. (...) Deve ter gasto uns dois dias inteiros contando quantas palavras apareciam no roteiro, então ele ia corrigir. Quer dizer, uma tortura de uma coisa do perfeccionismo, do acertar. Isso não tem nada a ver com vale-tudo, com aleatório, sabe? Uma improvisação muito grande pra pegar a coisa no acontecer dela, no existir dela, mas um rigor de lógica, de coerência, tão fantástico, né? Então, você tem as duas coisas o tempo todo. (KLENDER, M. DEPOIS do transe, 2018, cap. Roteiro).

As palavras de Klender vão ao encontro dos dizeres de Senna citado na introdução deste trabalho, no sentido de que Glauber trabalhava (re)criando o tempo todo seus filmes, do roteiro à montagem. Assim, menos que improvisação, talvez seja adequado falar em (re)criação consciente, “onde ideia envolve um rico processo de reflexão e de ensaio nos caminhos de expressão”, como indica Ismail Xavier (XAVIER, I. In.: MONZANI. 2006, p. 15).

Prova das palavras de Xavier era a maneira como Glauber lidava com a elaboração dos seus roteiros, que eram constantemente reescritos, além do fato de o autor de *A idade da terra* imprimir modificações tanto no percurso das filmagens como na montagem do filme. Apontamento a esse respeito é feito, por exemplo, por José Carlos Avellar, que no documentário *Depois do transe*, de Paloma Rocha e Joel Pizzini, relata que leu mais de uma versão de *Terra em transe* e se lembrava de que a cena inicial era muito diferente de um roteiro para outro (AVELLAR, DEPOIS do transe, 2018, cap. Roteiro). Senna também comenta que o cineasta baiano “inventava cenas e diálogos no platô, com a câmera rodando, e criava novos textos e discursos improvisados na sala de montagem” (SENNA, 1980, p. XI). Dessa forma, o roteiro, menos que um guia de filmagem, torna-se o registro da memória fílmica. Assim, acreditamos que atentar para as modificações por que um trabalho passa no decorrer de sua produção é considerar a obra em seu aspecto mais amplo, levando em conta não apenas o produto final, mas também o processo por que passou em sua realização.

A própria história da criação de *Terra em transe* atesta o quão o roteiro torna-se um elemento importante quando se pensa no todo da obra e também na amplitude da produção de Glauber. No texto *A destruição dos mitos (ou o paraíso perdido)*³⁸, o cineasta relata que estava em Roma³⁹ e durante um mês escreveu uma primeira história a partir de uma “ideia em movimento: um homem dava um tiro no coração num corredor e a câmera, passando por cima do homem que morria, avançava até a janela onde se via o mar.” (ROCHA, 1982, p. 237). A

³⁸ Texto publicado em GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982.

³⁹ O ano não é citado no texto.

primeira sequência é descrita em detalhes pelo diretor e envolveria helicópteros, aviões a jato, carros abertos ornamentados, boiadas, tribo de Xavantes, desfile militar. Uma cena bastante suntuosa, como o próprio Glauber reconhece, apenas para “dez minutos iniciais do filme”, mas, segundo ele nos explica, o filme havia sido pensando para realizar-se em coprodução com os franceses ou italianos, justamente pelos gastos que implicaria. Por questões diversas, o cineasta baiano desiste de produzir a película na Europa e volta ao Brasil com um roteiro caro e “politicamente audacioso”. Não conseguindo apoio financeiro para seu filme em terras nacionais, Glauber se envolveu em outros trabalhos, ao mesmo tempo em que “mutilava” o que seria o roteiro de *Terra em transe*, a fim de adequar o filme ao menor orçamento possível. Além de efetuar mudanças no seu texto por questões financeiras, o cineasta também nos conta que a “passionalidade política” de Carlos Lacerda inspirou-lhe uma nova envergadura na trama e o roteiro foi modificado.

No entanto, o contínuo interesse que produtores e artistas tinham pela participação de Glauber em seus projetos, ao mesmo tempo em que *Terra em transe* continuava a ser recusado, fez com que o autor de *O dragão da maldade* não só rejeitasse as propostas de trabalho que lhe eram feitas, como decidisse, com o mínimo de dinheiro de que dispunha, a realizar seu filme, com outra trama, iniciada do zero:

bombardeei Brasília e os personagens históricos, rasguei tudo o que tinha escrito, me esqueci de Getúlio, de Jango, de Lacerda, de Juscelino, de Jânio, de Castello, até mesmo de Pedro Álvares Cabral e de D. Pedro II, me esqueci do sertão, do Amazonas, da Bahia e do Rio – apaguei tudo da memória e comecei do zero.
A terra agora se chamava Eldorado. E sobre esta terra não havia os traumas do golpe de Abril: sobre esta terra havia um trama muito maior, o trauma de cinco séculos gerados pela fome, uma fome maior que mina, além dos corpos, o próprio sentido da existência. (...) Escrevi apenas trinta e cinco páginas em nove dias, tranquilo e consciente de que estava preparando um filme significativo. (ROCHA, 1997, p. 240)

No primeiro tratamento de *Terra em transe* não aparece a palavra “Eldorado”, o que nos faz pensar que Glauber se refere, no comentário acima, ao texto de *América Nuestra*, um filme que o cineasta desejou fazer durante muitos anos, mas nunca logrou realizá-lo. Em *A ponte clandestina*, José Carlos Avellar analisa a primeira versão desse roteiro e nos informa que metade de seu título aparece rabiscado, justamente a expressão “A terra em transe”, que parecia ser uma espécie de subtítulo, colocada entre parênteses, após o termo *América Nuestra*. O roteiro de *Terra em transe*, “que [Glauber] começou a anotar ainda em Roma entre fevereiro e março de 1965” (AVELLAR, 1995, p. 9), acabaria por ser um desdobramento de *América Nuestra*.

De acordo com Avellar, “O filme que Glauber começa a filmar ainda em 1966, *Terra em transe*, é na realidade uma **fusão dos dois roteiros.**” (1995, p. 9, grifo nosso). A sinopse que Avellar apresenta do primeiro tratamento de *América Nuestra*, somada ao também primeiro tratamento de *Terra em transe* explica muito das mudanças que encontramos entre o filme e a versão do texto que analisamos nesta pesquisa, justamente pela apropriação de partes dos dois roteiros que resultou na película. Escreve Avellar:

Do primeiro [*América Nuestra*], toma a ideia de situar a ação num país imaginário, Eldorado [...]. E toma também duas ou três cenas, trechos de diálogos e alguns personagens – Díaz (que então se chamava Manuel e não Porfírio), Julio Fuentes, Sílvia e Jerônimo.

Do segundo, que deveria se passar no Brasil, entre o mar do Rio e o sertão do Nordeste, toma alguns personagens – Paulo, Sara, Álvaro e Vieira (que então se chamava Silveira) -, duas ou três cenas e trechos de diálogos. (AVELLAR, 1995, p. 10)

Vale ainda ressaltar que a figura de um poeta dividido entre a poesia e a política aparece em ambos os textos.

Como mencionamos, *América Nuestra* nunca chegou a ser produzido e o que podemos conhecer dessa obra nos vem através das versões de seus roteiros⁴⁰. O próprio Glauber faz uma declaração bastante interessante a esse respeito: “Temo que não possa fazer este filme, mas pelo menos vou escrevê-lo. **As várias versões ficarão guardadas na medida do possível, o que poderá permitir uma análise mais profunda de todo o filme.**” (ROCHA, 1981, p. 132, grifo nosso). Essa assertiva de Glauber, a nosso ver, também cabe aos roteiros realizados, no sentido de que as versões não se anulam, antes complementam-se mutuamente e elucidam a trajetória da criação fílmica, permitindo conhecer a obra em seu todo.

Nossa proposta, então, é investigar o primeiro tratamento de *Terra em transe* sob alguns aspectos, como sua configuração textual, analisando de que modo o texto apresenta (ou não) um trabalho estético com a escrita, pela maneira como organiza e articula as palavras, bem como engendra o ficcional, de maneira tal que possamos considerar o roteiro como um texto que possa ser lido em sua singularidade. Também perceber quais questões o roteiro suscita, que tensões ele coloca, quão relevante torna-se sua leitura na compreensão do próprio processo de criação de *Terra em transe*, bem como da produção de Glauber como um todo. Para tanto,

⁴⁰ Conforme José Carlos Avellar nos informa, em *A ponte clandestina*, os textos de *América Nuestra*, quando da escrita de seu livro, se encontravam no acervo do Tempo Glauber. Com o encerramento das atividades da instituição, em 2017, todo o acervo foi transferido para a Cinemateca Brasileira. Seria importante para esta pesquisa o acesso aos roteiros de *América Nuestra*, bem como ao segundo tratamento de *Terra em transe*. Mas devido tanto à pandemia quanto aos problemas políticos por que a Cinemateca vem passando desde 2019, não foi possível, até o presente momento, ter acesso ao seus arquivos, nem mesmo na forma digital.

propomos uma análise que percorra o interior das sequências, bem como a relação das sequências entre si.

Nossa investigação não se ocupará em seguir a linha dos manuais de roteiro, no sentido de decompô-lo a fim de apontar onde termina e começa cada “ato” ou onde se localizam na trama “os pontos de virada”; se sua composição segue um padrão convencional de escrita para o cinema tanto no que se refere à estrutura quanto à linguagem técnica. Interessa-nos mais averiguar as possibilidades que (e se) o roteiro oferece enquanto obra, como ele pode ser considerado em relação ao filme e, também, como o roteiro transita entre outros trabalhos de Glauber, permitindo-nos traçar um estilo do escritor-roteirista.

Como o roteiro é menos conhecido e também menos acessível ao público em geral⁴¹, faremos uma síntese de seu enredo para dar a conhecer a intriga apresentada no texto, mas cientes de que sinopses que partam de obras tão singulares como a de Glauber – as quais escapam às convenções estabelecidas – acabam por serem tão somente um exercício de organização e ponto de partida para a discussão proposta, cujos resultados não raramente traem a próprio inventividade do texto.

A história se desenvolve em torno de Paulo Martins, ex poeta que deixou a literatura pelo jornalismo, mas que também abandona o jornal onde trabalha por ter uma reportagem censurada. Aqui, já se vê um certo idealismo por parte da personagem, pois ele prefere a demissão a convivência com seu chefe, que optou por não publicar a referida reportagem para não atingir um dos patrocinadores do jornal.

Após sair do jornal, Paulo oscila entre aliar-se a Silvino, um amigo de longa data, político de direita, e Silveira, governador da esquerda, ambos com pretensão de chegar à presidência. Silvino é um antigo político que, outrora, na juventude, havia sido um líder socialista, mas aliara-se à extrema direita, municiado por um discurso pautado na supremacia divina e na defesa da “capacidade espiritual do revolucionário”, ou seja, Silvino vê-se como portador da verdade suprema, um legítimo líder messiânico. Já Silveira governa em uma “capital qualquer” do Nordeste, busca conciliar o interesse dos latifundiários com o dos camponeses, acredita no trabalho e na educação como forma de emancipação, mas vê seus planos frustrados ante o poder das oligarquias que “tem deputados na Câmara” e do jogo político que prioriza os próprios interesses em detrimento das necessidades da população.

No percurso de Paulo, aparecerão Álvaro e Marina, também amigos de tempos remotos, os quais apresentarão o ex jornalista a Billy Meneses, um tipo playboy, da linhagem de

⁴¹ O livro *Roteiros do terceyro mundo* teve edição única em 1985 e alguns poucos exemplares que restam são comercializados apenas em sebos.

poderosos empresários do Rio Janeiro, que pretende ter Paulo como um assessor na busca por uma aliança política entre seu grupo empresarial e um candidato à presidência. Também Silvino levará Paulo a um encontro com importantes figuras representativas do poder: Augusto Lamartine, homem riquíssimo e político de prestígio; o cardeal Dom Pompeu; Jordan, judeu também jornalista; um texano negociador de gado e o embaixador Bisquê.

Paulo Martins transitará entre esses dois grupos, questionando-se sobre suas escolhas, vendo-se como alguém que se permitiu manipular por Moura, o dono do jornal onde trabalhara, por Silvino e está prestes a repetir o mesmo gesto de subserviência a Billy Meneses. Em suas hesitações e ante a dicotomia Silvino/Direita x Silveira/ Esquerda, Paulo Martins opta por uma resolução radical, conclamando o povo à luta, aniquilando Silvino e morrendo pela revolução.

Esse pequeno resumo é tão somente para fazer conhecer o núcleo da trama – o embate político entre esquerda e direita, que Paulo representa - bem como seus agentes. Importante destacar que a história não ocorre de forma linear nem oferece a organização tradicional da narrativa, no sentido de apresentar, entre suas partes, uma ligação direta ou causal. O roteiro se constrói por fragmentos, relances, flash narrativos, em que não importam a sucessão dos acontecimentos nem o fechamento ou resolução dos conflitos. Há personagens que aparecem e desaparecem num único instante narrativo e as próprias marcas temporais são bastante tênues, não tendo, no texto, nenhuma referência que as evidenciem, sendo possível deduzi-las por nuances muito sutis indicativos da passagem do tempo.

As duas sequências iniciais, apresentadas abaixo, ilustram as características que apontamos acima. Elas constituem dois blocos narrativos, em que as ações se encerram em si mesmas:

Sequência 1

TRAV RÁPIDO

Sucessão de TRAVS – sequência 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 aberto 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.

Sequência 2

TRAVS AÉREOS – letreiros.

Sucessão de TRAVS aéreos, equilibrados. O primeiro TRAV desloca-se de uma favela e ambienta o Rio de edifícios; os seguintes, estabelecendo sempre a relação da zona civilizada com morros e selvas, introduzem até a Av. Presidente Vargas, com a Candelária ao

fundo. Descreve em seguida TRAVS curtos pelas janelas dos edifícios até penetrar em um, pela janela.
Ouve-se uma música dramática.

(ROCHA, 1985, p.117)

Entre a Sequência 1 e a 2 nota-se que não há uma relação imediata entre os eventos narrados, ou seja, a segunda não é uma continuidade da primeira, no sentido de retomar e/ou desenvolver a ação ou atuação das personagens da sequência anterior. Mais importante ainda é fazer notar que o episódio narrado na sequência 1 marca um momento único na história, não retornando ao roteiro, ao menos de forma direta e referencial, os elementos aí dispostos.

O fato de as sequências 1 e 2 não apresentarem ligação direta entre si, bem como outras tantas no roteiro, e ainda o fato de uma sequência ser um bloco único de ação no decorrer do texto, sem uma recapitulação ou retomada de qualquer ordem, que configuram uma narrativa lacunar, fragmentária, descontínua indiciam uma marca da estética de Glauber, que se desenvolveu no percurso do trajeto do cineasta. Nesse sentido, tomamos o estudo de Josette Monzani sobre os roteiros de *Deus e o diabo na terra do sol*, em que, analisando os cinco textos escritos para o segundo longa de Glauber, a pesquisadora constata que a prevalência da causalidade dos eventos no roteiro três dá lugar a uma narrativa construída por saltos, pela descontinuidade a partir do roteiro quatro e afirma: “A narrativa causal, desenvolvida por Glauber na v.(#3), parece-nos ter sido uma experiência, para sempre enterrada, dada a sua incompatibilidade com o que viria a ser a linguagem cinematográfica glauberiana.” (MONZANI, 2006, p. 209).

Discutiremos, mais adiante, sobre essa questão do aspecto fragmentário do roteiro de Glauber. Neste primeiro momento, nos deteremos sobre as duas sequências acima transcritas. A Sequência 1, que traz uma perseguição policial a um homem, corresponde a um curto texto que, embora breve, engloba o todo do episódio: inicia-se na fuga do negro e culmina com sua morte. Essa concisão, a nosso ver, não está relacionada apenas ao fato de tratar-se de um roteiro, que tem por característica uma linguagem mais sintética, mas funciona como um recurso que combina o tom ágil do narrado à forma como ela foi escrita. Efeito também causado pelas frases curtas e incisivas, que ditam o ritmo frenético da perseguição. A ausência de conectivos entre as orações individualiza as ações e destaca cada um de seus partícipes, além de engendrar, no plano da escrita, a sucessão rápida dos acontecimentos. Por exemplo, no trecho “Policiais armados. Tiroteio. Mais de vinte contra um.”: essa individuação dos fatos narrados destaca os agentes e as ações, que tornam mais contundente a violência e a luta desigual que se trava.

Considerando que o roteiro é um texto que servirá a uma realização fílmica, sua escrita deve ser capaz de transmitir as tensões, os conflitos, a problemática que se pretende explorar

na história e fazer tanto quanto possível que as palavras evoquem as imagens que se pretendem realizar. Ainda a respeito da Sequência 1, a figura do negro fugitivo irrompe visceral exatamente pelas palavras que são atribuídas a suas características e ações: “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.” (ROCHA, 1985, p. 117, grifo nosso). Os termos destacados compõem um campo semântico que remete à brutalidade e degradação; tanto transmitem a violência e o caos instaurados na diegese, quanto aludem à realidade extratextual que o texto representa: uma sociedade violenta e desigual (“mais de vinte contra um”), que condena à morte aqueles que vivem à sua margem, como o personagem em questão. Nesse sentido, é significativa, ainda, a última frase “Tiram fotografias do Negro: sua cara sobre o lixo”: além de destoar do ritmo acelerado e convulso em que as ações até então ocorriam, o sujeito indeterminado, em “Tiram”, reforça a banalidade com que a morte do Negro fora tratada.

Há, também, nessa sequência, alguns elementos concernentes a técnicas cinematográfica: “TRAV RÁPIDO – Sucessão de TRAVS – *sequência desordenada, vibrante, cruel*” e, fechando-a, “Em *montagem brutal* – outros planos de violência – *movimento ativo dilacerante* – jazzístico – afro-samba – África-Ásia.” (ROCHA, 1985, p. 117, grifos nossos). É interessante observamos alguns termos como uma montagem brutal, cruel, uma sequência desordenada, pois a despeito dos termos técnicos utilizados, eles não necessariamente trazem aquela objetividade que orientaria o processo de filmagem. Parece estarmos mais diante de uma ideia imagética, que deseja unir o gesto técnico àquilo de que trata a sequência, ou seja, provocar um encontro da forma com o conteúdo narrativo do texto, que é violento, cruel, brutal.

Já a Sequência 2 imprime outro ritmo à narrativa, com períodos mais distendidos, formando um quadro descritivo que nos apresenta o espaço narrativo, mas sem abrir mão de recursos expressivos que dão continuação à ideia de divisão social anunciada na sequência anterior. Ao instituir que os *travellings* devem estabelecer “sempre a relação da zona civilizada com morros e selvas”, o filme cria imagens contrastantes nas oposições “favela/Rio de edifícios” e “zona civilizada”/“morros e selvas”.

Esse recurso antitético aparecerá em outros momentos do roteiro, como na Sequência 14, episódio em que Paulo vai ao Nordeste, ao encontro do governador Silveira para tentar uma aliança entre o político e o grupo de Billy Meneses:

Uma banda policial toca um dobrado. Alçam a bandeira brasileira, Silveira idem. Silveira corta uma fita simbólica, rompe com políticos e crianças. Paulo atrás, Sarah, se unem na confusão. Vem um menino e dá

um buquê de rosas a Silveira, fotografam, CAM passa por salas de aulas vazias. Os alunos, uniformizados, cantam um trecho do Hino Nacional, Silveira sorri, palmas.

CORTA – crianças abandonadas nas ruas, moleques. TRAVS - Música leve porém marcante.

[...]

Petróleo. TRAV sobre o campo de petróleo.

SILVEIRA

O petróleo trouxe o progresso mas criou certas contradições: aumento do custo de vida. É um trabalho que exige mão-de-obra especializada.

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

TRAV – fábrica de artesanato popular. Paulo entra com Sarah, veem prosseguimento deste trabalho.

(ROCHA, 1985, p. 134-135)

Temos as crianças uniformizadas em contraposição a crianças abandonadas nas ruas; o campo de petróleo, com sua conotação de progresso, em oposição ao primitivo e rude trabalho nas rodas de fumo e moendas. A descrição dessas imagens aparece intercalada ao diálogo entre Silveira e Paulo Martins a respeito do paradoxo do progresso, que exige uma mão de obra especializada em meio a uma região subdesenvolvida. Assim sendo, a antítese ilustra e representa aquilo que se põe em discussão entre as personagens, um recurso que estará presente ao longo do roteiro.

Efeitos semelhantes ao encontrado nas sequências um e dois, em que a distensão ou concisão frasal conduzem o tom e o ritmo narrativos, evocando, pela forma, os acontecimentos apresentados, também estão presentes na sequência 15:

Sequência 15

Tiroteio. Jagunços atiram em camponeses, gritos, correrias, morticínio. Música dramática.

Telefones tocam, trocam avisos. Silveira é surpreendido com a notícia.

PG – Uma fila de camponeses com redes, andam lentamente, cantam suas ladainhas. Surge o carro de Silveira, que acompanha um pouco de longe e depois se aproxima. O carro de Silveira fica na frente da procissão, mas esta não se detém.

(ROCHA, 1985, p. 135)

No início do episódio, uma vez mais, estamos diante de uma cena violenta, que apresenta uma certa agilidade narrativa, marcada pela sequência predominante de substantivos. É certo que pensando na produção fílmica, os acontecimentos seriam apresentados simultaneamente, ao passo que na escrita sugere-se uma sucessão nas ações. Mas essa sucessão, pelo efeito da gradação - tiroteio, gritos, correrias, morticínio – vai intensificando os atos de barbárie cometidos, até seu mais alto grau de brutalidade. Em contrapartida, no último parágrafo, os

períodos compostos, a subordinação, o advérbio, dão uma cadência mais lenta ao texto tal como o caminhar dos camponeses e a própria morosidade nas ações de Silveira.

Em uma outra sequência do roteiro, que narra o reencontro entre Paulo e Silvino, podemos também observar como a linguagem é pensada não apenas em vista dos efeitos visuais, mas como ela trabalha em função de criar sentido por meio dos recursos linguísticos que são empregados na formulação do diálogo. O antigo líder político profere um discurso que vai do delirante ao atormentado, execrando aqueles que o desprezaram na vida pública por lhe invejarem a inteligência, a coragem e não terem compreendido sua “fome do absoluto!”, ao mesmo tempo em que se coloca como um ser supremo, um mártir da conjectura político-social. O trecho abaixo é quase o fim desse discurso, momento em que Paulo está completamente absorvido pelas palavras de Silvino, ou como diz no próprio roteiro, “Paulo é transido pelo delírio de Silvino”:

Sequência 4

SILVINO

E por isso caí aos pés de Cristo e não me compreenderam e não me perdoaram e fui perseguido e apedrejado na Câmara e no Senado, cassaram os meus mandatos. Resisti. Ressurgi do fundo do vale da morte e sozinho tomei minha bandeira, sangrava solitário e nem minha família podia fazer nada por mim tínhamos perdido tudo, as propriedades, os títulos, os brasões do Império. *Eu* comi o pão amargo, o fel de Cristo mas *Eu* Venci.

(ROCHA, 1985, p. 119, grifo nosso)

A fala está eivada do vocabulário místico religioso, que não apenas alude a pessoa de Cristo, mas coloca a personagem como correlato a Jesus: perseguido, apedrejado, ressuscitado “do fundo do vale da morte”, tal qual a expressão bíblica. O próprio *Eu*, colocado em maiúscula, denota uma espécie de singularidade da personagem, confirmando a ideia de supremacia que Silvino atribui a si mesmo.

O que observarmos até aqui, no primeiro tratamento de *Terra em transe*, é que o roteiro não se configura apenas como um texto técnico, descritivo, objetivo, mas apresenta nuances outras que nos permitem tomá-lo com objeto de leitura. É interessante, inclusive, notar como o texto de Glauber está permeado de expressões subjetivas, que não apresentam um correlato imagético imediato, como seria esperado de um roteiro⁴². Quando Paulo está deixando o jornal,

⁴² Os manuais de roteiro são emblemáticos nesse sentido, ao estabelecerem regras por vezes bastante rígidas para a escrita desse tipo de texto. Para Sid Fyeld, autor do clássico *Manual do roteiro*, “O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições.” (FIELD, 2001, p. 7), o roteiro é algo “substantivo”, ou seja, um texto cuja referencialidade não deve deixar margens à dúvida quanto ao que deve ser transposto em imagens. Também Robert McKee, outro importante teórico do roteiro, em *Story: substância, estrutura, estilos e os princípios da escrita de roteiro* elenca uma série de elementos que estariam vedados ao roteirista, como o uso de tropos, rimas, adjetivos, alguns tipos de verbos, entre outros. Em sua concepção de escrita de roteiro, o teórico norte americano defende a

por exemplo, o roteiro nos diz que “O chefe fica olhando, com *experientes olhos* de gráfico” (ROCHA, 1985, p. 118, grifo nosso). Essa designação do olhar, menos que nos remeter a uma imagem específica de Moura, nos diz mais de seu comportamento. Pela leitura do roteiro, compreendemos que a expressão cria um designativo para o chefe que forma um contraponto em relação a Paulo. Enquanto este acredita no jornalismo como veículo de denúncia, o dono do jornal age como quem já aprendeu a lidar com o jogo de forças que envolve os interesses do poder.

Também construções como “Herói do lixo”, “gritando como *um selvagem africano*” - o primeiro compondo um oxímoro e o segundo uma símile – revelam traços de uma escrita que explora a linguagem figurada, conotativa, que não define contornos nítidos para uma transposição imagética, a não ser por parte de quem já esteja vislumbrando a própria condução da cena e dos atores. Efeitos semelhantes são perceptíveis também no tratamento dado a personagem Billy Meneses: “Bonito, com ar de garoto, com olheiras, *ar de vício em bebida e vício sexual*”, “Paulo está outra vez diante de *uma personalidade obsessiva*”; ao falar do embaixador Bisquê: “gordinho, careca, flor na lapela, *pinta de amante decadente*”; ao momento em que Paulo e Silvino estão em conflito: “Silvino movimentava-se, *crescendo* para Paulo. Paulo *é transido* pelo delírio de Silvino”. Assim, durante todo o roteiro, encontramos elementos que colocam em tensão um texto cuja função primordial seria apresentar uma história a ser transposta para a tela, e uma escrita cujo engendramento imagético nem sempre é assimilável de imediato, pois suas referencialidades não apontam a um objeto definido.

A pesquisadora Nayla Mendes Ramalho, em sua pesquisa de mestrado *A precariedade necessária na escrita de Terra em transe: os três roteiros de Glauber Rocha*, defende que estudar os roteiros do cineasta baiano “significa contribuir com a construção de uma história alternativa à história do cinema mundial” (RAMALHO, 2018, p.12), pois são textos que se colocam fora dos padrões hegemônicos de escrita, propagados em grande parte pelos manuais e, conseqüentemente saem fora da linha de produção industrial do cinema hollywoodiano. Isso seria condizente com a postura combatente que Glauber por tanto tempo assumiu contra o cinema industrial, representado, sobretudo, pelo cinema norte-americano. E nessa abordagem da pesquisadora encontramos mais um ponto interessante em trazer o roteiro glauberiano à análise, justamente por sua desvinculação a uma prática de escrita cinematográfica já

não utilização de expressões subjetivas e de termos que não contenham correspondente visual imediato e assegura “Noventa por cento das expressões verbais não têm equivalentes filmicos” (MCKEE, 2006, p. 368).

estabelecida, o que também converge com a desestabilização que as produções de Glauber, em geral, apresentam em relação às convenções tradicionais.

Mencionamos que o roteiro apresenta uma estrutura fragmentária e lacunar, em que as sequências, menos que apontarem para uma coesão diegética, no sentido de que os acontecimentos estejam concatenados entre si, apresentam episódios que, aparentemente, funcionam como blocos narrativos autônomos. A sequência oito, por exemplo, narra uma sessão de candomblé, um tanto artificial, que acontece em uma cobertura de uma grã-fina em Copacabana, e também aqui estamos diante de um evento isolado, com algumas personagens que não voltam à trama:

TRAV. Estoura um candomblé. Estamos no meio do salão do apartamento. Algumas filhas-de-santo dançam. Sentados no chão, os três batedores de atabaque, com algumas fantasias falsas, tais como colares e penachos.
No chão, em roda, também estão sentados os grã-finos. TRAV. lento. Álvaro tira fotografias., Betty em suspenso, Paulo, ao fundo, tomando uísque, Marina e outros.
(ROCHA, 1985, p. 127)

Essa estrutura do texto de *Terra em transe*, composto por partes isoladas, numa aparente descontinuidade, nos faz pensar na ideia de montagem eisensteiniana. Para o diretor soviético, a montagem não significa apenas o ato de unir fotogramas visando a uma sequencialidade fílmica, mas uma justaposição entre os planos, de maneira que essa justaposição “crie um novo conceito, uma nova qualidade”. O cineasta usa o modelo do ideograma japonês em que cada hieróglifo isolado “corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 36, grifo do autor); assim, as imagens individualizadas contêm um valor em si, mas a justaposição entre elas engendra um novo sentido, não necessariamente correspondente àquele que cada uma das imagens assumia isoladamente, mas pela “colisão”, pelo “conflito” entre elas se dará um outro significado.

Embora Eisenstein tribute à montagem um “específico fílmico”, dado o grau de intensidade com que o cinema faz uso desse recurso, ele reconhece que a montagem não é um elemento exclusivo do cinema. Em suas palavras, é “um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos.” (EISENSTEIN, 2002b, p. 14), e são vários os exemplos não fílmicos que o próprio cineasta apresenta como textos construídos pelo princípio da montagem, como os poemas de Puchkin, de Maiakovski, a descrição (que ele chama de “roteiro de filmagem”) que Leonardo da Vinci fez de uma pintura sobre o dilúvio, entre outros.

Essas questões nos levam a reconhecer que a concepção de montagem eisensteiniana está presente no roteiro de *Terra em transe*, não apenas do ponto de vista técnico por se tratar de um texto escrito para a produção fílmica, mas porque as sequências, por mais que pareçam esparsas na constituição do roteiro, adquirem certo sentido quando colocadas em correlação umas com as outras. Assim, o “princípio unificador” – para usar uma expressão do cineasta soviético – do texto de Glauber não é dado pelo desenvolvimento diegético, mas pela colisão, pelo conflito entre as ideias: “A montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio ‘dramático’.” (EISENSTEIN, 2002a, p.52).

Assim, as sequências, colocadas em confronto, no sentido de serem lidas uma em relação a outra, não pela continuidade narrativa, mas pelo embate entre os elementos que apresentam, compõem um painel crítico da sociedade brasileira. A sequência 1, cujos eventos e personagens não voltam a ser referenciados no roteiro, reverbera na sequência 15, ambas mostrando atos de violência exercidos contra determinadas camadas sociais. Na primeira, a cena se passa em um espaço urbano e mostra a violência institucionalizada praticada pelos policiais contra o homem negro; na outra, um grupo de jagunços, contratados pelo Cel. Moreira, ataca os camponeses, a fim de expulsá-los da terra onde por anos trabalharam. Aqui estamos diante do nordeste agrário, submetido aos latifundiários, que são protegidos pelo prestígio político - “a família Moreira tem dez deputados na câmara” - e exercem impunemente seu poder de fogo contra os trabalhadores rurais:

Sequência 15

Tiroteio. Jagunços atiram em camponeses, gritos, correrias, morticínio. Música dramática.

(...)

FELÍCIO

O sinhô não cumpriu sua palavra, seu dotô...Os jagunço de seu Moreira matou gente nossa...O sinhô tá do lado deles, seu dotô...

SILVEIRA

Você não está vendo que vim aqui sozinho, sem polícia? Vim assim porque não tenho medo... Não tenho medo porque tenho a consciência limpa...

FELÍCIO

Palavreado, seu dotô...a gente tá cheio de palavreado.

(ROCHA, 1985, p. 135-136)

Outro ponto de atrito que o texto de *Terra em transe* coloca é a discrepância entre os grupos sociais que compõem a trama do roteiro. Por um lado, temos um negro que foge baleado pelo lixo, crianças abandonadas pelas ruas, o trabalho escravo, camponeses forçados a deixar suas terras; por outro, há uma elite que desfila seus exotismos apartada dos problemas sociais, em seus redutos privilegiados econômica e socialmente. Assim ocorre com o empresário

playboy Billy Menezes, com seu carro esportivo, sua coleção de arte - com “quadros caríssimos”, seu mordomo inglês, seu discurso de empresário que alega ter uma política empresarial nacionalista, mas mantém negócios na Europa. Quando Paulo volta do Nordeste, ainda impactado com as cenas da bruta realidade a que assistiu, as falas de Marina e Billy a ele dirigidas ilustram a postura alienada de ambos:

MARINA

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

BILLY

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

(ROCHA, 1985, p. 140)

A própria cerimônia de candomblé, à qual nos reportamos anteriormente, soa mais como uma reunião social, a que não falta o registro da imprensa, que uma cerimônia religiosa.—Assim, cada grupo de personagens, que aparece a cada sequência, remete a representações sociais e políticas. Por isso parece não ser importante a continuidade ou o desfecho das histórias das personagens, pois não são elas em sua individualidade o que interessa, mas aquilo que figuram: direita, esquerda, empresários, latifundiários, elite, trabalhadores, camponeses, etc.

Também a moldagem das personagens em suas falas, gestos e posturas, apontam para a atitude crítica de Glauber, ao usar da sátira, da ironia, compondo figuras caricaturescas, com discursos eivados de clichês e jargões, que desvelam a superficialidade dos agentes políticos, juntamente com seus apoiadores, e sua consequente incapacidade de ação efetiva junto ao povo, porque tudo se transforma em encenação artificial do jogo político. Ivana Bentes tece uma observação a respeito do trabalho de Glauber que toca justamente nesse aspecto que apontamos como uma característica na composição de *Terra em transe*. Segundo a ensaísta “Glauber consegue dar profundidade a slogans, palavras de ordem, clichês, da mesma forma que impõe realismo às especulações metafísicas.” (BENTES, 1997, p. 26), assim entendemos que o estereótipo, o clichê, o caricatural não é mera reprodução de um tipo de personagem, mas nas mãos do cineasta transformam-se em recurso que reforça a visão de uma política desgastada e ineficiente, justamente porque perpetua as mesmas práticas, as mesmas atitudes, os mesmos discursos, incapazes de provocar qualquer efeito.

No roteiro isso é perceptível, por exemplo, no encontro na fazenda de Lamartine, de que participam Silvino, Paulo, o embaixador Bisquê e o Cardeal Dom Pompeu. A reunião sela uma negociação entre um americano, que trouxe gado estadunidense para cruzar com rebanho brasileiro, e Lamartine. Essas figuras são portadoras de um discurso moral bastante arcaico e,

ao mesmo, tempo defendem uma ideia de progresso a qualquer custo. Isso fica bem sintetizado nas palavras do embaixador Bisquê que, ao ser questionado por Silvino sobre seu posicionamento político, se diz: “Um liberal conservador ou melhor um conservador liberal...” (ROCHA, 1985, p. 124).

A fala das personagens que participam desse episódio denuncia a estereotipagem que apontamos anteriormente, no sentido de colocar em cena representações institucionais que se mantêm no poder amparadas pelo discurso em defesa de uma moral cristã-religiosa e de serem portadoras das legítimas soluções para o país, ainda que completamente deslocados dos anseios coletivos. Assim, Lamartine exalta sua atitude em trazer um “gado novo”, que mudaria as criações do Nordeste:

Sequência 5

[...]

LAMARTINE

A união das raças, a fusão das culturas... O senhor não acha, D.Pompeu? O senhor não julga emocionante esta manifestação de amizade dos nossos vizinhos do Norte?

D.POMPEU

Mais que emocionante, significativa.

LAMARTINE

Por isto a benção, D.Pompeu! Por isto o senhor deve abençoar este gado que será a revitalização do Nordeste... Um gado mais forte que nossos rebanhos...Este gado novo, surgido deste cruzamento, resistirá à fome e às secas, será um gado nacional, pronto para restaurar as criações do sertão...

Ainda em outro trecho em que se discute sobre a “imoralidade dos índios”:

JORDAN

Já imaginaram o susto de Cabral quando viu terra tão linda?

D.POMPEU

E todo o pecado que aqui se encontrava. Índias nuas, os seios expostos à cobiças dos marinheiros, índios nus entre pais e filhos.

JORDAN

Eles não tinham noção do que era o pecado original... Os padres é que trouxeram os problemas morais.

D.POMPEU

Os índios já eram imorais...Comiam carne humana...E a promiscuidade sexual.

LAMARTINE

Anchieta, quando ficou refém dos tamoios, foi tentado pela carne. A castidade era um tormento e Anchieta passou noites e noites ouvindo o gemido dos corpos em delírio; o ganido das bestas, a voz humana doentia como o rugir das feras no cio. E o padre resistiu: foi até a praia e começou a escrever na areia um poema de louvação à Virgem Maria. E o mar parava, as ondas subiam e se detinham diante do Santo; viram uma pomba do Espírito Santo; os Índios descobriram o que era um Santo!

No auge do entusiasmo, Lamartine se engasga, tosse tem lágrimas nos olhos.

(ROCHA, 1985, p. 122-123)

Os diálogos acima, deslocados do seu contexto, poderiam causar-nos a impressão de um texto mal articulado ou com pouca inventividade, no entanto, dentro do conjunto da obra,

justamente pelo tom ostentoso, pelos gestos exaltados, revelam certa artificialidade das personagens, apegadas a uma moral cristã retrógrada e um discurso moralista estereotipado. Ainda um tom de sátira atravessa o episódio, nas situações burlescas que apresenta, como o final da fala de Lamartine que, de tão entusiasmado, engasga com lágrimas nos olhos. Também é burlesco Dom Pompeu, como cardeal – que é um alto dignitário dentro da hierarquia católica – benzer o gado, assim como o embaixador Bisquê ir ao chão quando o helicóptero de Lamartine levanta voo. Há um descompasso entre a suposta nobreza dessas figuras e as situações grotescas em que são colocadas. Discrepante também é a conversa entre o negociador de gado americano, o vaqueiro nordestino e Lamartine:

VAQUEIRO

Cows muito boas... Parrideiras, goodmilk. Depois do quarentena podemos fazer exposiçon...

Lamartine, empurrado por seu piloto, aproxima-se das vacas, sem ouvir bem ao americano.

VAQUEIRO

Each cow...digo vaca...pode...twenty litros de leite...melhor marca, tudo doaçõ para Governo Brasileiro, prova good neighbor de criadores do Texas.

LAMARTINE

O cruzamento destas vacas com nossas boiadas vai dar uma boa mistura. Conceição, Flor de Lis, Marieta, Marmelada.

VAQUEIRO NORDESTINO

Ah, seu dotô, elas são americana, num entende pelo nome não.

(ROCHA, 1985, p. 121)

A ironia que atravessa esse diálogo - mescla grotesca dos idiomas, descompasso entre os interlocutores, a incomunicabilidade apontada pelo vaqueiro nordestino – torna a situação risível e parece trair a perspectiva de que o cruzamento entre o gado brasileiro e estadunidense seria a revitalização do nordeste, a solução para o sertão.

A última sequência é uma das mais emblemáticas do roteiro e também a que parece mais desconjuntada do restante do texto, dado o saldo abrupto entre os eventos anteriores e o que ela apresenta. O episódio se passa em um campo, com mar ao fundo, onde está sendo celebrada uma missa campal por D. Pompeu, figura religiosa que esteve ao lado dos políticos conservadores em outros momentos da narrativa. Aparecem senhoras que colocam aos pés de Silvino uma coroa de flores, entregam-lhe a bandeira e “Lhe oferecem uma cruz: “COM ESTE SIGNO, VENCEREI.” (ROCHA, 1985, p. 14, grifo do autor), o que corrobora a imagem que a personagem tomava para si, de um ser investido por uma ordem superior.

Sequência 20

Banda de Música. Dobrado heroico. Um campo, o mar ao fundo.

Uma Missa Campal.
 D. Pompeu celebra uma missa, todos ajoelhados.
 Miss ORDEM E PROGRESSO, ao lado de Silvino.
 Um bando de Senhoras vem e deposita uma coroa de flores em
 Silvino.
 Lhe oferecem uma cruz: “COM ESTE SIGNO, VENCEREI”.
 Lhe oferecem uma bandeira. Silvino é um estranho tropical.
 As palhas dos coqueiros.
 Lamartine discursa uma das suas besteiras. A euforia cresce. A
 banda de música. Silvino dança com Miss Ordem e Progresso.
 PAULO anda no meio do povo, louco.
 Escola de Samba canta *A praça é do povo*.
 TRAV. Num campo contra o mar, TRAV rapidíssimo corre um
 exército composto de Índios, Negros, Vaqueiros, Jogadores de Futebol,
 Mulheres, Crianças.
 Uma música de guerra.
 TRAV rápido PAULO com uma espada na mão.
 SILVINO sobe para o trono e se senta, TROMPAS.
 LAMARTINE discursa e no meio do discurso fica perplexo.
 D. POMPEU vai coroar Silvino, quando é flechado e grita.
 Silvino suspende a cruz e grita.
 O povo ataca. Há um massacre terrível. Todos são mortos. Silvino
 corre contra o mar com a cruz, abre a bandeira para Paulo.
 Paulo o metralha e grita.

(ROCHA, 1980, p. 141)

O episódio apresenta um tom vibrante, intenso, alucinado, num desfile de elementos díspares e exóticos, em que, do desenrolar da cena até o gesto final de Paulo Martins, saltamos de uma narrativa até então “realista”, no sentido de apresentar personagens e situações cabíveis dentro de uma realidade factual, para um arroubo final em que tudo se condensa e se transforma numa pura atmosfera de *transe*.

Essa sequência, à primeira vista caótica e disforme, pode ser compreendida na perspectiva eisensteiniana, ou seja, quando correlacionada às outras sequências, já que ela reúne e ressignifica algumas questões que apareceram ao longo do roteiro. Podemos dividi-la em dois momentos: antes e depois do aparecimento de Paulo Martins. Na primeira parte, são colocados em cena alguns elementos da cultura brasileira: o gênero musical dobrado, que tem sua origem nas marchas militares; a miss com o lema da bandeira nacional, ORDEM E PROGRESSO, que remete ao ideário positivista do século XIX, na crença do desenvolvimento da sociedade brasileira, possível por meio da ordem; a missa campal, que alude à primeira missa celebrada quando da chegada dos portugueses em terras brasileiras, no mesmo cenário tropical, com mar ao fundo e os coqueiros. Ora, as personagens que tomam parte nesses eventos - Silvino, Lamartine e Dom Pompeu - são justamente aquelas que defendem a política de direita, que é reforçada pelos símbolos colocados em cena, representando uma tradição conversadora cultural e politicamente. Na sequência 5, o discurso de Lamartine está calcado na defesa de um tipo de progresso e desenvolvimento que atenda aos interesses de um determinado grupo:

“LAMARTINE: Precisamos fundar novas cidades, abrir grandes estradas, construir escolas [...] Precisamos trezentas cidades no Amazonas, precisamos restaurar o espírito dos bandeirantes, o espírito do Pe. Antônio Vieira!” (ROCHA, 1985, p. 124). A própria figura de Silvino coroado sob o signo da Cruz corrobora sua imagem mística, comparado a Cristo, como vimos na sequência 2.

No segundo momento da sequência, quando Paulo Martins entra em cena, são representações do povo, a começar pela Escola de Samba, seguido do exército formado por “Índios, Negros, Vaqueiros, Jogadores de Futebol, Mulheres e Crianças” que exercem o contraponto a Silvino e seus sequazes. Podemos considerar que esses grupos também apareceram ao longo do roteiro, nas personagens marginalizadas - o Negro morto na sequência 1, o índio desmoralizado nas palavras de Dom Pompeu, as crianças abandonadas, os camponeses injustiçados – e são eles que formam um exército revoltado que insurge contra seus opressores.

A sequência se encerra com o brado poético de Paulo Martins, para quem a poesia é passado e desejo latente do presente, que eclode nessa cena final. Os versos do poeta são um grito de conclamação à luta – seu inconformismo, aliado ao seu desejo de mudança, aparecem como voz coletiva, quando se fala na primeira pessoa do plural. Há, em sua mensagem, uma urgência em se modificar as estruturas sociais vigentes. Em tom elevado, altiloquente, o poema apela para termos e expressões superlativos – “extermínio de gerações”/ “trevas da tirania”/ “milhões morrendo de fome”/ “violência do amor”/ “túmulo eterno”, evocando imagens grandiosas que, do primeiro verso até o apelo final, não escondem seu caráter utópico:

Sequência 20

(...)

PAULO

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

Planos de guerrilheiros, de 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 mundo novo!

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

PAULO
Pode também construir um mundo novo!

(ROCHA, 1985, p. 142)

Paulo Martins assume um caráter heroico, destruindo Silvino e liderando a revolução. O ex jornalista (re)incorpora a poesia que havia abandonado e faz dela um grito de libertação coletiva, em que os oprimidos se unem sob a voz de comando do poeta: “Planos de guerrilheiros, de negros, fotos, atualidades, música de libertação, chineses, latinos, africanos, **o terceiro mundo subdesenvolvido se ergue, sob as palavras de Paulo.**” (ROCHA, 1985, p. 141, grifo nosso).

Lembramos que a personagem do poeta “dividido entre o jornalismo e a política, entre a poesia e a luta armada”, tal como nos informa Avellar (1995, p. 9), está presente tanto no roteiro de *Terra em transe* como no de *América Nuestra*, e essa figura parece encarnar o ideário de Glauber, no sentido de que o cineasta defendia a ideia de um cinema revolucionário, que abordasse a realidade humana e social do Brasil. Em texto de 1962, escreve sobre o Cinema Novo: “Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando **o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo**” (ROCHA, 1981, p. 17, grifo nosso). A diversidade de situações e grupos sociais que aparecem ao longo do roteiro, parecem justamente acenar para as discrepâncias econômicas do Brasil, bem como suas divergências políticas, que priorizam mais os interesses partidários que as reais necessidades do povo. O roteiro apresenta uma descrença na política e coloca o povo, liderado pelo poeta, como agente de mudança, por meio da revolução.

Há um diálogo explícito com a terceira geração do romantismo brasileiro na música executada pela Escola de Samba, *A praça é do povo*, título que alude ao verso do poema *O povo ao poder*, de Castro Alves: “A praça! A praça é do povo / Como o céu é do condor / É o antro onde a liberdade / Cria águias em seu calor”. Esses versos parecem ilustrar o acontecimento da sequência, que é a tomada do poder pelo povo que impede a coroação de Silvino. E para além dessa referência, o tom exaltado do poema, bem como seu convite à revolução, à liberdade, à luta contra os poderes tiranos, ecoam a tradição condoreira da nossa literatura. Não seria despropositado considerar que a personagem Paulo Martins pode prefigurar a própria imagem do poeta condoreiro, que coloca-se como voz coletiva contra as mazelas sociais. Isso porque, Glauber, além de guardar profunda admiração por Castro Alves, a quem considerava “o

primeiro poeta revolucionário do terceiro mundo” (1997, p. 612), também, segundo Ivana Bentes, gostava de comparar-se ao poeta dos escravos, com quem tinha em comum a mesma data de nascimento e origem baiana, e dizia-se “amante das antíteses e das hipérboles” (BENTES, 1997, p.21). Seria uma identificação do cineasta com o propósito da geração condoreira de quem Castro Alves é nosso representante maior. Para Raquel Gerber, Glauber teria herdado da cultura baiana, “o papel do poeta castro-alvino condoreiro e [...] um desejo de mitigar os males, a ignorância e as baixas paixões deste mundo” (1982, p. 143). Isso talvez explique, em certo nível, o tom usado nos poemas e mesmo o ideário romântico de liberdade e justiça através da luta popular, que se faz presente na sequência final do roteiro, com índios, negros, mulheres, crianças formando um exército que invade e liquida o momento sublime da coroação de Silvino.

Não pretendemos, com essa análise, uma supervalorização do roteiro, nem atribuir-lhe mais do que ele possa oferecer. Na verdade, se por um lado reconhecemos que o texto de Glauber oferece uma possibilidade de leitura e análise do ponto de vista de um trabalho estético com a linguagem, por outro não deixamos de considerar que ele também apresenta suas limitações e insuficiências, que podem ser observadas tanto no interior das sequências, como no roteiro como um todo. Há momentos em que algumas construções do roteiro não são bem articuladas, resvalando para uma escrita panfletária, que denominaremos, tomando de empréstimo o termo usado por Josette Monzani, de “deslizes glauberianos”. Alguns desses momentos estão, por exemplo, em um dos reencontros entre Marina, que havia sido um amor do passado de Paulo, e o jornalista:

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 Baden Powell. Paula larga Marina e anda pela varanda. Marina compõe, tensa, sensual.

(ROCHA, 1985, p. 127-128)

É uma cena simplória, sem inventividade, que perde sua força justamente por ser uma encenação clichê, pelos gestos e palavras. Também algumas falas das personagens estão permeadas de “frases de efeito” e declarações que expõem de maneira muito direta determinada ideia, perdendo seu poder de ambiguidade:

JORDAN

Se vocês tiverem cabeça, coragem, honestidade, etc...etc...etc...podem mudar o destino do Brasil. Mas uma coisa eu lhe digo... (...) A luta é pra sua geração. Você não está corrompido ainda.

(...)

...A única saída é fazer política, política sempre...Mas não esta politicagem vazia e demagógica dos nossos velhos partidos... uma política nova, vital...Não temos líderes, coragem, visão, cultura...Sem intelectuais não se faz nenhuma revolução em profundidade...Desde D.Pedro temos uma história escrita por aventureiros... (ROCHA, 1985, p. 132)

Mesmo ao poema final, proclamado por Paulo Martins, com sua linguagem afetada, anacrônica, apelativa e sentimental, falta densidade poética. No filme *Terra em transe*, que também preserva a personagem jornalista-poeta, a poesia é distendida e perpassa por todo a película na voz off de Paulo Martins. Sobre essas inserções poéticas ao longo do filme, Ismail Xavier considera-as de eloquência ultrapassada, “em torneios retóricos marcados pelo excesso, em derramamentos românticos que dão continuidade a uma tradição ‘condoreira’ sentimental” (XAVIER, 2012, p. 103), o que não destoa do roteiro.

No seu conjunto, o texto do primeiro tratamento de *Terra em transe* parece aquém do filme que Glauber de fato realizou. A película possui uma trama mais densa, com personagens mais definidas, especialmente Sara e Silveira (que seria Vieira no filme), e mais radical no seu teor crítico. Se o roteiro deixa entrevista a possibilidade da revolução incitada pelo poeta, no filme o próprio povo é desmistificado⁴³ e tanto direita quanto esquerda não são caminhos viáveis para uma política efetiva. Desse modo, o filme expõe não um impasse, mas uma impossibilidade política, em que tudo se esfacela, se corrompe, se aniquila. No documentário *Depois do transe*, o crítico Ismail Xavier tece um comentário analítico que sintetiza esse panorama político que o filme apresenta:

Terra em transe é uma resposta ao golpe, como outros filmes do Cinema Novo naquele momento. Enquanto tal ele tem dois movimentos: ele tem uma revisão do que foi o ideário da direita golpista e de que forma traduzir isso num drama, como inventar personagens, como fazer determinadas máscaras serem capazes de condensar uma postura política. E de outro lado tem uma revisão crítica da esquerda; principalmente, tem uma dissecação do que a gente pode chamar do teatro do populismo. (DEPOIS do transe, 2018, cap. América Nuestra)

Em julho de 1967, Glauber escreveu uma carta a Jean-Claude Bernardet, na qual pergunta ao amigo e crítico sua opinião a respeito de *Terra em transe*, já que Bernardet tinha

⁴³ Poderíamos lembrar a cena em que o líder sindical, Jerônimo, se pronuncia reconhecendo que o país está em crise, mas é melhor esperar a ordem do presidente. Paulo, em um gesto agressivo, tapa sua boca e chama o povo de “imbecil, analfabeto e despolitizado”.

sido uma das poucas pessoas que lera o roteiro original (ROCHA, 1997, p. 281). Em uma de suas respostas⁴⁴, o teórico belga comenta:

Na fita [de *Terra em transe*] encontramos todos os problemas ou ecos dos problemas que nos preocupam fundamentalmente. É até hoje a fita mais radical que se fez sobre o conjunto da cultura brasileira. Reli o roteiro que você me emprestou. A versão definitiva é infinitamente melhor. *O roteiro é mais preso àquilo que motivou a fita: o episódio 1964 e o que precedeu, mas a fita ultrapassa seu ponto de partida.* (BERNARDET, Jean-Claude. In: ROCHA, 1997, p. 295-296, grifo nosso)

A impressão que temos acerca do roteiro se aproxima, de certa forma, à observação de Bernardet, no sentido de considerar que o primeiro texto de Glauber parece estar mais centrado numa sociedade pré-golpe, em que os conluios entre a burguesia - no roteiro representada pelo empresário Billy Meneses - e as forças políticas se apresentam como possibilidades ainda não concretizadas; de forma semelhante, a fragilidade da esquerda fica esboçada, mas sem a radicalidade levada a termo no filme, já que há uma certa condescendência com a figura de Silveira, cuja impotência está mais relacionada às forças exteriores ao governador que por deliberação da sua vontade.

Não é nossa intenção estabelecer juízo de valor na comparação roteiro versus filme, no sentido de hierarquizá-las, interessa-nos mais refletir sobre como estudar(o)s roteiro(s) de Glauber, texto tantas vezes negligenciado ou mesmo descartado dos estudos fílmicos, é apontar para um caminho de pesquisa abrangente, que considere não apenas o produto final, mas leve em consideração o processo por que artista e obra passaram e como esse percurso pode também ser revelador de idiossincrasias que sem a leitura do roteiro não seriam verificáveis.

Não podemos deixar de lembrar que o filme é uma junção dos roteiros de *Terra em transe* e *América Nuestra*, o que, inevitavelmente implicaria em mudanças entre o texto que aqui analisamos e a película. Nesse sentido, cada um dos roteiros é uma obra em particular, que não se realizou como filme, mas que existe enquanto texto, apresentando suas próprias tensões, ao problematizar questões outras, distintas do filme. Isso nos leva a questionar até que ponto seria adequado considerar o roteiro meramente como objeto transitório, que deva ser descartado após a realização fílmica; a pensar o quanto o roteiro se faz necessário para se chegar à complexidade da obra de Glauber, como apontado por Xavier, já que é esse texto o primeiro pilar de uma construção tão multifacetada quanto é um filme, e até mesmo se o fato de omitir o roteiro dentro do conjunto da obra de Glauber, não seria mutilar uma parcela de sua criação.

⁴⁴ Bernardet comenta sobre *Terra em transe* em duas cartas que remete a Glauber: a primeira, datada de 21/07/1967 e, a segunda, de 25/10/1967 (ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia. das Letras. 1997. p. 283-291; 295-296).

Ainda que o roteiro comporte indefinições, deslizes, questões mal articuladas, ou talvez por isso mesmo, seja fundamental percorrer suas páginas, já que as hesitações e os lapsos fazem parte da criação artística e é justamente no roteiro que esse processo é apreensível em um artista tão peculiar como Glauber.

É preciso considerarmos, também, que na sua produção fílmica, o cineasta tinha um processo de criação ininterrupto no interior de cada trabalho que fazia, que ia desde seus roteiros, os quais recebiam mais de uma versão textual, passando pelo momento das filmagens, em que Glauber usava de situações não previstas e de sua inventividade para a criação do filme, indo até a montagem, que ele também acompanhava. Uma leitura de quaisquer dos textos dos primeiros tratamentos publicados no livro *Roteiros do Terceiro Mundo*, em comparação aos filmes que foram produzidos a partir deles, revelam diferenças significativas entre um e outro. Lembramos as palavras de Moisés Klender sobre a produção, de que ele participou, de *Terra em transe*, citadas no início deste capítulo, quando ele fala dos dois movimentos que o trabalho de Glauber comportava: um controle obsessivo sobre o que se fazia, “um rigor de lógica”, ao mesmo tempo em que o cineasta muito improvisava durante as filmagens⁴⁵.

A professora Josette Monzani, na conclusão de sua pesquisa acerca dos roteiros de *Deus e o diabo na terra do sol*, pondera que estudar os textos que Glauber escreveu para seus filmes “rompe a ideia do Glauber puramente intuitivo, para dar lugar ao conhecimento do Glauber que aliava à sua intuição um exaustivo e interessante trabalho construtivo” (MONZANI, 2006, p. 250). Essa constatação é muito próxima àquela que Ismail Xavier fizera acerca do trabalho de Glauber em relação ao engano que se comete ao pensar a obra do cineasta mais como improvisado que trabalho incessante de criação artística, de cujo processo o autor não prescindia de participar em nenhum momento. E assim como a filmagem, a montagem, a mixagem e todas as etapas de produção do filme importavam de igual modo para Glauber⁴⁶, o processo de escrita dos roteiros não desmente a faceta de um artista plural, exigente e meticuloso, cuja obra é um marco na história do cinema brasileiro. Ainda, como avalia Ismail Xavier, reduzir a obra de Glauber a fruto de um acaso criativo “é esquecer a enorme autoexigência e o angustiado trabalho de criação de um cineasta realizador de obra tão complexa” (XAVIER, I. In.: MONZANI, 2006,

⁴⁵ Um exemplo disse está na fala de Antonio Calmon, assistente de direção de *Terra em transe*, que no documentário *Depois do transe* relata que um dia em que a equipe filmaria na Barra da Tijuca, no Rio, havia, por coincidência, um comboio de caminhões do exército ao longo de uma avenida e Glauber, imediatamente, pediu para aquilo fosse filmado. Essa cena se encontra no filme na sequência do desfile de Diaz, em um carro aberto, segurando a bandeira e o crucifixo, no final da película. (CALMON, A. DEPOIS do transe, 2018, cap. Em busca do ouro).

⁴⁶ No documentário *Depois do transe* são vários os depoimentos, além dos já citados no corpo desta pesquisa, dos que trabalham junto a Glauber em *Terra em transe* que atestam sua participação em todas as etapas de produção do filme.

p. 15). E essa complexidade abarca os dois polos de criação: uma total liberdade ante os modelos – que Glauber não segue e até mesmo renega, seja na produção fílmica, seja na sua escrita –, e um constante rearranjar e refazer seus trabalhos, numa busca incessante pela melhor forma.

Não podemos deixar de considerar que o roteiro também é um acervo, um registro que guarda em suas páginas o testemunho da história de um filme e, por extensão, do próprio cinema. Monzani, a partir de sua pesquisa, acredita que estudar os roteiros, “parte usualmente esquecida do material do processo de criação” é “apontar um *método* a mais de pesquisa cinematográfica” (MONZANI, 2006, p. 17, grifo nosso); também Nayla Ramalho, outra pesquisadora a que já referenciamos, justifica que o estudo dos roteiros de Glauber “são relevantes (...) na medida que ajudam a criar uma outra história do roteiro, um outro arquivo, que está à margem do roteiro dominante” (RAMALHO, 2018, p.14). O roteiro seria, então, objeto de resgate e de renovação na forma de considerar o filme, seus criadores e o próprio cinema.

Há, também, uma observação do crítico José Carlos Avellar, acerca dos roteiros de Glauber, que não poderíamos deixar de trazer a essa discussão. Para Avellar:

Quase sempre o roteiro é a palavra que sugere uma imagem a ser aplicada sobre o que está escrito como lente de aumento e torna possível seguir a ideia anotada em letra miúda. **Em Glauber o roteiro é um mecanismo mais complicado: é o primeiro impulso de um processo de criação que começa de novo na filmagem e de novo na montagem. Não é propriamente o texto que orienta a filmagem e a montagem, mas, bem ao contrário, o que desorienta, desafia, descontrola. Cada fase do processo de invenção parece mais ou menos autônoma, como se o filme estivesse começando ali, naquele instante, e sendo desafiado pelo instante anterior.**” (AVELLAR, 1995, p. 16-17, grifo nosso)

Assim, os roteiros de Glauber, na contramão das considerações que o roteiro comumente recebe – seja como guia de filmagem, seja como objeto efêmero, destinado a desaparecer – nos incitam a pensar em uma outra formulação, em outros modos de concebê-lo, que não se restrinjam a sua subordinação ao filme, ou ao seu completo apagamento depois de o filme realizado. Nem textos meramente técnicos, já que, como buscamos discutir neste trabalho, não é por meio de uma linguagem objetiva ou instrutiva que Glauber constrói seu texto, tampouco, como aponta Avellar, são textos necessariamente orientadores da filmagem; nem meramente provisórios, mas textos em que o caráter de transitoriedade, menos que torná-los descartáveis, transforma-os em textos em potencial, possíveis de releituras, de reescritas e, por que não dizer, de correções e preenchimentos. Lembramos que o próprio cineasta desejava ter seus roteiros publicados a fim de “preservar a *base literária* dos filmes”, o que parece indicar-nos que

Glauber percebia no roteiro uma fonte de (re)criação, pois era sua prerrogativa que “estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda *funcionam como romances ou novelas etc...*” (ROCHA, 1985, p. XV, grifo nosso), ou seja, poderiam ser, como o foi para o próprio Glauber, um primeiro caminho de um processo que se faz maior até sua plena realização audiovisual ou, ainda, como objeto de leitura.

Além disso, seria difícil estabelecer o que em Glauber é um texto conclusivo, delimitado, preciso em suas abordagens. Na primeira parte deste trabalho, apresentamos alguns de seus textos que mostram como o lacunar, o dispersivo, o instável estão presentes em sua produção e se configuram como um estilo do próprio artista. Seus textos são marcados por uma espécie de pensamento inconclusivo, por uma certa incompletude, mais permeados por fragmentos de ideias que por um discurso coeso; eivados de frases hiperbólicas, truncadas, até radicais em suas expressões. E esses aspectos tanto estão nos roteiros, como nos ensaios, nos textos ficcionais, nas entrevistas, nos manifestos, nos filmes que Glauber escreveu. Por isso que os roteiros, ainda que apresentem fragilidades e comportem lapsos, não pareçam ser obras descartáveis; eles caminham lado a lado a outras produções glauberianas, semelhantes em suas características, partilhando de um mesmo estilo e se aproximam até em suas “imperfeições”.

Há uma carta que Glauber remete a Celso Amorim⁴⁷, então diretor da Embrafilme, para tratar da possibilidade de a Embrafilme ser a detentora do acervo de seus filmes. A correspondência se inicia trazendo uma longa listagem em que Glauber informa sobre os direitos autorais de seus filmes, seus valores, produtores, localização dos negativos, etc., seguido da solicitação que a empresa brasileira faça a preservação e reedição de sua obra. Porém da linguagem formal e do tom profissional que a carta até então apresentava, passa-se a um texto pessoal, que mescla desafetos à crítica ao cinema e a cineastas brasileiros, juntamente com exposição de projetos a serem efetivados, em que desaparece toda formalidade que o texto assumira até então. Em um determinado momento, Glauber escreve: “O TERCEIRO PROBLEMA (**prefiro Mallarmé a Houaiss, daí a fragmentação eisensteiniana da carta, que deveria ser oficial, mas eu a desburocratizei...**) – é o meu próximo filme.” (ROCHA, 1997, p. 651, grifo nosso). Essa declaração do próprio Glauber sintetiza não só a carta em específico, mas ilustra aquilo que temos pontuado como um estilo de expressão do cineasta que envolve todo o percurso de sua obra, que se configura como um grande mosaico, formado pela diversidade de temas e objetos.

⁴⁷ *Cartas ao mundo*, 1997, p. 646-655.

Em *A ponte clandestina*, Jose Carlos Avellar, ao refletir sobre os roteiros que analisa, observa que:

O que em princípio se propõe anotação ligeira, pessoal, instantânea, esquemática, para desaparecer e nunca mais ser lida depois de realizado o filme, se apresenta algumas vezes como escrita especialmente saborosa de ler. E o que em princípio se propõe texto mesmo, como o que exige a precisão da palavra para se expressar, se mostra algumas vezes escrita não organizada: começa a ser pensada num ensaio, é ampliada numa entrevista, é corrigida num debate, prossegue num depoimento, toma um desvio num outro ensaio, reaparece numa conversa informal, vai se rearrumar adiante. (AVELLAR, 1995, p. 7-8)

Assim consideramos os textos de Glauber, ou seja, são obras que não se anulam, antes se complementam, se inter-relacionam, se conciliam e se contradizem, mas sempre confluindo para seu ponto de encontro que é o conhecimento da obra e do artista.

Voltando à imagem do palimpsesto, não só entre filme e roteiro vemos as marcas do processo de criação glauberiana, mas, por extensão, podemos ainda dizer, que cada roteiro é também um palimpsesto no conjunto da produção de Glauber, em que as sucessivas versões vão revelando os procedimentos do artista, as ideias que vão se agregando ou sendo abandonadas ou substituídas por outras, por isso parte indissociável da extensa e densa obra que ele realizou. E essa gama de (re)leituras, seja pela reafirmação, pela oposição, pela contestação de uma ideia anterior formam a vastidão do legado glauberiano, o que nos faz concluir, junto com Ivana Bentes que “A obra e a vida de Glauber caminham para um apagamento das fronteiras (cinema, política, escrita, agitação cultural, afeto & negócios) e para um transbordamento” (BENTES, 1997, p. 62).

3 MAIS PAPEL, MENOS PELÍCULA

“o segredo do Bandido é ter um roteiro bem transado, bem pensado.”

Rogério Sganzerla

“Antes de cineasta Rogério Sganzerla é escritor.”

Helena Ignez

Rogério Sganzerla estreou como diretor de cinema em 1966 com o curta metragem *Documentário*. No entanto, sua relação com a sétima arte data de muito antes de seu trabalho com a câmera. Em entrevista a Marcos Faerman⁴⁸, Sganzerla declara que começou a escrever roteiros de cinema aos dez anos de idade e, aos dezessete, iniciou como crítico de cinema no *Suplemento literário* de *O Estado de São Paulo*, a convite de Décio Almeida Prado. Função esta que exerceu em outros periódicos como *Jornal da tarde*, *Folha da tarde* e *Folha de São Paulo*. O próprio cineasta afirma que “enquanto pude, fiz cinema com a máquina de escrever. Não diferencio o escrever *sobre* cinema do *escrever* cinema.” (SGANZERLA, 2007, p. 15, grifo do autor). Alguns estudiosos da obra do cineasta reconhecem que esses textos críticos já revelavam muitos dos aspectos cinematográficos que Sganzerla desenvolveria em seus filmes. É o caso do professor e pesquisador Samuel Paiva, que considera que “o *Suplemento Literário* funciona para ele [Sganzerla] como uma espécie de laboratório conceitual, uma escola de pensamento sobre o cinema. [...] Dessa experiência resultará em grande parte algumas matrizes de sua obra.” (PAIVA, 2010, p. 11).

Certamente os textos críticos de Sganzerla são importantes tanto no sentido de que eles nos permitem conhecer o que para ele é (ou deveria ser) o cinema, como são fontes de análise da obra do próprio cineasta, na medida em que nos proporcionam relacionar as questões discutidas com aquilo que ele mesmo realizou em sua filmografia, o que abordaremos neste estudo. Interessa-nos, principalmente, destacar uma outra relação – além de crítico - que o cineasta tem com a escrita cinematográfica, que é a de roteirista. Em mais de uma oportunidade, o autor de *A mulher de todos* chama atenção para a necessidade de se ter bons roteiristas para que se produzam filmes de qualidade. Por ocasião dos noventa anos do cinema brasileiro, celebrado em 1988, Sganzerla lamenta, em entrevista ao *Estado de São Paulo*, o atraso e o amadorismo do cinema nacional, que produz filmes “rebarbativos, óbvios, melosos, pasteurizados”, embora vivamos em um país “extremamente filmável”. E um dos motivos apontados por ele como causadores dessa estagnação do nosso cinema é justamente porque não

⁴⁸ Publicada em SGANZERLA, Rogério. *Encontros*. org. Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 40-45.

se investe em bons roteiristas: “E ficam gastando milhares e milhares de metros de filmes, quando se poderia gastar papel, escrevendo os roteiros.” (SGANZERLA, 2007, p. 105)

Em outra entrevista, concedida conjuntamente com Sylvio Renoldi (montador de alguns de seus filmes) à revista *Contracampo*, em 2001, uma vez mais o cineasta critica as histórias mal escritas para o cinema, bem como a falta de bons dialoguistas e repete o que havia afirmado anos antes: “Devia se gastar mais papel e menos película, né?” (SGANZERLA, 2007, p. 189). Essas colocações nos levam a refletir sobre como Sganzerla atribuía à escrita cinematográfica, à construção do roteiro, um papel fundamental na criação de um filme. Na própria epígrafe que abre este capítulo, que é uma resposta de Sganzerla à pergunta do crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio sobre qual o segredo da permanência do sucesso de *O bandido da luz vermelha*, o cineasta tributa a um roteiro “bem pensado” o êxito de sua obra mais conhecida.

Essas declarações nos instigam a estudar o roteiro de Sganzerla, buscando analisar como seu cinema está elaborado pela escrita, no sentido de observar o quanto e como o roteiro antecipa e, por que não dizer, define, em certa medida, o fazer fílmico, já que, como discutiremos, o texto sganzerliano não apenas urde uma trama e delinea suas personagens, mas vai além, ao permitir-nos, em cada sequência, visualizarmos a elaboração da imagem fílmica em todos os seus aspectos. É como se estivéssemos diante de uma película verbal. Como constata o crítico Inácio Araújo a respeito do roteiro de *O Bandido da luz vermelha*:

Já na leitura do roteiro percebe-se o tom inquieto, de reportagem, que caracterizaria o filme concluído. Até as indicações de câmera inclinada foram pensadas previamente, como se Rogério Sganzerla conseguisse visualizar durante a elaboração do roteiro as imagens que pretendia criar. (ARAÚJO, 2008, p. 11)

Um outro ponto de discussão que abordaremos a partir do roteiro é verificar como se estabelece o diálogo entre o crítico/teórico de cinema e o roteirista, observando em que medida as questões abordadas em relação aos filmes que Sganzerla analisava, o tipo de linguagem cinematográfica que ele defendia, ao mesmo tempo em que rejeitava determinados pressupostos consagrados do cinema, estariam já presentes (ou não) na construção do seu roteiro e, dessa forma, lançariam luzes sobre sua própria obra. Não deixaremos de considerar a composição narrativa do roteiro - a construção do enredo, a constituição das personagens, os diálogos – ainda que em grande parte elas sejam muito próximas ao próprio filme e, por isso, já estejam amplamente analisadas e possam, dessa forma, causar impressão do já dito. Mas mesmo as coincidências críticas são interessantes, do nosso ponto de vista, porque nos permitem perceber que o roteiro comporta um tipo de completude enquanto obra, dentro de sua especificidade.

Assim, seguimos a perspectiva deste trabalho de que cada roteiro é um objeto estético em si, que oferece ângulos distintos de análise e percursos de leitura específicos.

3.1 *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA: UM “ROTEIRO-SOMA”*

O texto do roteiro de *O bandido da luz vermelha* que usamos para este trabalho é o publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 2008, na Coleção Aplauso. A edição conta com Introdução do crítico Inácio Araújo, além do argumento do filme e do manifesto *Cinema fora da lei*, ambos escritos pelo próprio Sganzerla. De acordo com a publicação, o roteiro apresentado é a transcrição elaborada por João Marcos Almeida, Sergio Silva e Vanda Lima do roteiro original⁴⁹.

Rogério Sganzerla relata que iniciou o texto de *O Bandido da Luz Vermelha* em 1967, quando estava na Europa como correspondente de um jornal. Segundo o cineasta, ele tomou conhecimento da história de João Acácio, o assaltante que ficou conhecido na cidade de São Paulo como “Bandido da Luz Vermelha”, apenas quando do seu retorno ao Brasil: “Eu escrevi o filme antes de haver a história do João Acácio. Eu estava na Europa, quando cheguei eu disse: ‘Pô, mas está acontecendo, o roteiro que eu estou escrevendo está acontecendo.’” (SGANZERLA, 2007, p. 179). Embora seja interessante pensar na conjunção fato e ficção e torná-la uma possibilidade de análise da obra, não é nosso objetivo buscar o biografismo contido no filme. Jean-Claude Bernardet, em *O voo dos anjos*, descreve alguns pontos de contato entre o filme e o que algumas reportagens da época escreviam sobre João Acácio. Embora de fato Sganzerla tenha utilizado algumas falas e características atribuídas a Acácio pela imprensa, a conclusão de Bernardet é que ainda que o cineasta tenha aproveitado informações sobre o indivíduo que ficou conhecido como o bandido da luz vermelha ou bandido da lanterna vermelha, a finalidade não era fazer um filme biográfico, mas apenas usar o material sobre ele “como matéria-prima para compor outro personagem e desenvolver uma temática que nada ou pouco tem a ver com o João Acácio do noticiário.” (BERNARDET, 1991, p. 195). Assim, roteiro e filme não são consequências dos fatos e, da mesma maneira que Sganzerla disse ter escolhido a Boca do lixo porque o bairro “não é símbolo, mas sintoma de uma realidade”, talvez possamos também pensar que “os bandidos” – do noticiário e do cinema - sejam sintomas da nossa sociedade, daí o entrecruzamento entre ficção e realidade. Nesse sentido, nos interessa analisar como se dá a construção das personagens de *O Bandido da luz vermelha* e dos eventos

⁴⁹ O roteiro original datilografado encontra-se digitalizado e disponível para leitura no site https://issuu.com/itaucultural/docs/o_bandido_da_luz_vermelha_2. Acesso em: 13 ago. de 2021.

que as envolvem no roteiro; como o texto de Sganzerla dimensiona, pela escrita, a violência, o banditismo, o crime em sua narrativa fílmica, bem como investigar de que modo, no roteiro, se delineiam as proposições do cineasta em relação ao fazer cinematográfico contidas em suas críticas.

Tal como no capítulo anterior, faremos uma breve síntese do enredo do roteiro, sem perder de vista que paráfrases tendem a organizar linear e sequencialmente a narrativa, o que não corresponderia ao texto de Sganzerla. Se adotamos esse procedimento é porque ele tanto permite dar a conhecer ou lembrar como a trama se constrói no roteiro, bem como serve de ponto de partida para nossa análise.

O roteiro de *O Bandido da luz vermelha*, além da narrativa que se faz presente nas rubricas, traz a voz – uma masculina e outra feminina - de dois locutores, que emulam narradores de programas noticiosos. É através dos textos desses locutores que nos chegará a maior parte das informações acerca das personagens e dos eventos por elas vividos. A trama centra-se em um recorte da vida criminoso do “bandido”, que não recebe um nome próprio no roteiro. No início do texto, deparamos com crianças armadas em uma favela, cometendo assaltos e assassinatos, uma dessas crianças torna-se o Bandido da luz vermelha:

3 – EXT; DIA; FAVELA DO TIETÊ

Superexposição

Cenas rápidas e nervosas

Grua desce – Quatro meninos gângsteres saem dum barracão miserável, todos armados com grandes pistolas, um deles nu, alguns bebendo, outros atirando... Contra transeuntes...Corte.

[...]

7 – EXT; DIA; FAVELA

(diante do depósito de lixo)

CLOSE CONTRA PLONGÉE de garoto, contra o depósito de lixo avançando com metralhadora (progressivamente o garoto vai tornando-se maior, mais velho)

8 – EXT; DIA; MANSÃO 1

PA TRAVELLING: O mesmo marginal, agora com maior idade, avança correndo e arromba a janela da mansão com pé de cabra próxima ao sítio.

(SGANZERLA, 2008, p. 25-27)

Além de esses pequenos trechos retirados do início do roteiro nos mostrarem a origem da personagem principal e nos ambientarem no tipo de espaço – precário, decadente, violento – que prevalecerá durante toda a narrativa, já podemos também perceber o detalhamento na descrição dos indicativos de filmagens que as sequências comportam, questão que abordaremos mais amiúde adiante.

Voltando a nossa primeira abordagem em relação ao texto sganzerliano, que é analisar os elementos narrativos, podemos dizer que o roteiro enfoca dois momentos: o que consideramos o primeiro, põe em destaque a atuação do bandido, bem como as ações da polícia a fim de capturá-lo. Aqui temos relatados alguns de seus crimes, os recados que ele enviava aos policiais e suas andanças pela cidade de São Paulo. Paralelamente, o policial Cabeção e seus assistentes tentam, sem sucesso, apanhar o criminoso. Embora entre algumas sequências dessa primeira parte haja uma relação de continuidade entre uma e outra ação, a linearidade não é a tônica da trama. Os atos do bandido são mostradas em relances narrativos diversos (não sucessivos nem causais), compondo uma espécie de painel do protagonista e também do ambiente decadente da Boca do Lixo – seus bares, boates, ruas, quartos de hotéis, povoados por prostitutas, cafetões, bicheiros, bêbados - ponto de convergência das personagens.

Já o que consideramos a segunda parte apresenta uma linha de ação concentrada na relação do bandido com a prostituta Pivete, e os eventos desencadeados pela entrada em cena do “candidato da Boca à presidência da República”, J.B. da Silva. Este é uma figura pública, detentor de um cargo político – chamado várias vezes de ministro, sempre corrige seus interlocutores, ressaltando “Ministro não, Secretário”. Sabe-se de J.B. que é um dos mais prósperos bicheiros do país, Rei da Boca, e construiu um império para si a partir do tráfico de menores, prostituição, venda de drogas. Será ele quem entregará Luz à polícia a partir de uma denúncia de Pivete. Em um dos encontros da prostituta com o bandido, ela pede-lhe dinheiro para realizar um aborto, o que é concedido. No entanto, a garota de programa entrega esse dinheiro ao cafetão Lucho Gatica, o que provoca a ira do bandido. Ele confronta Pivete, agride-a e a expulsa do quartinho de pensão onde eles ficavam juntos. Em retaliação, Pivete destrói o quarto do bandido, encontrando a mala onde ele guardava os disfarces usados nos assaltos, além de outros objetos suspeitos, o que permite a Pivete descobrir que aquele seu amante é o procurado bandido da luz vermelha.

Em uma batida policial, ainda na tentativa de captura do bandido, Lucho e Alemão, que eram capangas de J.B., são presos. Ao saber do fato, Pivete procura J.B. para contar-lhe quem era, na verdade, o bandido da luz vermelha e assim livrar Lucho da prisão. O rei da Boca encontra aí uma oportunidade de passar-se por benfeitor da sociedade, denunciando o criminoso mais procurado de São Paulo. Todas essas ações de Pivete, sem que ela perceba, são seguidas de perto pelo bandido que, em resposta à delação da garota de programa a J.B. da Silva e, conseqüentemente à polícia, põe uma bomba no carro do Rei da Boca e atira contra Pivete à queima roupa. A esses atos, segue-se a perseguição policial ao bandido que, além de ter sido

abatido pelos tiros dos policiais, também foi espancado com barras de ferro e eletrocutado por eles. O roteiro termina com discos voadores invadindo o Brasil.

Nessa segunda parte, há maior relação de causalidade entre as ações, especialmente as que desencadeiam a morte do protagonista, mas mesmo assim, o estilo fragmentário não desaparece do texto. Como aponta Bernardet⁵⁰,

verificamos que na primeira [parte], na qual o bandido é o único personagem principal, a ação não se desenvolve. Digamos que as situações se empilham, é uma sucessão de cenas, com destaque para assassinatos e assaltos, mas elas não se geram umas às outras, não se concatenam, ou o fazem fracamente. [...] Esse caráter não desaparece na segunda, ainda que muitas situações encontrem maior grau de concatenação. (BERNARDET, 1991, p. 204-205).

Feita esta breve explanação, passamos ao estudo do texto de Sganzerla propondo algumas reflexões, caminhos de análise, perspectivas de leitura que acreditamos possíveis em relação ao roteiro de *O Bandido*, mas sem deixar de considerar que, ante um texto tão multifacetado e complexo como o roteiro em questão, nossa investigação oferece algumas proposições dentre várias outras possíveis. Assim como Sganzerla afirmou no manifesto *Cinema fora da lei* ter feito um “filme-soma”, pela multiplicidade de gêneros de que se apropriou, podemos dizer que seu texto é um “roteiro-soma”, não pelo fato de que sua leitura resulte em uma totalidade concatenada e coesa, ao contrário, a pluralidade de vozes narrativas, o emaranhado de ações nem sempre interligadas umas às outras, os diálogos insólitos, as situações inusitadas constroem uma narrativa fragmentária, lacunar, não teleológica, formando um extenso mosaico em que cada parte, por si só, mostra-se um desafio à análise, como passaremos a discutir.

3.1.1 O “desencanto lúcido” de Rogério Sganzerla

⁵⁰ É importante frisarmos que Bernardet faz uma análise do filme (e não do roteiro) de Sganzerla. Se tomamos seu estudo como referência para nossa discussão, é porque há muitas convergências entre roteiro e filme. A percepção de uma narrativa que se desenvolve em “dois momentos” é uma delas. O que diferencia uma e outra obra, nessa questão, é a personagem que delimita as duas partes: no caso do roteiro, é a entrada da personagem Pivete (que recebe o nome de Janete Jane no filme); em relação à película, é quando aparece J.B.da Silva. Isso porque, no filme, o Rei da Boca aparece antes da prostituta Janete Jane. O crítico Ismail Xavier, ao tratar de *O Bandido da luz vermelha*, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, também aponta uma divisão em “duas metades” da obra de Sganzerla, que coincide com a de Bernardet: “Ao supor primeira e segunda metades, penso num elemento divisor de águas: a entrada em cena de J.B. da Silva, o Rei da Boca, que controla os negócios e detém amplos poderes, seguida da entrada de Janete Jane, a *femme fatalale*.” (XAVIER, 2012, p. 142). Em outros momentos do nosso estudo, os trabalhos de ambos os críticos voltarão a ser referenciados, justamente porque a análise aplicada ao filme compatibiliza-se com algumas questões do roteiro.

Em *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo*, o professor Ismail Xavier elabora um estudo sobre a alegoria traçando, de forma sintética, o percurso conceitual que o termo recebeu ao longo do tempo – da tradição clássica até o século XX - e também apontando como a alegoria se manifestou nas produções brasileiras a partir do modernismo. Xavier inicia por expor o pensamento clássico, que considerava a alegoria como um discurso que fala de alguma coisa referindo-se a outra, “um manifestar algo querendo fazer presente algo outro.” (XAVIER, 2019, p. 9); na sequência, apresenta a visão dos artistas do romantismo, que, como destaca o teórico, não sem problemas em suas definições, elegeu o símbolo em detrimento à alegoria por considerá-la um “discurso fechado”, ao passo que, para o romântico, o símbolo “oferece uma experiência particular para a qual não existe, *a priori*, um referencial teórico definido que ele venha tornar sensível.” (XAVIER, 2019, p. 20); por fim, o crítico explora as discussões a respeito da alegoria engendradas por pensadores do século XX como George Lukács, Angus Fletcher e, sobretudo, Walter Benjamin. Não é nossa intenção pormenorizar ou discutir o estudo de Xavier, o que nos interessa é seguir a trilha de sua investigação em relação ao pensamento benjaminiano acerca da alegoria como “noção chave para pensar a arte moderna”. Vale lembrar que o próprio Xavier retoma a alegoria (como anunciado no próprio título) como recurso central em sua obra *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, que estuda alguns filmes produzidos no cinema brasileiro do final dos anos 60, dentre os quais se inclui *O Bandido da luz vermelha*. Sendo assim, ambos os textos serão basilares ao estudo que propomos neste capítulo.

Xavier retoma as proposições de Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*, obra na qual o filósofo elaborou um conceito de alegoria a partir de sua compreensão do barroco como “uma arte correlata a uma profunda consciência de crise”. Benjamin opõe o símbolo à alegoria, ao considerar o primeiro como orgânico, no sentido de que nele os elementos carne e espírito/homem e natureza/interior e exterior se conciliam e formam uma unidade. Na alegoria, os elementos se dissociam, são fraturados; não há teleologia e a história não caminha para um processo evolutivo e de redenção, mas para a catástrofe:

a história é campo de sofrimento e conflito incessante, trajeto destituído de razão, e se apresenta no barroco como história natural onde o tempo se cristaliza em ruínas, resíduos que, na simultaneidade espacial, tornam gráfica a sucessão dos desastres que põem fim às configurações de sentido (precárias) que desvitalizam, petrificam, as formas impressas pela cultura da natureza. (XAVIER, 2019, p. 30)

Desse pensamento resultam as ruínas como imagem clássica da alegoria benjaminiana, e o tempo, não como sucessão, mas “coleção de momentos descontínuos, o espaço como coleção

de objetos”. (XAVIER, p. 2019, p. 31). É no sentido da história como descontinuidade, fratura, inorganicidade que a alegoria do barroco, tal como posta por Benjamin, se inscreve como correlata à experiência moderna, que é, também, uma experiência de crise.

É sob a perspectiva da obra de arte que se inscreve como alegoria de uma sociedade esfacelada, desconjuntada, ilógica, que propomos esta análise do roteiro de *O Bandido*, visto que, como anunciamos anteriormente, a narrativa sganzerliana não se apresenta como totalidade, ou seja, não configura um universo organizado, delimitado e coeso. Ao contrário, seja pela forma do roteiro composto, em sua maior parte, por sequências curtas, narradas em tom ágil, com uma sucessão vertiginosa de elementos, não necessariamente inter-relacionados; seja pelo conteúdo que apresenta – elementos contraditórios, personagens dispersivos, narrativas truncadas -, predomina no texto o estilo fragmentário, estilhaçado que, como abordaremos no decorrer deste capítulo, configura-se como a própria imagem da sociedade que o bandido habita e também como a concretização do que Sganzerla percebia ser o cinema moderno: “O cinema moderno admite imperfeições artesanais, desconhecendo o tradicional objetivo romanesco. (...) **Apreamos uma visão relativa e incompleta da realidade; fragmentos ocasionais do mundo e não a sua totalidade ideal.**” (SGANZERLA, 2010b, p. 23, grifo nosso).

As sequências iniciais, abaixo transcritas, são ilustrativas desse estilo, apresentando um acúmulo de informações que perpassam desde os créditos do filme, à inserção dos locutores com suas narrativas truncadas, à evocação heterogênea de sons, à variedade dos espaços, às ações das personagens. Tudo narrado de forma rápida, em um texto em que a agilidade narrativa se constrói pelas frases curtas, pelas mudanças bruscas de enfoque do narrado e com o próprio vocabulário das indicações cênicas: “voz rápida e vulgar”/“corte brusco”/ “cenas nervosas”:

1 – EXT; NOITE NOTICIÁRIO LUMINOSO DA AV. SÃO JOÃO

Títulos no noticiário luminoso:

Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo; o Bandido da Luz Vermelha, um filme de cinema de Fulano de Tal...

Enquanto isso ouve-se a voz, rápida e vulgar de Speaker que narrará todo o filme:

Texto 1 – Decretado hoje estado de sítio no País. O dispositivo policial reforça todos seus órgãos de segurança....

OFF – Metralhadoras esporádicas. Uma segunda voz, uma Speaker feminina repete:

Texto 2 – Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo.

Corte brusco.

Quando se ouve as palavras Terceiro Mundo, a tela fica branca.
 OFF – Batucada funde-se com tiroteios. Som de aviões a jato pelos céus.

Longa tela branca.

2 – EXT; DIA; CAMPO DE MARTE

PG: Plano flash, câmera fixa e verticalmente inclinada: aviões cortam os céus.

3 – EXT; DIA; FAVELA DO TIETÊ

Superexposição

Cenas rápidas e nervosas

Grua desce – Quatro meninos gângsteres saem dum barracão miserável, todos armados com grandes pistolas, um deles nu, alguns bebendo, outros atirando... Contra transeuntes...Corte.

(SGANZERLA, 2008, p. 25-26)

Voltaremos a discutir sobre a estrutura do roteiro; por ora, gostaríamos de nos deter em dois elementos presentes na sequência e que são fundamentais na composição do texto de Sganzerla: o noticiário luminoso, espécie de outdoor eletrônico, muito presente nos centros urbanos, e a voz dos locutores. Ambos aparecem reiteradamente na narrativa de *O Bandido*, especialmente os locutores, e desempenham importante papel no texto não apenas porque, como aponta o crítico Ismail Xavier, funcionam como narradores que ordenam o andamento da história (2012, p. 126), mas também porque os dados trazidos por sua locução provocam tensões dentro da trama do roteiro. Quando atribuímos aos locutores uma função narrativa, isso não significa dizer que suas falas estabeleçam alguma espécie de organização diegética, ao contrário, a entrada das vozes provoca constantes deslocamentos no texto, pois tal é a profusão de informações que trazem que, além de muitas não serem confirmadas ao longo da narrativa, algumas vezes ainda são contraditórias entre si⁵¹. Em outros momentos, aquilo que é enunciado não corresponde aos acontecimentos narrados, chegando mesmo a haver um nítido conflito entre seu relato e o que se passa, de fato, na história, como mostraremos no decorrer deste estudo.

Já na primeira sequência, há um duplo movimento do luminoso e das vozes: ao mesmo tempo que anunciam um dado que pertence à diegese - “Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro mundo” – também apontam para algo que está fora dela, que seriam os créditos do filme: “o Bandido da Luz Vermelha, / um filme de cinema”. Xavier considera

⁵¹ A questão das vozes como elemento ao mesmo tempo ordenador do andamento narrativo e contraditório no conteúdo que expõem, dentro da trama de *O Bandido*, é observado tanto por Xavier quanto por Bernardet. No entanto, como ambos estudos se dirigem ao filme, os teóricos destacam, além da locução, outros elementos que ou não estão presentes no roteiro ou aparecem de forma diferente à película (como as falas over do bandido – pouco demarcados no roteiro – e a trilha sonora). Dessa forma, como já pontuado em nota anterior, as análises dos críticos são pertinentes também ao estudo do roteiro pelos pontos de convergência entre o texto e o filme, mas em alguns aspectos elas se distanciam pelo fato de o roteiro se ater à linguagem verbal.

que tal dualidade é estrutural e, assim, toda a composição de *O Bandido* se faz por deslizes, incongruências, contradições, impossibilitando a formação de um conjunto coeso na trama de Sganzerla, gerando “uma ostensiva ambivalência nos juízos, temperada pelo tom das vozes e das frases que dirigem o vetor da paródia à própria narração.” (2012, p. 128). O tom parodístico está na feição caricatural que Sganzerla imprime às falas dos locutores. Elaboradas em forma de notícias, as informações que transmitem, entretanto, carecem da objetividade, sobriedade e impessoalidade esperadas de um texto jornalístico; tampouco poder-se-ia atribuir-lhes credibilidade, já que no transcorrer do roteiro seus relatos são dúbios, por vezes contraditórios. Além disso, predomina um tom exacerbado nas mensagens dos locutores, permeadas de expressões subjetivas (como no Texto 12 abaixo transcrito), que apelam às emoções do leitor/ouvinte/espectador, em uma linguagem saturada de clichês, o que retira-lhes credibilidade e deflagra a ironia com que Sganzerla tratou desse elemento no roteiro, como podemos observar nos trechos a seguir:

Texto 12 (cont) – Por quê? Por que essa raiva louca contra os felizes e satisfeitos? Esse desprezo cada vez mais doentio pelos outros e o desejo de destruí-los? Essa fúria desenfreada, seria o início de uma nova maldição, uma praga social destinada a apavorar a população ou as autoridades?

(SGANZERLA, 2008, p. 52)

Texto 6 - Se você, meu amigo, tem joias, muito dinheiro ou **uma pessoa atraente em casa – mas atraente mesmo** – então muito cuidado porque ele pode atacar a qualquer momento de dia ou de noite: o Bandido da Luz Vermelha não respeita a mulher ou a propriedade privada de ninguém (esse texto se prolonga até início de ação da sequência seguinte).

(SGANZERLA, 2008, p. 35-36, grifo nosso)

No Texto 6, temos uma espécie de alerta para a população proteger-se do bandido, indicando seus prováveis alvos. No entanto, ao colocar dentre suas possíveis vítimas as “atraentes” – qualificativo subjetivo e vago, impossível de precisar a quem se referiria - anula qualquer possibilidade de o anúncio ser tomado a sério, principalmente pelo adendo “mas atraente mesmo”. Esse tipo de construção, em que há a quebra de uma cadeia semântica que se constituiria em forma de gradação “joias, muito dinheiro”, mas que se rompe por um elemento estranho – “uma pessoa atraente”, se repetirá ao longo do roteiro. Além disso conferir um tom de sátira ao texto, expõe, também, as incongruências da trama ao reunir elementos discrepantes

entre si e associá-los a situações não condizentes com aquilo que denotam. Assim ocorre quando os locutores informam sobre as ações da polícia para tentar capturar o bandido:

Texto 14 - O tempo passa e o crime continua, Senhoras e Senhores. Além dos cinco delegados chefiando mais de 200 homens, com cinco **Volkswagens frios** equipados com rádio, 60 radiopatrulhas e **70 dedos duros** espalhados por toda São Paulo.

(SGANZERLA, 2008, p. 65, grifo nosso)

Ou no apelo das autoridades à população para que não tomassem o bandido por herói:

Texto 8 – As autoridades só pedem uma coisa: Pelo amor de Deus não façam dele um herói. Principalmente o rádio e a TV que espalham a versão do ladrão bondoso e cavalheiro que roubava dos ricos para dar esmolas aos pobres, principalmente às criancinhas pobres, a quem compraria doces, sorvetes e outras guloseimas; era uma versão mentirosa porque **ele não passava de um ladrão grosso chato faroleiro, com um imenso repertório de palavrões.**

(SGANZERLA, 2008, p. 46, grifo nosso)

O texto 14 expõe um enorme contrassenso, ao colocar, ao lado das radiopatrulhas, dos delegados e seus homens, os “cinco Volkswagens frios”, pelo fato de a própria polícia fazer uso de veículos de origem duvidosa; além 70 dedos duros, estratégia pouco confiável para uma investigação policial. Já os qualificativos dados ao bandido ao fim do anúncio, no Texto 8, não são atributos que se espera para traçar o perfil de um criminoso, que deva ser combatido a qualquer custo. Uma vez mais, o texto é deslocado de sua função primitiva, destituído da seriedade que o anúncio solicitaria e coloca em dúvida tanto a confiabilidade da locução quanto a própria ação da polícia.

A dissonância de elementos em uma mesma proposição, as situações destoantes, o absurdo são ainda mais patentes na trajetória do bandido. Isso acontece desde suas ações mais irrisórias – como andar pela rua de smoking, com botinhas brancas “e outros componentes de mau gosto”; comprar paletó, gravata vermelha e sapatos com fivelas enormes – às mais abjetas. Em um dos assaltos que pratica, o bandido foge com “televisor portátil, relógio, uma calcinha e um presunto”, enquanto deixa uma mulher jogada no chão com as roupas rasgadas; em outra casa que invade, ele faz da toalha de rosto uma máscara e complementa o figurino com “um chapéu de mulher, com plumas”. E ele permanece com o chapéu durante o assalto, quando ameaça as vítimas com uma arma e ainda quando ataca a dona na casa numa luta corporal no

sofá. Essas situações, ao mesmo tempo que despertam o riso pela presença de elementos não condizentes com o contexto – como é o caso do chapéu de plumas, do presunto – também causam repugnância pela brutalidade que toma as ações nas cenas acima referidas.

Em entrevista a Alex Vianny⁵², Sganzerla faz um comentário acerca de seu cinema que lança luzes sobre a recorrência dessas disformidades que, na aparência, poderiam soar como discrepantes, mas revelam-se como artifício do roteirista para engendrar uma configuração da sociedade amorfa que *O Bandido* incorpora:

Procuo utilizar o mau gosto para poder chegar a uma compreensão intuitiva da realidade brasileira e dos problemas que nos afligem hoje em dia, dos mais pequenos aos mais fortes. E eu acho que, **quando se faz um filme sobre o Brasil, sobre a realidade brasileira, não se pode ignorar o elemento mau gosto**. É mesmo uma **questão estética a utilização do mau gosto**: se você não o utiliza, está falseando, está deixando de captar a realidade como ela é. (SGANZERLA, 2007, p. 33, grifos nossos)

Assim, do bandido às personagens anônimas, das ações do protagonista às reações de suas vítimas, do programa de TV à investigação policial, dos diálogos aos discursos de J.B, à locução das vozes, tudo está envolto nessa “estética do mau gosto”, que abrange o ridículo, o caricato, até mesmo o risível, mas não como simples deboche, antes, um riso nervoso e inquieto diante do absurdo. Além das ações do bandido que apontamos anteriormente como ilustrativas das situações grotescas que o roteiro apresenta, Sganzerla logra esse efeito na própria escolha vocabular - a voz que narrará todo o filme é anunciada como *vulgar*, a boate na Boca do Lixo tem um *ambiente de decadência*, a prostituta está com um cliente num *apartamento de mau gosto*, o bandido se hospeda em um *hotel inclassificável*, num *quarto sórdido* e o clube noturno onde o ele e Pivete se encontram é um *inferninho*, com orquestra *cafajeste*. Os próprios diálogos do texto, por vezes, soam disparatados, beirando à inverossimilhança, como na sequência 64, em que bandido e empregada travam uma estranha conversa para uma situação de assalto:

64 – EXT; NOITE; MANSÃO 5

[...]

BANDIDO

Não grita porque senão é pior!

EMPREGADA

Com que direito o senhor entra assim na casa dos outros! Sem nem pedir licença!

BANDIDO

Desde quando ladrão pede licença para entrar na casa dos outros!

⁵² Publicada no livro *Encontros*, organizado por Roberta Canuto. (ver referências bibliográficas). A entrevista original pertence ao *Jornal do Brasil*, publicada em 16 de maio de 1969.

EMPREGADA

Então o senhor me desculpe porque eu não sei de nada; dona Carmem tá dormindo lá em cima porque os donos tão viajando.

BANDIDO

Isso eu sei!

EMPREGADA

Olhe; me desculpe, eu sofro dos nervos e não posso fazer nada.

BANDIDO

Não precisa berrar! Feche a janela (aponta quarto, tentando distrai-la para prendê-la dentro).

EMPREGADA

Não quero mais conversa com o senhor. Não falo com estrangeiro, deixa eu ir fazer o café que já tou atrasada.

BANDIDO

Já disse para não gritar sua burra!

EMPREGADA

Burra não! Burro é o senhor, seu mal educado!

BANDIDO

Quieta aí, ô bagulho!

EMPREGADA

Já disse que não falo com estrangeiro. Não falo e pronto!

(SGANZERLA, 2008, p. 55-56)

Outras dezenas de exemplos poderiam ser citados, como os bilhetinhos do bandido para a polícia: “Deveriam desistir de me pegar, mas vocês são meninos maus com armas de brinquedo.”, as conversas entre os policiais, os discursos de J.B., as falas dos anônimos que aparecem no decorrer da trama, todos elementos que, por seu disparate, poderiam colocar em dúvida a própria consistência da escrita sganzerliana se convertem em recurso estilístico. O que, então, a princípio poderia soar incongruente, falho, artificial é, na verdade, uma construção consciente e deliberada do roteirista, que põe em evidência uma sociedade caótica, fragmentada, com indivíduos despersonalizados, instituições desintegradas, numa estrutura narrativa na qual não é possível estabelecer uma lógica para os acontecimentos. É nesse sentido que *O Bandido* aparece como alegoria do Brasil contemporâneo à escrita do roteiro, como destaca Xavier:

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal,

mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças. (XAVIER, 2012, p. 13)

Em uma das entrevistas que concede⁵³, Sganzerla declara que *O Bandido* foi profético ao anunciar no primeiro texto dos locutores: “Decretado hoje estado de sítio no País”, ou seja, sua obra prognosticou o estado de exceção que se instauraria no Brasil a partir do AI-5, decretado, inclusive, dois meses após o lançamento do filme. Sobre esse ponto, o cineasta ainda declarou: “acredito que a obra de arte de envergadura prenuncia a realidade, já que consegue profetizar esses fatos.” (SGANZERLA, 2007, p. 96-97). E não apenas como vaticínio, mas *O Bandido* também insere uma (re)leitura da conjuntura política do Brasil da década de 60. Na sequência 53, abaixo transcrita, é perceptível a retomada do evento que precedeu o golpe militar de 64 - a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*. Desde a música evocada, uma marcha, à composição cenográfica – a mulher diante da bandeira – até as palavras contra os guerrilheiros de Belo Horizonte, Brizola e Jango. Sem deixar de levar em conta os cartazes contra a corrupção, o crime, e a favor da família, todos elementos que remetem ao movimento de março de 1964:

**53 – TRAV. P/ FRENTE: ESTÚDIO DE TELEVISÃO
(INT DIA)**

PC Cercada de câmaras uma mulher discursa,
diante de bandeira. Música (marcha) cresce enquanto
a câmera se aproxima: CLOSE UP.

MULHER

(com pequeno eco de alto falante)
... Um bárbaro minhas ouvintes... Só pode
ser um bárbaro porque a ciência não
prevê tantos requintes de selvageria e
perversidade... Um bárbaro ou (tempo)
então um tarado. Nem os guerrilheiros de
Belo Horizonte meu Deus, nem Brizola e
Jango Goulart foram tão longe...

TRAVELLING LATERAL por cartazes:

Cruzada Contra a Corrupção
Marcha Contra o Crime
E a Polícia o que Faz?
A Família Protesta

⁵³ Entrevista concedida a Marcos Valério para o jornal *Tribuna da Imprensa*, em 14 de março de 1987. A entrevista encontra-se também publicada no livro *Encontros*, organizado por Roberta Canuto. (ver referências bibliográficas).

MULHER

... Em seu cinismo doentio... Em nome das mais ameaçadas, das senhoras de todo o Brasil, exigimos que as autoridades...

OFF - ruídos de estúdio abafam o discurso. Numa outra mesa, moralista cercado de câmeras.

MORALISTA

Em certos casos como vínhamos dizendo senhores espectadores somos favoráveis à pena de morte. Em favor de sociedade porque a grande família paulista sabe pouco ou quase nada pode fazer por elas, as infelizes vítimas... (tempo)

(SGANZERLA, 2008, p. 50-51)

Não podemos deixar de apontar que a sequência acima apresenta, também, um jogo de ambiguidades ao entrelaçar elementos intrínsecos da trama ao evento histórico. Quando a mulher denuncia o “bárbaro” que age com requintes de selvageria e crueldade, não podemos deixar de considerar que é à personagem do bandido que ela se refere, mas, ao mesmo tempo, como apontamos, há a apropriação do episódio da *Marcha da Família*, que precedeu o golpe de 64. É como se houvesse uma (re)atualização do acontecimento que se inscreve, assim como na relação João Acácio/bandido, não como símbolo, mas como sintoma da nossa sociedade.

Pensando ainda no contexto político da escrita do filme, vale sublinhar como Sganzerla traça uma crítica irônica e mordaz, à postura e à ação da polícia. Em um dos assaltos, o bandido veste terno e sapatos do dono da mansão e sai sorrateiramente diante dos policiais que o buscavam, confundindo-se com os jornalistas. Em outro, ele rouba e veste uma farda, fazendo-se passar por um dos seus:

80 – INT; NOITE; MANSÃO 6

PG: enorme mansão deserta. Ninguém em cena, exceto o ladrão que procura objetos. Abre guarda-roupas, encontrando farda.

BANDIDO OFF vão

Com essa farda da Aeronáutica dá pra passar mais de cinco milhões em cheque, só em Belo Horizonte...

81 – EXT; DIA; RUA

PG, PAN. Plano rapidíssimo. Vestido de oficial, BANDIDO caminha por rua semideserta, encontrando outro militar. Trocam continência.

(SGANZERLA, 2008, p. 66)

O roteiro também expõe a brutalidade do sistema policial, desde o primeiro diálogo entre o delegado Cabeção e seu assistente:

CHOFER – OFF

Hoje quase matei uma velhinha na Paulista...
Dessas que fazem vão passar,
desistem, e na hora passam...

CABEÇÃO

Comigo é diferente. Ponho o carro em
cima desses pulhas! Se querem viver tem
que pular pra fora! Não tenho tempo
pra perder na rua!

(SGANZERLA, 2008, p. 29-30)

A agressividade e truculência do delegado e seus parceiros serão ainda mais flagrantes na perseguição e captura do bandido, mostrando uma absoluta indiferença à vida humana e, porque não dizer, uma apologia à pena de morte, ao infligir ao criminoso uma morte semelhante à execução por cadeira elétrica:

CABEÇÃO

Desta vez não, não pode escapar, vocês
por aqui, que é que tão esperando? Olha,
podem atirar pra matar, eu aguento a mão!

[...]

150 – EXT; DIA; DEPÓSITO DE LIXO (DESCAMPADO)

[...]

No campo vazio **CABEÇÃO corre furioso, disparando esporadicamente sua metralhadora contra todas as direções**, berrando loucuras.

151 – EXT; DIA; PRÓXIMO À CONSTRUÇÃO

PA (FI) Corpo do **BANDIDO abatido pelos tiros. Com barras de ferro, achadas no local, os policiais o massacram.**

Jogam água para não desfalecer completamente, voltando a desabafar nele semanas de frustração e nervosismo geral.

Seu corpo repousa em cima de fios enormes.

CABEÇÃO puxa outro fio, enrolando ao corpo seminu. Faz ligação e aciona a chave geral.

Finalmente, é eletrocutado.

152-EXT; DIA; DEPÓSITO DE LIXO

PA(MF) Um carro de polícia empurra o cadáver.

Um policial oferece cigarros aos outros. Um outro comenta, vestido à paisana:

POLICIAL

Não pode. **Pra mim nós matamos o cara errado...**

O Bêbado vai gozar da gente, perdendo tempo com um pé de chinelo... Olha a cara dele. Um coitado, um pobre diabo...

É outro...

(SGANZERLA, 2008, p. 119-120, grifos nosso)

Essas questões nos fazem considerar que Sganzerla promove um jogo de espelhamento entre a personagem do bandido e os policiais, eliminando a simplificação maniqueísta entre heróis e vilões, legalidade e ilegalidade.

O próprio J.B.da Silva, político ligado à Boca, possui um extenso currículo de criminalidade, incluindo roubos, extorsões e assassinatos. E como estamos falando de uma escrita fílmica que absorve o fato histórico em suas (des)articulações, J.B. também participa do jogo de elaboração sganzerliano em tomar um elemento externo e trazê-lo à trama de forma oblíqua, ou seja, é possível reconhecer o dado externo contaminando o roteiro, mas ao mesmo tempo, não se pode tomá-lo em absoluto, como se o roteiro decalcasse uma representação a partir da realidade. A fala de campanha de J.B., além de retomar o desgastado discurso anticorrupção, alude à campanha eleitoral de Jânio Quadros, ao usar os produtos de limpeza como metáforas de uma suposta luta em defesa da ética na política:

91 – INT; DIA; STUDIO TV

[...]

Sou praticamente vitorioso. Foi preciso senhores espectadores foi preciso aparecer um místico de terno branco o lenço encarnado no pescoço para dar ao povo uma luz de esperança. **O programa do meu governo é eu mesmo! Eu! Vou abrir as portas das prisões. Comprar vassouras piaçavas, creolina e principalmente isto aqui (exibe uma bomba de Detefon).** Vai ser a desinfecção dos cofres públicos. Ratoeira para os ratos oficiais. Meu governo vai ser a campanha do Detefon filhos...

(SGANZERLA, 2008, p. 76, grifo nosso)

O discurso é tão esdrúxulo - “O programa do meu governo é eu mesmo!” -, sem dispensar os clichês e as frases de efeito, que é difícil não se divertir com essas e outras falas da personagem, mas tal como o bandido, é um riso nervoso, inquietante, beirando à perplexidade.

O primeiro elemento que destacamos como fundamental em todo o roteiro e nos propomos a analisar foram os locutores, mas conduzimos nossa investigação para outros componentes do roteiro, não por desvio de rota ou distração, mas porque por mais que se desejasse traçar um estudo linear, que expusesse cada aspecto do texto de uma maneira organizada e sequencial, o roteiro apresenta tantas imbricações que induz a própria análise a caminhos sinuosos.

De qualquer forma, ao falarmos no aviltamento das instituições, nas apropriações parodísticas, no caricatural, no clichê, nas situações ridículas estamos também tratando da função dos locutores no roteiro, pois são neles que todos esses elementos se reúnem e se expressam. Há um jogo de dissonâncias em suas falas que é construído a partir do acúmulo desmedido de dados, informações e características acerca das personagens, sobretudo do bandido, que ao contrário de conduzir a narrativa à formação de um universo ficcional amplo e bem concatenado, resulta em uma trama fragmentada e dispersiva, em que seria inútil unir as partes, porque elas não correspondem entre si de modo a formarem um todo coeso. Na sequência 15, temos um episódio em que uma mulher é jogada de um edifício na Avenida São João, com os locutores anunciando: “Texto 4 – Darcy Ruth Brasil, 23 anos, dona de casa, ex-balconista, ex-manicure, ex-parteira, ex-vestibulanda de Direito, a popular Gaúcha, também conhecida como Mara ou Sophia Loren.” (SGANZERLA, 2008, p. 29). Essa cena poderia ser considerada mais uma dentre outras do roteiro que aparece como um evento isolado, cumprindo mais o papel de compor um panorama da violência urbana que uma função diegética propriamente dita. No entanto, colocada no início do roteiro (antes mesmo de a trama focar nas ações do bandido) ela anuncia um esquema que se repete ao longo do texto: uma enumeração de dados, compilados de tal forma que o resultado é uma listagem incongruente e disforme. É o que podemos observar em relação à personagem J.B.:

Texto 21 (cont.) OFF – Ninguém sabe nada de sua vida até os 20 anos porque sempre fez questão de cercar sua vida de mistério. Diz que foi lavador de garrafas, porteiro de hotel, pedreiro, carpinteiro e balconista, com muitas dificuldades conseguiu formar-se em Direito. Hoje JB domina o mercado automobilístico, o tráfico de menores, de certos entorpecentes, e da prostituição em massa. O legendário Rei – brasileiro, uruguaio ou paraguaio?

[...]

A casa do homem que se tornara símbolo do cangaceirismo político tanto poderia ser uma prisão, departamento de torturas ou uma fortaleza. [...]
 Eram 3.200 m2 de construção com luz e força próprios, 12 telefones, 16 alto-falantes, 14 dependências, 9 banheiros de luxo – sem falar nos 4 subterrâneos, tanques de oxigênio e depósito de víveres com capacidade para esconder 50 pessoas durante 6 meses. Diziam também que as dependências eram à prova de gás, luz, som, cheias de complicados engenhos secretos, como alçapões, entradas e saídas misteriosas. Tenta JB, o Rei da Boca e da corrupção paulistana, utilizar as imunidades parlamentares para fugir a 7 processos,

inclusive sendo acusado de co-provocador de incêndio num cartório de registro de imóveis e principal responsável pelo contrabando de mais de meio milhão de latas de sardinhas podres.

(SGANZERLA, 2008, p. 95-97)

E mesmo a Boca do Lixo, espaço privilegiado onde transcorrem as ações do roteiro, não escapa a esse empilhamento desordenado de atributos:

Texto 5 - É o império da bolinha, da prostituição em massa, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilístico, uma cidade dentro de uma cidade, um bairro criminal cheio de fome e culpa: a Boca do Lixo; a mais completa; a consagração de todas as Bocas, a falada Boca das Bocas, do crime, leve, pesadas, sujas ou do fumo. É o lixo sem limites, senhoras e senhores.

(SGANZERLA, 2008, p. 35)

Esse tipo de construção cumulativa será levada ao extremo na constituição da imagem do bandido, em que os textos dos locutores e os luminosos apresentam não só uma enumeração vertiginosa de informações, mas compõem um conjunto heterogêneo e discrepante do protagonista. Assim acontece com os epítetos tributados ao bandido, que abrangem desde o aspecto visual - Bandido Mascarado, Bandido da Luz Vermelha, Bandido da Máscara Negra – passando pela “sugestão do patológico” (para usar uma expressão de Xavier) - monstro disfarçado de Robin Hood, Homem Macaco, anormal, tarado sexual, besta -, até os mais condescendentes - mágico sem lei, simples provocador, gênio, poeta da Divina Providência, anjo anunciador, gozador, Zorro dos Pobres. Como apontamos, o bandido não recebe um nome próprio no roteiro e aqueles que lhe são atribuídos também participam desse rol de acumulação e imprecisão:

Texto 17 –
[...]
Sete nomes diferentes para despistar a polícia;
inclusive Carlos Augusto Teixeira, industrial;
Mauro Vargas, falso inspetor de seguros;
Perez Prado, falso fazendeiro do Rio Grande do Sul.
Em cada lugar um nome; ex-garçom em Campo Grande;
ex-camelô; vendedor de cortadores de unha na Av. São
João; ex-porteiro de cinema de terceira linha; o
Bandido da Luz Vermelha: primo de Mineirinho,
afilhado de crisma de D. Helder Câmara.

(SGANZERLA, 2008, p. 86)

As disparidades das profissões – de industrial a vendedor de cortadores de unha -, o qualificativo falso para algumas delas, como se as outras pudessem ser legitimadas, reiteram a impossibilidade de dar à personagem uma configuração coerente. Como constata Bernardet:

Quanto aos locutores, elaboram um rol de nomes cuja única certeza é que são todos falsos. [...] Evidentemente, todas essas denominações e qualificações não formam um tecido coerente nem hipóteses viáveis, elas são inclusive marcadas pela ironia. Não se trata de uma investigação levada racionalmente. (1991, p. 158)

Continuando o jogo de imprecisões sob o qual se forma a personagem do bandido, não são apenas os textos dos locutores que o tornam uma figura deslizante, também as falas de outras personagens só fazem aumentar o repertório dissonante acerca do protagonista do roteiro, cada vez menos passível de delimitação. Assim, em meio a malfadada operação policial que prendeu os duzentos suspeitos, a redação do jornal *Notícias Populares* recebe um telefonema de uma misteriosa madame, que diz ser uma conhecida do bandido mascarado e assegura que ele não iria assaltar mais ninguém e estava indo para os Estados Unidos fazer um tratamento para tuberculose. A mulher assevera que o bandido não roubava pelo dinheiro, já que nascera em boa família, “com berço de ouro e tudo” e era muito inteligente. Segundo ela, ele cometia os crimes por ser doente:

72 – INT; DIA; TELEFONE PÚBLICO
[...]

MADAME

De vez em quando fica assim, tem vontade
de matar todo mundo no meio da rua;
eu acho que os assaltos são um impulso
que ele tem, sei lá, fica desesperado para
assaltar alguém, uma casa qualquer...
Não pode ver ninguém feliz. Também
com a vida que ele teve...

[...]

Se acontecer outro assalto
assim, podem escrever, não foi ele e
pronto! Claro que sei; tenho certeza...
Olha moço, quando ele voltar, se sobrarem
joias, é capaz de dar pros pobres...
Pra Igreja também. Ele é muito religioso,
Sabe? Vive falando em Deus e nas almas
do Purgatório...

(SGANZERLA, 2008, p. 61-62)

As informações apresentadas pela informante acerca do bandido não encontram nenhum respaldo no restante da narrativa, chegando mesmo a entrar em flagrante contradição, como o fato de ele supostamente ter nascido em berço de ouro, ao passo que as sequências iniciais mostram-no como uma criança gângster da Favela do Tietê. Se essa mulher é uma daquelas

figuras exóticas em busca de notoriedade à custa da fama do bandido, fazendo-se passar por sua conhecida ou se seu pretexto é ridicularizar ainda mais o jornal, que já havia divulgado errônea e precipitadamente o lutador Dedão como o Bandido da luz vermelha, não sabemos. Sua origem e identidade, assim como as informações que declara acerca do bandido nos são totalmente desconhecidas e assim permanecem até o fim do roteiro.

Mesmo quando o bandido fala de si, são dados imprecisos, como dizer-se “campeão de tiro ao alvo em Cuiabá e invencível pistoleiro profissional em Mato Grosso” (SGANZERLA, 2008, p. 48); quando encontra uma farda em uma das casas que invade, pensa: “Com essa farda da Aeronáutica dá pra passar mais de cinco milhões em cheque, só em Belo Horizonte” (SGANZERLA, 2008, p. 66); em outro assalto diz ao proprietário da mansão que iria para América, pois “Lá vou ter mais chances”. Os espaços citados pelo bandido podem ser apenas um devaneio ou uma pilhéria da personagem, ou lugares em que de fato ele esteve, mas ficamos apenas na conjectura, como todo o resto a ele relacionado. Bernardet, ao analisar os nomes, profissões e as demais designações atribuídas ao bandido, fala de um “aviltamento irônico”, pois mesmo aquilo que poderia não ser objeto de escárnio, acaba por tornar-se justamente pelos complementos que recebe, como ser campeão de tiro ao alvo em Cuiabá, o que parece não conferir nenhuma relevância ao indivíduo. E poderíamos lembrar do ex-porteiro de cinema *de terceira linha*, do vendedor de *cortadores de unha*, do criminoso político *talvez sem querer*, e todo rol de epítetos que se acumulam ao longo do texto, ao qual o Bernardet chama de “empilhamento pletórico de adjetivos”. Para o crítico belga, “É através da acumulação de elementos heteróclitos que se tenta localizar, cercar o personagem. Mas como o procedimento não chega a resultado algum, o personagem é essa própria acumulação.” (1991, p. 58). E poderíamos complementar que, sendo tantas coisas, o bandido não é, efetivamente, nenhuma delas, o que, paradoxalmente, faz com que o acúmulo resulte em esvaziamento ou, para usar um termo benjaminiano, no inorgânico. Embora haja uma profusão de informações acerca do protagonista, não é possível estabelecermos uma identidade ou um perfil sólido, em que a reunião de todos os elementos conduzisse a uma unidade. Diante do roteiro de *O Bandido*, somos tal qual “o leitor da alegoria”, como observa Xavier, enfrentamos a incompletude, a lacuna, procurando “a lógica subjacente àquilo que parece não ter lógica [...]; um princípio de unidade, onde o que vê é uma reunião de coisas não congruentes.” (XAVIER, 2019, p. 25).

Há outras situações no roteiro que causam estranhamento porque recaem, uma vez mais, em contradição com o próprio desenrolar da trama. Em uma de suas falas, os locutores anunciam: “Enquanto o bandido corintiano gastava 45 contos de táxi de Bauru a São Paulo, e ainda dava mais dez contos de gorjeta, a polícia não descansava.” (SGANZERLA, 2008, p. 58).

Esse trecho não apresentaria nenhuma contradição se colocado nas rubricas, o que simplesmente remeteria à narração de uma ação do bandido. No entanto, proferido pelas vozes, desestabiliza a própria função dos locutores, já que aqui se trataria muito mais da posição de um narrador que não só conhece, mas acompanha a personagem, do que de um anúncio noticioso. A discrepância é ainda mais acentuada pelo fato de a identidade do bandido ser desconhecida até o fim da trama, o que gera a indagação de como é possível saber tão detalhadamente uma suposta ação da personagem. Vale lembrar que no texto anterior dos locutores (Texto 12), a pergunta que prevalece é quem seria o bandido: “**Texto 12** – Ou estava na cara ou então ele jamais seria descoberto [...]. Quem era este marginal lendário, o mais famoso bandido nacional dos últimos anos?” (SGANZERLA, 2008, p. 52-53).

Mais curioso ainda é o Texto 3, o primeiro do roteiro a expor uma série de informações sobre o bandido:

Texto 3 – Narrador – Ninguém sabe quantos assaltos, roubos, incêndios e atentados ao pudor ele já praticou. Com 22 anos e 22 mortes ele, o Bandido Mascarado, foi condenado a 167 anos, 8 meses e 2 dias de reclusão – além de multa de 15 contos, mas se for levado novamente aos tribunais poderá pegar 480. Só se safará dos seus crimes se conseguir provar que é louco.

(SGANZERLA, 2008, p. 28)

Como é o primeiro relato vindo dos locutores acerca do protagonista, poderíamos tomar como verdadeiros os dados aí apresentados. No entanto, há uma flagrante contradição entre o Texto 3 e o que se apresenta no decorrer do roteiro. O bandido jamais fora capturado, quanto menos sofrera alguma condenação. Mesmo após sua perseguição e morte, os policiais ainda não tinham convicção quanto a terem abatido a pessoa certa: “**POLICIAL** – Não pode. **Pra mim nós matamos o cara errado...** O Bêbado vai gozar da gente, perdendo tempo com um pé de chinelo... Olha a cara dele. Um coitado, um pobre diabo...**É outro**”. O que ainda é reforçado por outro texto dos locutores na sequência das falas dos policiais: “**Texto 25** – Enquanto o Bandido terminava sua carreira de crimes, morte e destruição numa sórdida favela do Rio Tietê **sem revelar sua identidade.**” (SGANZERLA, 2008, p. 120, grifos nossos). Assim, o Texto 3 nos parece ainda mais dissonante dentro da composição de *O Bandido* porque, além da discrepância que apontamos acima, é a única locução que traz informações sob aparência de objetividade, reforçada pela precisão dos números que apresenta: “22 anos, 22 mortes”/ “167 anos, 8 meses e 2 dias de reclusão – além de multa de 15 contos”. Poderíamos considerar que aqui há um jogo de falseamento por parte do autor, no sentido de que a locução assim elaborada,

nos levaria, a princípio, a darmos credibilidade aos textos dos narradores, ou mesmo que seria mais uma peça desse jogo de imprecisões de que *O Bandido* se compõe, mas gostaríamos de acrescentar uma leitura que cremos ser possível aplicar ao trecho.

O livro *História universal da infâmia*, do argentino Jorge Luis Borges, que teve primeira edição em 1935, é uma reunião de contos que o escritor portenho publicava semanalmente no periódico *Critica*. Como declara o escritor no prólogo à segunda edição da obra, “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.”⁵⁴ (BORGES, 2010, p. 10). Isso porque as sete histórias infames que compõem o livro são uma espécie de reescrita que Borges imprimiu a textos oriundos de fontes diversas, desde biografias (reais e imaginárias), a livro de reportagens, passando por mitos e lendas de diferentes culturas. Dentre essas narrativas, encontramos *El asesino desinteresado Bill Harrigan*, inspirado na figura de Billy the Kid, o jovem pistoleiro que se tornou uma lenda do velho oeste americano. No início do conto borgeano, lemos a respeito de The Kid: “El casi niño que **al morir a los veintiún años debía a la justicia de los hombres veintiuna muertes** ‘sin contar mejicanos’.”⁵⁵ (BORGES, 2010, p. 61, grifo nosso), sentença que nos faz lembrar algo que o Texto 3 aponta sobre o bandido: “Ninguém sabe quantos assaltos, roubos, incêndios e atentados ao pudor ele já praticou. **Com 22 anos e 22 mortes**”, ou seja, a coincidência entre o número de anos de vida e de assassinatos atribuídos a ambas personagens. Segundo a obra *The Mythical West - an Encyclopedia of Legend, Lore, and Popular Culture* (2001, p. 45-48), tributar um assassinato por cada ano de vida é um dado mais folclórico que fático e teria se originado no obituário publicado pelo jornal sensacionalista *Santa Fe Weekly Democrat*, quando da morte de The Kid. Algo semelhante ao que o roteiro propõe, ao se apropriar do discurso midiático do tipo sensacionalista, via narração dos locutores, ao relatar os supostos feitos do bandido.

The Mythical West também aponta que o mito de Billy the Kid foi construído sob algumas ambiguidades, como ser considerado, ao mesmo tempo, “um vilão de sangue frio” e “um Robin Hood do oeste”; e certas discrepâncias como em relação ao número dos assassinatos que cometeu: além da narrativa que lhe imputa vinte e uma mortes, outros relatos afirmam que seriam vinte e sete suas vítimas. No entanto, “Historical records confirm only four deaths”⁵⁶ e,

⁵⁴ “São a irresponsável brincadeira de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu falsificando e tergiversando (sem justificativa estética uma vez ou outra) histórias alheias.” (tradução nossa)

⁵⁵ “O quase menino que, ao morrer aos vinte e um anos, devia à justiça dos homens vinte e uma mortes – sem contar mexicanos.”

⁵⁶ “Registros históricos confirmam apenas quatro mortes”.

de acordo com os defensores de the Kid, “he killed only in self-defense”⁵⁷ (SLATTA, 2001, p. 46). Vale mencionar que, quando a polícia invade o quarto do bandido, encontra escrito na parede: “Aqui dorme o homem que atirava em legítima defesa.” (SGANZERLA, 2008, p. 113). Ainda, tal como o protagonista de Sganzerla, Billy, cujo nome verdadeiro seria Henry McCarty, teria usado diferentes nomes e apelidos em sua curta vida: Willian Billy Bonney, Willian Antrim, Kid Antrim, além do próprio Billy the Kid.

Não queremos dizer com isso que Sganzerla tenha se inspirado ou buscado referências no indivíduo/personagem americano, mas a relativa semelhança ou eco não deixa de ser mais um fragmento controverso dentro da trama, ao mesmo tempo que joga com um dado exterior. Vale lembrar que Sganzerla, no manifesto *Cinema fora da Lei*, escrito para *O Bandido da Luz Vermelha*, afirma: “1. Meu filme é um *far-west* sobre o Terceiro Mundo”⁵⁸ (2008, p. 15). Embora se passe no espaço urbano, o autor se declara tributário do faroeste: “do *western*: a simplificação brutal dos conflitos”. Devemos levar em conta, também, que Billy inspirou vários artistas ao longo da história, o próprio conto borgiano assim o atesta. Mas sua maior influência está, sem dúvida, no cinema, com dezenas de filmes produzidos, na linha do *western*, a partir de sua biografia ou o que se considera sobre ela, por cineastas como King Vidor, Sam Peckinpah, Andrew V. McLaglen, entre vários outros. O que confirma um possível diálogo entre as histórias de Billy The Kid e do Luz Vermelha como personagens correspondentes a um determinado imaginário acerca do bandido explorado pelo cinema. É nesse sentido que entendemos quando Bernardet observa que Sganzerla pratica dois tipos de “incorporação” em *O Bandido*: “uma que chamaria de pontual e que absorve material de obras específicas [...] e outra que podemos qualificar de genérica por não sorver nesta ou naquela obra, mas num gênero.” (1991, p. 185).

Um outro ponto de contato com o faroeste e que, mais uma vez, aproximam também conto e roteiro, é a identificação dos protagonistas com as histórias de cowboy. Em Borges, o narrador irá pontuar que “Billy Harrigan [...] No desdeñaba las ficciones teatrales; **le gustaba assistir** (acaso sin ningún presentimiento de que eran símbolos y letras de su destino) **a los melodramas de cowboys.**”⁵⁹ (BORGES, 2010, p. 63). Já no roteiro, na sequência 145, lemos: “Fragmento de filme mexicano com Miguel Acevez Mejias vestido de cowboy, lutando contra vilões mascarados do cinema mexicano. Som e imagem.” (SGANZERLA, 2008, p. 116). Na

⁵⁷ “ele matou apenas em legítima defesa.”

⁵⁸ Essa frase não foi reproduzida no roteiro, mas no filme ela é pronunciada pelo locutor logo na abertura da película.

⁵⁹ “Billy Harrigan [...] Não desdeñava as ficções teatrais: gostava de assistir (talvez sem nenhum presentimiento de quem símbolos e letras de seu destino) aos melodramas de cowboys.”

sequência seguinte, o bandido está saindo de um cinema. Temos, assim, a inserção da ficção na ficção, num processo contínuo de (re)criação de uma certa mitologia já assentada na cultura, mas que, uma vez retomada, ecoa os mitos que o precederam num processo contínuo de apropriação e releitura, tanto de Borges quanto de Sganzerla.

Xavier, analisando a alegoria da perspectiva benjaminiana, aponta que “Não se furtando à observação da barbárie moderna, **a alegoria é expressão de desencanto lúcido** que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade.” (XAVIER, 2019, p. 32, grifo nosso), o que nos leva a considerar que a forma estilizada do roteiro de *O Bandido* e a aparente incoerência de sua trama são a tradução de um mundo desconjuntado, ilógico, na qual é impossível integrar o indivíduo ao tecido social. A própria caricatura e o clichê passam a ser elementos que dimensionam a repetição de nossas mazelas, de nossas relações, das contínuas arbitrariedades em que estamos envolvidos. Como afirmou o próprio Sganzerla a respeito de seu cinema: “O novo cinema deverá ser imoral na forma, para ganhar coerência nas ideias, porque, diante desta realidade insuportável, somos antiestéticos para sermos éticos.” (2007, p. 28).

3.2 FAZER CINEMA COM A MÁQUINA DE ESCREVER

No início deste capítulo, comentamos que, antes de ser cineasta, Sganzerla exerceu a crítica cinematográfica em diferentes periódicos nacionais. Apontamos, também, que esses textos já traziam elementos que depois seriam encontrados na sua própria cinematografia.

Analisando o roteiro de *O Bandido da luz vermelha*, percebemos, senão a total correspondência, ao menos uma busca em realizar, em seu trabalho, os pressupostos que ele considerava como essenciais ao “cinema moderno”. A própria disposição do seu protagonista, espécie de personagem fraturada, de quem, embora disponhamos de muitas informações, não logramos constituir uma identidade, encontra correspondência nas reflexões que o roteirista escreveu anos antes acerca do que ele denominou *herói fechado*. No artigo *Becos sem saída*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em novembro de 1964, Sganzerla anunciava que seu texto discorreria sobre o herói do filme moderno, o qual, segundo o articulista, apresentava um avanço e uma ruptura em relação ao herói do filme tradicional. Essa diferença estaria no fato de que o filme moderno “não se dispõe a ‘explicar’ ou definir o interior da personagem, seja através da psicologia, da psicanálise, intimismo etc. Não há aquela ‘análise clínica’ porque o ser é impenetrável.” (2010a, p. 41).

Quando declaramos que o bandido é uma personagem não apreensível em seu todo, que não nos permite uma definição precisa e delimitada, seja acerca de sua biografia ou de sua personalidade, isso não significa dizer que estamos diante de uma personagem enigmática, complexa em sua interioridade, atravessada por conflitos psicológicos ou dúvidas existenciais⁶⁰. Ao contrário, o protagonista sganzerliano não apresenta dilemas morais ou metafísicos, tampouco o roteiro caminha na direção de uma sondagem psicológica da personagem. Mesmo quando o roteiro apresenta os pensamentos do bandido traduzidos nas narrativas em off, não se trata da exposição de sua interioridade, mas de expressões burlescas, como quando ele encontra e veste a farda da Aeronáutica, pensando nos golpes financeiros que poderia aplicar, ou quando, na iminência da sua morte, sem remorsos ou melancolia, repete o suposto vaticínio: “Quem tiver de sapato não sobra, não pode sobrar...” (SGANZERLA, 2008, p. 119).

O roteiro também não conduz a julgamentos morais ou explicação sociológica. Ainda que as cenas iniciais mostrem o bandido na infância cometendo atos criminosos, o hiato que há na biografia do bandido, assim como todas as lacunas do roteiro, fragilizam uma relação imediata que se pretenda estabelecer entre a ideia de criminalidade como consequência das condições sociais. E quando são explicitados juízos em relação ao bandido, como apontamos, eles vêm dos locutores, dos luminosos ou de outras personagens que não se apresentam como fontes fidedignas de informação. Como aponta Xavier, “Não há progressiva revelação de uma personalidade organicamente assentada nos pressupostos da ficção realista. [...] a identidade do herói se faz em boa dose a partir dos espelhamentos externos.” (2012, p. 131). O que significa dizer que só conhecemos do bandido aquilo que nos chega pela série de relatos esparsos, díspares, duvidosos.

Mesmo quando o bandido age, ainda estamos lidando com um ser ambíguo, de atitudes dúbias, ora sendo generoso e compreensivo, ora cruel e sarcástico. No assalto à Mansão 2, ele ameaça brutalmente o dono da casa e apanha joias e dólares no seu cofre, mas, a pedido do

⁶⁰ Não é nossa intenção fazermos uma análise comparativa entre roteiro e filme, mas nos parece importante comentar que a pergunta “Quem sou eu?” que o bandido faz a si mesmo ao longo do filme poderia nos levar a crer em uma personagem que de fato vive conflitos internos e está em busca de si mesma, de sua história, de uma autognose. No entanto, esse autoquestionamento não aparece no roteiro, o que nos permite afirmar que a personagem é desprovida de dúvidas existenciais. E mesmo no caso do filme é preciso relativizar como a questão é retomada e funciona na constituição do bandido. Para Ismail Xavier, a pergunta “Quem sou eu?”, em voz over, no início do filme, que aparece após a fala dos locutores que também lançam uma interrogação acerca do bandido “Um gênio ou uma besta?”, somada à sucessão de imagens entre as informações dos letreiros, os créditos do filme, as imagens de gibi, o som de noticiário radiofônico, tudo em sobreposição frenética, retira o tom de gravidade que a indagação inicial sugeriria: “A pergunta, nem bem posta, já assume a feição de um clichê, frase feita que em geral se mobiliza para qualificar o ser diferente.” (XAVIER, 2012, p. 127). O que nos leva a pensar a indagação como mais um elemento paródico de *O Bandido da Luz Vermelha*.

mesmo homem, deixa-lhe o relógio que seria um presente de aniversário para sua filha. Em outro de seus roubos, ele não só devolve o dinheiro ao ver que ele era usado para tratamento médico, como aconselha à moradora da casa a ser mais cautelosa em relação à segurança de sua família:

65 – OUTRO QUARTO

[...]

BANDIDO

É perigoso, Marta, sozinhas assim é um perigo. Ainda mais numa casa tão grande... Deveriam tomar cuidado, você e sua tia...

Vocês não sabem mas isto aqui está assim de ladrões...De cara morrendo de fome...Que topam qualquer parada.

Depois de certo tempo, devolve o dinheiro. Ela oferece café com biscoitos.

BANDIDO (EM OFF, CÍNICO)

Ela me levou pro quarto pra ver a tal tia doente. Rapaz, era verdade. Sério. **Aí eu não pude, tive dó: devolvi o tutu.** Dos 300 fiquei só com 50 contos. Pros meus gastos. Devolvi porque era só uma pé-de-chinelo como eu e ainda prometi voltar qualquer dia desses. **Só assalto gente que que pode. Não dá pé roubar de pobre, não dá pé...**

(SGANZERLA, 2008, p. 57-58, grifo nosso)

Nessa sequência, embora o bandido demonstre uma atitude compassiva, imediatamente, ao deixar a casa, ele assassina friamente o vigia, “atira no peito, para matar”. É solidário a Pivete quando ela pede dinheiro para realizar o aborto, mas não hesita em disparar contra a amante por vingança a sua denúncia contra ele.

Assim entendemos que a multiplicidade de pontos de vista sobre o bandido, a profusão de informações – não verificáveis – sobre ele, a dubiedade de suas ações caminham na direção de criar uma personagem dispersiva, que busca romper com o tipo de herói – delimitado, previsível, maniqueísta - da narrativa clássica. A própria forma do roteiro – episódico, não concatenado, fragmentário – impossibilita a busca de relações causais ou justificativas para as motivações do protagonista. Questões que também se aproximam dos dizeres de Sganzerla sobre o herói moderno:

No filme moderno, o que acontece em relação ao herói são erupções de facetas e temas ligeiramente insinuados. [...] há a predominância do desconhecido sobre o conhecido, do irracional sobre o racional, do fatalista sobre o realista. Faltando qualquer explicação, os temas adquirem ares ilógicos e passam a representar o absurdo do mundo contemporâneo. (SGANZERLA, 2010a, p. 42)

A solução para esse herói moderno, que procura por liberdade, que busca uma saída neste mundo de caos é sua aniquilação. Não é outro o destino do bandido, senão sua morte. Sganzerla acrescenta ainda que “A saída através da morte é visualizada por um esquema plástico: o herói corre por um caminho fechado, estreito e aprisionante até desembocar em um espaço aberto, a saída, onde encontra a morte.” (SGANZERLA, 2010a, p. 43). Lembramos que o bandido inicia sua fuga correndo pelo pontilhão do rio Tietê, saindo no descampado do lixão, onde é abatido por tiros pela polícia.

Em outro artigo, intitulado *A “câmera” cínica*⁶¹, Sganzerla também aborda o cinema moderno, focado no uso da câmera. Segundo o crítico, este cinema busca reter apenas o essencial do objeto filmado, que se limitaria à aparência visual dos seres. É uma câmera que capta o objeto em pura visualidade, sem tentar imprimir-lhe nenhuma conotação: “A ‘câmera’ cínica é a ‘câmera’ que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas.” (SGANZERLA, 2010a, p. 38). Em termos técnicos, o cineasta aponta o uso do plano médio em detrimento do close-up, visto que este, segundo Sganzerla, funcionaria como descrição psicológica da personagem. Já o plano médio captaria “não a psicologia do personagem, mas um acontecimento visual” (SGANZERLA, 2010a, p. 38), fazendo dele um puro registro. Uma outra forma de manipular a câmera, seria filmar, à maneira de Howard Hawks, à altura dos olhos, ou seja, a câmera que está diante do objeto, nem inferior nem superior a ele⁶², portanto, não submete a personagem a nenhum tipo de julgamento. A câmera cínica seria, então, aquela que é indiferente ao objeto filmado: “[a câmera] Não dramatiza a ação, ao contrário, procura esvaziá-la de qualquer dramaticidade a fim de registrá-la através da visão pura e desdramatizada.” (SGANZERLA, 2010a, p. 39).

É certo que abordar o uso da câmera é tocar em um específico fílmico e não, necessariamente, em um elemento intrínseco à construção do roteiro, objeto de nossa análise.

⁶¹ Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 11 de julho de 1964.

⁶² As definições de Marcel Martin para os planos e ângulos de filmagem nos ajudam a compreender os posicionamentos de Sganzerla em relação aos efeitos da câmera cínica. Para o crítico francês, o primeiríssimo plano ou close-up “têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo” (MARTIN, 2011, p. 39), o que é bastante similar à definição de Sganzerla: “normalmente, em uma cena dramática, o uso do *close-up* funciona como descrição psicológica da personagem” (SGANZERLA, 2010a, p. 38). Martin também considera que a câmera em *plongée* inferioriza a personagem, “rebaixando-a ao nível do chão”, o contrário do efeito da *contra-plongée* que causa a impressão de exaltação e triunfo (MARTIN, 2011, p. 43-44), bastante semelhante à colocação de Sganzerla: “Cada espécie de ângulo expunha obrigatoriamente uma situação: um *plongée* definia a fragilidade, o abatimento ou a solidão do personagem; o *contra-plongée*, por sua vez, pretendia o efeito inverso.” (SGANZERLA, 2010a, p. 65). Isso nos leva a considerar a preferência de Sganzerla pela câmera à altura dos olhos como forma de objetivar a imagem filmada, pois a personagem está no mesmo nível da câmera (nem superior, nem inferior) assim como do próprio espectador.

Por isso não vamos nos ater em analisar o uso da câmera cínica em *O Bandido*, o que seria matéria de outro trabalho. Se trazemos essa questão à discussão é pelo fato de considerarmos que o distanciamento que a câmera cínica toma em relação à personagem visa justamente ao esvaziamento do herói, o que significa que há uma estreita relação entre essa forma de registro e o herói fechado, que abordamos anteriormente. Isso nos leva a uma segunda questão, que é averiguar se o roteiro comporta esse distanciamento em relação à personagem e como isso se opera no texto.

Pontuamos, anteriormente, que a profusão de pontos de vista sobre o bandido, bem como a dubiedade de suas ações é uma das estratégias do roteirista para criar uma personagem difusa, de quem não é possível traçar contornos estáveis e chegar a um perfil sólido de protagonista. E isso é alcançado, no roteiro, pelas narrativas truncadas dos locutores, pelas falas de outras personagens – anônimas ou não -, pelas contradições do próprio bandido, ou seja, até aqui trabalhamos com elementos que compõem o universo diegético. Mas, além desses elementos, o roteiro comporta também as rubricas, que têm função de descrever as personagens, narrar as ações, fazer indicações cênicas e, em alguns casos, dos movimentos de câmera. Entendemos, então que, no roteiro, é também por meio das rubricas que o texto revela seu caráter de objetividade ou subjetividade, aproximação ou distanciamento em relação ao narrado/descrito. E, como observaremos, o roteiro de Sganzerla é bastante peculiar no conteúdo de suas rubricas, especialmente em relação às indicações de filmagem⁶³.

O texto de *O Bandido da luz vermelha* é bastante econômico nas descrições, usando-as mais para os espaços narrativos – mesmo assim de forma parcimoniosa – que para as personagens. Em relação ao protagonista, não há nenhuma referência a sua aparência, idade ou traços físicos, apenas na narrativa de algumas de suas ações, encontramos menções a seu comportamento:

9 – INT; DIA; MANSÃO 1

Marginal (BANDIDO) avança pela casa, batendo, matando. A câmera idem: TRAVELLING rápidos na mão.

Corte:

PA (FI) alguém se ajoelha, beijando seus pés, pedindo clemência. Depois de certo tempo o

⁶³ Existe um consenso entre os autores de manuais de roteiro (Field, Comparato, McKee, para citar alguns) de que as indicações de câmera devam ser mínimas, restringindo-se ao estritamente necessário para o desenrolar da trama. Robert McKee, por exemplo, defende a total abolição de indicação de planos, ângulos, cortes, etc., que, segundo o teórico, são decisões que devem ficar a cargo do diretor. O máximo que o roteirista faz é sugerir, pela própria narração/descrição, como a imagem deve ser focalizada. Nesse sentido, torna-se particularmente interessante passar por essas questões em relação ao roteiro sganzerliano.

BANDIDO implacavelmente dispara.

(SGANZERLA, 2008, p. 27)

27 – EXT; NOITE; MANSÃO 2

CLOSE em TRAV acompanha o trabalho calmo do mascarado.

Depois de observar detidamente a casa, retira de sua mala um pano embebido em éter. Atrai o cachorrão da casa. Imprime o pano nas suas fuças, adormece-o.

Tira macaco do seu carro para arrombar janela, mas não consegue manejar o mesmo macaco. Entra na garagem e arromba outro carro, retirando seu macaco. Finalmente, arromba a janela.

(SGANZERLA, 2008, p. 36)

As sequências acima exemplificam como o roteiro apresenta o bandido, focando em suas ações, com alguns marcadores textuais que indicam a maneira como ele age em determinada situação – “implacavelmente dispara”/“trabalho calmo”/“observa detidamente” – sem que isso implique numa caracterização permanente da personagem.

Em *A personagem de ficção*, Paulo Emílio Salles Gomes, ao tratar da personagem cinematográfica expõe que, nos filmes, as personagens ganham existência a partir de uma pessoa – ator/atriz - e, devido a sua presença física “completa”, registrada na película, estabelece-se uma limitação ao espectador, que fica confinado a perceber a personagem tal como encenada no filme. Certamente, para quem assistiu a *O Bandido da luz vermelha*, seria difícil não vincular a personagem de Sganzerla ao ator Paulo Villaça, confirmando as palavra de Gomes. No entanto, em nossa proposta de análise textual do roteiro, outras questões são suscitadas, a começar pela omissão do roteiro em fornecer uma descrição física do bandido. Essa não caracterização da personagem entra em correspondência com o total desconhecimento de quem seria o criminoso. Se para a polícia, para os locutores e demais personagens ele é o bandido sem rosto, de certa forma, para o leitor do roteiro também o é. E não podemos deixar de levar em conta que a não atribuição de características psicológicas ao protagonista está dentro da proposta do herói fechado, ou seja, uma personagem sem psicologismo, sem intimismo.

Poder-se-ia objetar que, justamente pelo fato de a personagem filmica “encarnar-se em uma pessoa” – usando os termos de Paulo Emílio – é dispensável ao roteiro descrever as personagens fisicamente. Ou ainda que o roteiro deva primar pela objetividade, buscando o equivalente visual das palavras. Assim, como considera McKee, a quem já nos referimos no capítulo anterior, o roteirista deve descrever “apenas o que é fotográfico” (2006, p. 368). No entanto, não pensamos que a escrita sganzerliana estaria condicionada à regra de escrever o

estritamente filmável, mas sim, que há, no roteiro, a mesma busca pelo distanciamento dos seres e objetos, o intuito de fornecer apenas o essencial, destituindo de juízo de valor as personagens.

No início do artigo sobre *A câmera cínica* é justamente ao romance que Sganzerla compara o papel da câmera no cinema moderno: “Verifica-se, tanto no cinema como no romance contemporâneo, uma acentuada preocupação pela visão, pelo olhar, como forma de captação da realidade.” (2010a, p. 37). Esse paralelo traçado pelo cineasta indica-nos que não só pelo trabalho da câmera, que é uma captação direta do imagético, mas também pela mediação da escrita, é possível criar uma realidade que se limita a registrar a aparência dos seres e objetos, despojada de subjetivismo.

Nesse sentido, pensamos que o roteiro também assume essa escrita “desdramatizada”, um termo sganzerliano que se relaciona à captação da realidade pela pura exterioridade, por aquilo que se retém apenas pelo olhar. Nas sequências abaixo, em que se relata um dos crimes do bandido, não fica patente se a garota aquiesce às investidas do bandido por medo, resignação ou consentimento deliberado. Mesmo o bandido estando armado com uma navalha, não há uma violência explicitada na cena, na verdade, o evento se encerra com o que poderíamos considerar uma cena doméstica corriqueira:

42 – INT; NOITE; APARTAMENTO

CLOSE, TRAVELLING na mão: Garota caminha pelo apartamento desligando TV e escolhendo discos.

OFF – Campainha.

Ela atende. BANDIDO entra e a ameaça com navalha.

Tempo.

Ela não oferece qualquer resistência. Plano geral.

O marginal aproxima-se. Pressionada, despe-se lentamente. BANDIDO larga a navalha.

43 – INT; NOITE; APARTAMENTO: COZINHA

PP PANS soltas pelo décor: BANDIDO abrindo geladeira e tomando algo.

Mulher entra no quadro. Abraça-a.

(SGANZERLA, 2008, p. 45-46)

É nesse sentido que consideramos que, em determinados momentos do texto, ocorre o efeito da desdramatização, ou seja, o foco não está em como as personagens se sentem, como elas reagem emocionalmente aos acontecimentos, mas sim em um relato quase indiferente à gravidade do que poderia sugerir a situação.

Seria um movimento diferente, por exemplo, do roteiro de *Terra em transe*, estudado no capítulo anterior. A escrita de Glauber impõe uma outra perspectiva entre a palavra e sua

referência imagética. Para ilustrarmos essa questão, além dos exemplos que apontamos na análise do texto glauberiano, poderíamos ainda acrescentar: “Paulo não entende. É como **se tocassem ao fundo de sua consciência** naquela **estranha** sala.” / “Paulo se afunda na cadeira, derrotado. [...] **Paulo mergulha na fossa total.**” (ROCHA, 1985, p. 120; 128, grifos nossos). As expressões em destaque indicam um estado emocional da personagem de difícil tradução imagética. Não deixamos de considerar que o ator se apropria do texto, transformando-o em encenação, ainda que o roteiro se apresente nessa forma subjetiva. No entanto, seria possível questionarmos como o espectador alcançaria reconhecer que a personagem sente que “tocam ao fundo de sua consciência” ou esteja “mergulhado na fossa total”. A própria descrição do espaço como uma estranha sala não configura um indicativo preciso de uma construção cenográfica, mas apela mais para uma sensação da personagem. Da mesma forma, quando descreve suas personagens, Glauber elabora um misto de caracterização física e comportamental: “[Paulo Martins] Jornalista, 34 anos, cara marcada, sem paletó, gravata frouxa, perplexo.”; o mesmo tipo de elaboração descritiva que encontramos em outras personagens do roteiro glauberiano, como expusemos anteriormente. E ainda poderíamos retomar as cenas de violência do roteiro de *Terra em transe*, como a perseguição ao negro: “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” (ROCHA, 1985, p.117) ou o genocídio dos camponeses, as quais recebem um tratamento hiperbólico, em uma conotação trágica e fatalista.

Em *Reflexões sobre o romance moderno*, o crítico Anatol Rosenfeld discorre sobre as transformações sofridas pelo romance no século XX com escritores como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Albert Camus, entre outros. Rosenfeld aponta como mudanças as noções de espaço e tempo, que deixam de ser elementos fixos e estáveis e, em seu lugar, surge a destruição da ordem causal dos acontecimentos, o apagamento do narrador como instância detentora da organização narrativa. O desaparecimento do narrador pode ser constatado, segundo Rosenfeld, nos romances em que fluxo de consciência traz a primeiro plano o monólogo interior, com a consciência da personagem manifestando-se no presente, assim é a voz do “Eu” que se apropria da narrativa.; ou em romances em que a voz narrativa se restringe a narrar a exterioridade: “o narrador se omite – ou pelo menos supera o narrador tradicional – pela **enfocação rígida das personagens somente de fora**: renuncia a conhecê-las a intimidade. **Descreve-lhes apenas o comportamento exterior** e reproduz os diálogos. Nunca lhes penetra a alma.” (1996, p. 93-94, grifos nossos). Esses apontamentos apresentam

um paralelo com aquilo que o próprio Sganzerla aponta sobre a captação exterior da personagem e a destituição do intimismo, seja pela câmera, seja pela escrita.

Poderíamos, a título de ilustração, lembrar o romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, contemporâneo de *O Bandido da luz vermelha*. Nessa obra, Agrippino faz desfilar uma série de personagens que encontram seu referente no cinema, no esporte, na política, na História (Marilyn Monroe, John Wayne, Cecil B. DeMill, Che Guevara, Charles de Gaulle, Joe DiMaggio, entre outros). A narrativa se constrói a partir de uma série de eventos, em grande parte fantásticos e oníricos, numa narrativa alucinante, em que as convenções de tempo e espaço são transgredidas, já que a trama não segue a lógica dos acontecimentos como sucessão linear nem do espaço como ponto fixo. Isso resulta em uma narrativa de acontecimentos independentes entre si, rompendo, também, a ordem da causalidade. Mesmo dentro de toda atmosfera delirante de *PanAmérica*, o narrador sempre se posiciona como aquele que se limita a um frio relato dos acontecimentos, como se o que interessasse fosse tão somente a descrição exterior dos fatos e de quem os vivencia. As personagens são, assim, destituídas de subjetividade e o romance as coloca em pura ação, como se o leitor estivesse diante de uma vitrine ou tela como mero observador dos acontecimentos.

Um exemplo seria o capítulo em que se narra a fúria do jogador de beisebol, Joe Di Maggio, avançando com uma foice sobre a multidão no estádio degolando “os quarenta guardas que ocupavam o alambrado com um só movimento de foice, e depois partiu esquartejando os espectadores. Saltavam cabeças, pernas, braços, corpos para todos os lados e aqueles que não eram esquartejados pela foice eram esmagados pelos pés de Di Maggio” (PAULA, 2016, p. 88). O ataque atingiu também os alicerces do estádio, além dos carros no estacionamento que foram incendiados. Após essa espantosa cena de violenta exacerbada, ocorre o encontro entre Di Maggio e Marilyn Monroe e o relato de uma inusitada relação sexual entre eles:

O atleta, coberto de suor, sangue e cinza, olhou para Marilyn Monroe, que se encontrava indefesa no centro do campo entre os destroços do estádio de beisebol entre cabeças, pernas e braços dos cadáveres esquartejados. Di Maggio primeiro olhou furiosamente para Marilyn indefesa e amedrontada entre os cadáveres esquartejados, e o seu vestido justo e dourado estava manchado de sangue e pó. Di Maggio olhou para Marilyn e cresceu o seu falo suspendendo a calça Di Maggio. O herói arrancou violentamente a roupa e saltou para fora o seu falo imenso de dois metros de comprimento. [...] Di Maggio deitou Marilyn entre os escombros, abriu as coxas brancas de Marilyn e introduziu o seu potente falo de dois metros no sexo de Marilyn Monroe. Marilyn soltou um grito e recebeu os dois metros de falo de Di Maggio e prendeu fortemente as pernas. Instantes depois Di Maggio atingia o orgasmo e esguichava esperma para todos os lados que saía de entre as pernas de Marilyn e instantes depois os cadáveres esquartejados e os escombros do estádio de beisebol flutuavam no esperma de Di Maggio. Os dois amantes se levantaram nus e o herói convidou Marilyn Monroe para dar uma volta na sua arraia gigante. Os dois montaram

na arraia voadora e a gigantesca arraia subiu para os céus com um zumbido. (PAULA, 2016, p. 89-90)

O narrador não apresenta comoção, espanto, empatia, indignação, mesmo diante das situações absurdas (que chegam ao inverossímil) narradas. Há um tom de neutralidade, que perpassa todo o romance, ainda que estejamos diante de um narrador em primeira pessoa. Como pontua Celso Favaretto: “Os acontecimentos são narrados para um olhar de fora, com uma objetividade técnica, excluindo-se qualquer envolvimento afetivo.” (2001, p. 5).

A própria estrutura do texto, com predomínio de períodos independentes, sem o uso de conectores entre eles, resulta nessa forma de relato “fechado”, encerrado em si mesmo, já que o uso de conjunções estabeleceria entre os períodos valores semânticos (causalidade, explicação, consequência, etc.), o que não ocorre no texto de Agrippino. Vale ressaltar que esse trecho é um exemplar de uma forma composicional assumida em todo o decorrer do romance. Como constata o pesquisador Vinícius Galera de Arruda, *PanAmérica* é um livro monocórdico: “Ainda que a composição apresente, em cada linha, acontecimentos espetaculares e inverossímeis, a linguagem permanece plana, em momento algum se contamina pelo teor do que é narrado.” (2016, p. 80).

Essas observações a respeito da obra de Agrippino nos remetem às reflexões de Rosenfeld acerca de um dos tipos de narrador que o crítico aponta no romance moderno: o que enfoca as personagens pela exterioridade, dispensando qualquer onisciência. A pesquisadora Evelina Hoisel considera que a objetividade com que eu narrador de *PanAmérica* relata os acontecimentos é análoga ao “olhar frio da câmera”, em que “A atenção se volta para a superfície dos objetos” (2014, p.124), um dos motivos que faz que a epopeia de Agrippino dialogue com as técnicas cinematográficas.

Ainda pensando na relação dialógica entre roteiros, gostaríamos de acrescentar mais uma que julgamos possível a partir do texto de *O Bandido*. É corrente entre os estudiosos da obra de Sganzerla investigarem a influência de Orson Welles sobre o cineasta brasileiro⁶⁴. Algo bastante justificável, visto que o próprio Sganzerla não apenas era um grande admirador do artista estadunidense como ele próprio admitia essa influência – no manifesto *Cinema fora da lei*, escreve: “Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime.” (2008, p. 15). E não podemos deixar de mencionar também a reverência que Sganzerla tributa a Welles na tetralogia que produziu (*Nem tudo é verdade*, *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil* e *O signo do*

⁶⁴ O próprio professor Samuel Paiva, citado neste trabalho, publicou o livro *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*, em 2018, pela Alameda Editorial.

caos) a respeito da passagem de Welles pelo Brasil, quando este produziria o filme (nunca realizado) *It's All true*.

Como estamos lidando com o roteiro, nossa proposição é mostrarmos alguns pontos de convergência que encontramos entre o texto de *Cidadão Kane*⁶⁵ e *O Bandido da luz vermelha*. Em primeiro lugar, há a figura do “Narrator” - que encontra ressonâncias no Speaker do roteiro de Sganzerla. No caso do filme de Welles, não é um locutor de rádio, mas uma voz over que narra uma espécie de documentário sobre a vida de Kane, como vemos nos fragmentos abaixo:

NARRATOR

Here, for Xanadu's landlord will be held
1940's biggest, strangest funeral; here
this week is laid to rest a potent figure
of our Century – America's Kubla Khan
- Charles Foster Kane.⁶⁶

[...]

NARRATOR

Then, in the third year of the Great Depression ...
As to all publishers, it sometimes must – to Bennett, to Munsey
and Hearst it did – a paper closes! For Kane, in four short
years: collapse! Even Kane papers, four Kane magazines
merged, more sold, scrapped⁶⁷

(WELLES; MANKIEWICZ, 2009)

Outra similaridade seriam as inserções de textos jornalísticos que abrangem desde acontecimentos de ordem geral a notícias que revelam diferentes pontos de vista sobre o protagonista. A título de comparação, mostramos um paralelo desse tipo de construção usada em ambos os roteiros:

Headlines, cartoons, contemporary newsreels

or still of the following:

1. WOMAN SUFFRAGE

The celebrated newsreel shot of about 1914.

INSERTO: CINEJORNAIS CONTRATIPADOS

Cenas da guerra. Vistas aéreas do Brasil. O
Amazonas. O Pão de Açúcar. Getúlio Vargas
e os políticos do passado. Os mitos da época:

⁶⁵ Utilizamos a versão e-book Kindle para este trabalho: WELLS, Orson; MANKIEWICZ, Herman J. *Citizen Kane*. E-book Kindle.

⁶⁶ “Aqui, o senhor de Xanadu terá realizado o maior e mais estranho funeral dos anos 1940; aqui, nesta semana, descansa a poderosa figura de nosso século – o Kubla Khan da América – Charles Foster Kane.”

⁶⁷ “Então, no terceiro ano da Grande Depressão... Como para todos os editores - para Bennett, para Munsey e Hearst - um jornal fecha! Para Kane, em quatro curtos anos: colapso! Até mesmo os jornais de Kane e suas quatro revistas são fundidos, vendidos, sucateados.”

2. PROHIITION

Breaking up os a speakeasy and such.

3. T.V.A.

4. LABOR RIOTS

Brief clips of old newsreel shots of William Jennings Bryan, Theodore Rossevelt, Stalin, Walter P. Thactcher, Al Smith, McKinley, Landon, Franklin D. Roosevelt and such. Also, Recente newsreels of the elderly Kane with such Nazis as Hitler and Goering; and England's Chamberlain and Churchill.

(WELLES; MANKIEWICZ, 2009)

Carmem Miranda, por exemplo (plano-flash documental).

(SGANZERLA, 2008, p. 95)

A great number of headlines, set in different types and different styles, obviously from different papers, all announcing Kane's death, all appearing over photographs of Kane himself (perhaps a fifth of the headlines are in foreign languages). **An important item in connection with the headlines is that many of them** – positively not all – **reveal passionately conflicting opinions about Kane.** Thus, they contain variously the words “patriot”, “democrat”, “pacifist”, “war-monger”, “traitor”, “idealist”, “American”, etc.

(WELLES; MANKIEWICZ, 2009, grifos nossos)

10 – EXT; NOITE: NOTICIÁRIO LUMINOSO DE O ESTADO DE SÃO PAULO

PG: CAMERA INCLINADA

INSERTO: rapidíssimo do noticiário

– O Monstro Mascarado, O Zorro dos Pobres –

(SGANZERLA, 2008, p. 27)

55 – EXT; NOITE; NOTICIÁRIO LUMINOSO DA AV. SÃO JOÃO

PA (FI) CÂMERA FIXA

Inserte rápido: Um Gênio ou uma Besta

(SGANZERLA, 2008, p. 51)

Devemos levar em consideração que, além dessas questões pontuais por nós destacadas entre os roteiros, o texto de *Cidadão Kane* é também uma narrativa fragmentária, que busca construir – não sem contradição – a vida de Charles Foster Kane. Isso inclusive é apontado por Sganzerla no artigo *Becos sem saída*, ao qual já nos reportamos, como recurso do filme

moderno, do qual Orson Welles seria precursor, o que atesta a influência do diretor americano sobre o artista brasileiro:

Cidadão Kane é também precursor da construção narrativa moderna. A vida de Charles Foster Kane é relatada em fragmentos, isto é, em seis depoimentos de contemporâneos seus, focalizando-o em diversas fases de sua existência, da infância à velhice. A cronologia quebra-se, então. Esta fragmentação temporal viria a ser um dos recursos fundamentais do filme moderno. (SGANZERLA, 2010a, p. 42)

Poder-se-ia objetar que essas comparações e influências são perceptíveis entre os filmes, o que dispensaria o conhecimento entre os roteiros, visto que dificilmente Sganzerla teria lido o texto de *Cidadão Kane*. No entanto, se pensarmos que roteiro e filme apresentam estruturas e linguagens diferentes, não seria despropositado buscar as similaridades de composição do texto fílmico, já que, como temos visto, não obstante se defenda para os roteiros regras bastante delimitadas, é possível percebermos que cada roteirista desenvolve um estilo próprio de escrita, fazendo com que cada roteiro apresente suas particularidades. Levando em conta também que os roteiros engendram os filmes, que eles são o primeiro vislumbre da realização cinematográfica, por que não considerar que essa relação dialógica se daria nessas duas instâncias fílmicas, cada uma em sua especificidade?

Uma outra questão a se pensar sobre a validade do roteiro como fonte de referência sobre o artista e sua obra vem do crítico Jean-Claude Bernardet. Para o teórico, dentre os vínculos que Sganzerla estabelece entre *O Bandido* e outras obras cinematográficas, a relação mais patente e “encarada de forma bem mais frontal” se dá com o Cinema Novo, especialmente com Glauber Rocha. Para o teórico, o filme de Glauber tanto é retomado pelo viés da assimilação quanto da rejeição. Não é nosso foco expormos todas as convergências e divergências que Bernardet pontua em relação aos dois cineastas, mas há uma que nos interessa em particular, porque justamente foi estabelecida através do texto do primeiro tratamento do filme de Glauber.

Bernardet observa que a história de *O Bandido* se inicia em uma favela, com imagens do lixão e cenas de violência. O teórico assinala que no filme de Glauber não aparece nenhuma cena de lixão, mas retoma e cita⁶⁸ a Sequência 1 do primeiro tratamento de *Terra em transe* (aqui transcrita para melhor visualizarmos os apontamentos do crítico) para mostrar a relação de similaridade entre as obras e o diálogo que Sganzerla estabelece com Glauber:

Um negro corre no lixo, armado. Cachorros o perseguem. Poli-

⁶⁸ No capítulo sobre *Terra em transe* comentamos sobre as correspondências entre Glauber e Bernardet em que o cineasta perguntava ao amigo e crítico sua opinião a respeito do filme, justamente pelo fato de Bernardet ter sido uma das poucas pessoas que lera o primeiro tratamento de *Terra em transe*.

ciais armados. Tiroteio. Mais de vinte contra um, Herói do lixo, sobre os detritos, camisa aberto 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.

(ROCHA, 1985, p.117)

A partir dessa sequência do roteiro glauberiano, Bernardet tece a seguinte consideração:

Essa introdução foi abandonada na versão final [de *Terra em transe*], que abre com um *travelling* aéreo sobre o mar em direção à terra. **Apesar da alteração, não se pode deixar de observar nítidas afinidades com a introdução do *Bandido***: presença do lixo e da favela, violência, tom policial. *Terra em transe* é claramente referenciado pelo *Bandido*. (BERNARDET, 1991, p. 190, grifo nosso)

O fato de Bernardet tomar uma das versões do roteiro de Glauber para discutir a influência que o Cinema Novo e mais detidamente o cineasta baiano exerceu sobre Sganzerla, no nosso entender, ratifica que roteiros cinematográficos são parte indissociável de uma produção quando olhada no seu todo e, mais ainda, do conjunto da obra do artista. Ainda que não filmados e/ou reescritos em vários tratamentos, esses textos trazem, em si, intenções, perspectivas, que em determinado momento foram elaboradas pelo seu autor, por isso podem e devem ser levados em conta. As próprias motivações que levam às mudanças ou não realização de algumas sequências – impossibilidades técnicas e/ou financeiras, improvisação do cineasta, melhores soluções para a trama, entre outras – poderiam constituir objeto de pesquisa sobre uma produção fílmica.

Para além da sequência apontada por Bernardet, gostaríamos também de mostrar outro paralelo entre os roteiros em suas cenas finais. Como mostramos anteriormente, a última sequência de *Terra em transe* evoca um ambiente tropical, com destaque para o mar, os coqueiros e a presença da escola de samba que canta *A praça é do povo*. A cena, que se inicia por uma missa campal, é invadida por negros, índios, vaqueiros, mulheres, etc. e, gradativamente, assume um tom e ritmo intenso, fremente e delirante. Embora haja marcadas diferenças entre os elementos que compõem os instantes finais do roteiro de *O bandido*, não é difícil constatar pontos de contato entre os textos e, sobretudo, a mesma atmosfera vibrante e alucinada.

No roteiro de Sganzerla, as sequências finais se passam na favela do Tietê, ao som crescente do batuque dos negros:

153 – EXT; DIA; FAVELA DO TIETÊ
Sem motivo aparente, **crioulos batucam diante da favela miserável.**

OFF – **Batucada aumenta, enquanto SPEAKER entra em delírio.**

Texto 25 (cont) – Os invasores, aqueles mesmos objetos não identificados de forma circular e de cor amarelada, os invasores vieram para riscar o país do mapa...

154 – CONTRATIPO

Contratipo: Planos-Flashes: DISCOS VOADORES no ar.
Montagem paralela: os discos (contratipo) e crioulos batucando.

Crioulos babam e sambam.

Os discos.

Batucada.

Os discos.

Progressivamente a tela explode em planos, flashes brancos.

[...]

155-EXT; DIA; MARGEM DO RIO TIETÊ PANORÂMICA lenta do ambiente tropical. Margem do rio Tietê.

Os crioulos no samba.

Os discos.

(a voz do narrador apaga-se lentamente, sufocada por alguma força exterior)

Texto 25 (cont) – Os discos voadores atacam... É o Brasil em pânico... Sem nada a fazer... Só um milagre meus senhores, só um milagre pôde nos salvar do extermínio total...

A batucada aumenta fortemente, dramaticamente, alcança o maior volume e depois progressivamente abaixa até o silêncio total.

Enquanto isto: Um último movimento ascendente de Grua (ambiente tropical, Ro Tietê, favela).

(SGANZERLA, 2008, p. 121-122, grifos nossos)

Em ambos os roteiros encontramos o mesmo tom de euforia crescente ante uma situação inusitada, ante uma atmosfera de destruição iminente. Se em Glauber ela é concretizada pelo “exército pomposo de Índios, Negros, Vaqueiros, Jogadores de Futebol, Mulheres, Crianças” que ataca o grupo de Silvino provocando uma total destruição “Todos são mortos” (ROCHA, 1985, p. 141), em Sganzerla são os discos voadores que irrompem ameaçadores. Há uma espécie de delírio coletivo, ou, por que não dizer, de transe na batucada dos negros e no exército do terceiro mundo glauberiano comandado por Paulo Martins. No entanto, em Glauber, o grito final de Paulo Martins sugere uma possibilidade de soerguimento para um mundo novo, enquanto em *O Bandido* os batuques são silenciados e a imagem final é a dos discos voadores.

Esse encerramento do roteiro de Sganzerla exemplifica o estilo iconoclasta do Cinema Marginal que, na contramão do Cinema Novo, já não acredita mais numa possível revolução e mudança do fluxo da história. Como diz Xavier, comparando ambas as obras, “Substitui-se a ideia de transe pela de explosão” (XAVIER, 2012, p. 171), e vale lembrar que a última frase de Sganzerla no manifesto *Cinema fora da lei* é “Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento”. E o que resta de uma explosão são ruínas, estilhaços, fragmentos esparsos, elementos que, como estamos discutindo, são a própria tradução da forma do roteiro.

Também analisando os protagonistas dos dois roteiros, há evidente diferença nos desfechos de suas trajetórias, ainda que ambos tenham caminhado para a morte. Paulo Martins, no roteiro de Glauber, mata Silvino e, numa imagem que evoca um herói solitário, aparece com a metralhadora na mão, sujo de sangue, bradando suas últimas palavras, que deixam entrevista a perspectiva de uma nova configuração social : “Pode também construir um mundo novo”. Já o bandido tem uma morte aviltante e ainda é menosprezado como se não merecesse nem mesmo ser reconhecido como aquele perigoso marginal avidamente caçado pela polícia. Ao contrário da personagem glauberiana, sua fala final não lança nenhuma expectativa de revolução ou esperança, mas é a reiteração da “profecia” disseminada ao longo do texto e que não deixa margem a nenhuma promessa de transformação ou reconstrução:

BANDIDO OFF
 Agora pode deixar... Deus não existe, vai
 explodir mesmo e não vai sobrar ninguém
 de sapato. Quem tiver de sapato não
 sobra, não pode sobrar...

(SGANZERLA, 2008, p. 119)

Entre as diferenças que Bernardet aponta entre o Cinema Novo e o Marginal, aparece também a oposição que mencionamos: “enquanto o Cinema Novo aspira à melhoria da vida ou aponta para uma utopia [...], o *Bandido* apresenta uma visão apocalíptica do Terceiro Mundo.” (BERNARDET, 1991, p. 189), ou seja, o Terceiro Mundo não “se ergue” ante as palavras de um líder, mas é aniquilado.

A profecia do bandido merece um comentário adicional. A sentença que descrevemos acima, aparece em diferentes momentos do roteiro e proferida não apenas pelo bandido. A frase “O terceiro mundo vai explodir! Vai explodir! E não vai sobrar ninguém de sapato, quem tiver de sapato não sobra não pode sobrar...” (SGANZERLA, 2008, p. 32) aparece primeiro na voz de uma personagem anônima, que se diz poeta; depois, o bandido a escreve com tinta na casa do Mr. Smith após assassinar sua mulher e filhos e, como apontamos, é a fala derradeira do bandido antes de ser abatido pelos policiais. É interessante observarmos que o objeto sapato é

um elemento que aparece constantemente associado ao bandido. Em uma das mansões que assalta, ele “escolhe um terno e experimenta sapatos” do proprietário; após vender as joias roubadas, compra “sapatos com fivelas enormes”; andando pelas ruas da Boca, engraxa seus sapatos; usa botinhas brancas com smoking; é pelo sumiço dos seus sapatos deixados no jardim de uma das casas que assalta, que ele percebe a ação do vigia e o mata, retomando os sapatos encontrados na guarita e, ainda, as “botinhas bizarras” estão entre os objetos encontrados pelos policiais no quarto do bandido. É instigante pensar no sapato como forma de distinção (ou não) tal como dado na frase do bandido: “Quem estiver de sapato não sobra”. A sentença parece mais deslizante e ambígua que vaticinadora, isso porque não nos parece possível saber se há uma generalização, incluindo o próprio bandido que tem uma relação quase obsessiva com o objeto sapato e, por isso, prediz sua própria destruição, ou se seria um excludente – quem estiver sem sapato, salva-se. Mas aqui, enfrenta-se outro problema, já que o roteiro não nos dá margem para considerarmos quem seriam esses que estão de fora. Para Xavier, a expressão é semelhante a outras frases que trazem em si uma promessa de transformação, como a que perpassa *Deus e o diabo na terra do sol* - “O sertão vai virar mar”. No entanto, em *O Bandido*, “a crueza do enunciado não sugere redenção, mundo melhor; a sua inserção no contexto prosaico da marginália urbana denota mais a ideia de um mundo insustentável à beira do caos do que uma lógica da história, um destino de liberdade.” (XAVIER, 2012, p. 136), o que é uma consideração semelhante à de Bernardet que citamos anteriormente. Isso nos leva a tomá-la como mais um elemento paródico, espécie de aforismo às avessas, que não traz em si um preceito moral, ético ou filosófico, no máximo o anúncio de uma catástrofe cercado de ironia.

Ao colocarmos o roteiro de *O Bandido* em diálogo com *PanAmérica*, uma obra contemporânea ao texto de Sganzerla e ilustrativa do romance moderno, bem como com os roteiros de *Terra em transe* e *Cidadão Kane* temos o intuito de refletirmos sobre como roteiros cinematográficos podem ser lidos e analisados sob diferentes aspectos e perspectivas, porque oferecem, em sua dimensão textual, algo a mais que apenas uma orientação fílmica. Ainda que o roteiro seja elaborado em função de uma produção cinematográfica, sua composição é verbal e, como tal, já apresenta seu diferencial em relação ao filme, porque pressupõe o domínio de um outro código, de um outro tipo de linguagem. O que o roteirista faz é, a partir dessa linguagem, engendrar imagens fílmicas. Sendo assim, o roteirista é aquele que transita entre uma escrita padronizada, com objetivo delimitado e, uma outra, inventiva, livre para criar. Por isso que os textos dos roteiros mobilizam diferentes percepções, análises e revelam um estilo próprio de cada autor.

Nesse sentido, há ainda outras especificidades no texto de *O bandido* que não poderíamos deixar de abordar, já que também configuram particularidades em relação à escrita do roteiro. Uma questão peculiar do texto de *O Bandido da luz vermelha* é o detalhamento das indicações técnicas para execução da imagem: movimentos da câmera, tipos de planos, enquadramentos, ângulos de filmagem, cortes, efeitos visuais e sonoros. Como observou o crítico Inácio Araújo em texto por nós citado na abertura deste capítulo, “[é] como se Rogério Sganzerla conseguisse visualizar durante a elaboração do roteiro as imagens que pretendia criar”. Chama atenção não apenas a quantidade de pormenores técnicos que o roteiro comporta, mas também a maneira como eles aparecem no decorrer do texto. Isso porque essas indicações não estão apenas colocadas no início da cena como uma instrução objetiva, mas são intercaladas à narração, no decorrer da sequência, o que as torna parte indissociável da leitura do texto e da composição da trama. Vejamos:

9 – INT; DIA; MANSÃO 1

Marginal (BANDIDO) avança pela casa, batendo, matando. **A câmera idem: TRAVELLING rápidos na mão.**

Corte:

PA (FI) alguém se ajoelha, beijando seus pés, pedindo clemência. Depois de certo tempo o BANDIDO implacavelmente dispara.

19 – INT/EXT: NOITE: PORTA DE BOITE DE RUA

PA (MF) TRAVELLING P/ FRENTE, câmera levemente inclinada. Policiais empurram Anônimo pelas costas, conduzindo-o à rádio patrulha. **TRAVELLING os segue.**

Desembocam na rua. **PAN nervosa** do ambiente, acentuada pelos barulhos fortes que abafam a voz de um bêbado.

37 – EXT; DIA; PRAÇA DA SÉ

PA (FI) TRAV P/ FRENTE. BANDIDO, de costas, caminha pela multidão. Alguém lê jornal com manchetes sobre seus crimes (**PP; jornal ocupa todo o quadro**). Numa banca compra jornais. Manchete. **Imagem muda (closes)** conversa com tipo bizarro (charuto e pasta debaixo do braço) na esquina da R. Barão de Paranapiacaba. Trata-se do receptor de joias.

(SGANZERLA, 2008, p. 27; 31; 43, grifo nosso)

Nos trechos acima, tomados como demonstrativos do que apontamos anteriormente, observamos que o roteiro sganzerliano, mais que a construção de uma trama, propõe a projeção da imagem cinematográfica, tanto no sentido do que se intenciona executar durante a filmagem, quanto da visualização da imagem final que será projetada na tela.

Na sequência 9, por exemplo, o ritmo da cena e da ação da personagem é determinado mais pela indicação do “travelling rápido” que propriamente pela descrição do agir do bandido. Na 19, é interessante a panorâmica “nervosa”, um designativo incomum para um movimento de câmera, que aparece geralmente referenciado pelo tipo de deslocamento no espaço cênico - circular, vertical, horizontal. Assim, essa expressão ganha um efeito de hipálage, em que a característica do ambiente tumultuoso do submundo é transferida para o movimento de câmera. Efeito semelhante à escrita da sequência 15: “**15 – EXT; NOITE; AV.SÃO JOÃO 83 / PAN** nervosa pelo prédio. Atiram uma mulher / de edifício alto.”. Aqui, a descrição do movimento de câmera antecipa o desfecho do trágico acontecimento do corpo caindo pela janela. Consideramos que essa escrita nos sugere dupla leitura: uma que, não obstante com uma referência abstrata, se dirige ao modo de operar a câmera e a outra que dita o tom da cena no sentido de como deve ser encenado o ambiente e a atuação das personagens.

Em *Compreender o cinema*, o crítico Antonio Costa apresenta as etapas da escrita de um filme que, para ele, comportam o argumento, o tratamento, o pré-roteiro e o roteiro. Não vamos nos deter em cada uma dessas fases, mesmo por que não dispomos de todas elas em relação à escrita de *O Bandido*. O que nos interessa das proposições de Costa sobre o processo de escrita fílmica está no que ele acredita ser característica do roteiro: um texto que apresenta uma forma literária, o que corresponderia a um texto com a trama já toda desenvolvida (em contraposição ao argumento) apresentando os diálogos entre as personagens, com a divisão em sequências e cenas, sem, no entanto, apresentar indicações de filmagens, como planos, travellings, enquadramentos, etc. (COSTA, 2003, p. 171-172). Estas apareceriam no que o crítico denomina “decupagem técnica”, que é realizada na fase conclusiva da produção ou até mesmo no processo de montagem. Embora o roteiro de Sganzerla não seja uma escrita pós produção ou pós montagem, ele comporta o aspecto de uma decupagem técnica, com indicação minuciosa dos planos e enquadramentos. Nas sequências que apresentamos acima e em todas as demais citadas ao longo deste capítulo, é possível averiguar esse procedimento no texto sganzerliano. Essas questões nos levam a considerar que, embora existam concepções bastantes delimitadas sobre a escrita e a finalidade do roteiro, cada roteirista imprime uma marca pessoal na maneira como elabora a escrita de um filme, o que sugere que cada roteiro é um objeto particular de pesquisa, análise e leitura.

Investigar as nuances de cada roteiro/roteirista, compreender os percursos de escrita e leitura que cada roteiro proporciona, averiguar a opção por determinada forma de escrita e o que isso revela a respeito do texto, de seu contexto de produção, bem como de seu autor são questões que julgamos validar o roteiro como objeto artístico e, portanto, fonte de pesquisa e

leitura. No caso de *O Bandido*, além da composição da trama, da construção de personagens, dos diálogos e todas os outros aspectos sobre os quais discutimos no decorrer deste capítulo, há o componente do detalhamento técnico que resulta em uma espécie de aprendizado da elaboração da imagem e da própria leitura fílmica. Retomamos um excerto da primeira sequência do roteiro para mais um comentário sobre esse aspecto do texto de Sganzerla:

OFF – Metralhadoras esporádicas. Uma segunda voz, uma Speaker feminina repete:

Texto 2 – Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo.

Corte brusco.

Quando se ouve as palavras Terceiro Mundo, a tela fica branca.

OFF – Batucada funde-se com tiros. Som de aviões a jato pelos céus.

Longa tela branca.

(SGANZERLA, 2008, p. 25, grifo nosso)

É interessante observarmos como o termo Terceiro Mundo faz confluir a configuração da imagem com a tela branca preenchendo o quadro, o que pode sugerir a ideia de um vazio ou uma espécie de extinção, o que se confirma com a última sequência, em que a tela branca volta associada à invasão dos discos voadores:

Texto 25 (cont) – Os discos voadores atacam... É o Brasil em pânico... Sem nada a fazer... Só um milagre meus senhores, só um milagre pode nos salvar do extermínio total...

A batucada aumenta fortemente, dramaticamente, alcança o maior volume e depois progressivamente abaixa até **o silêncio total**.

Enquanto isto: **Um último movimento ascendente de Grua** (ambiente tropical, Rio Tietê, favela).

A imagem fotográfica vai dando lugar à luz.

FADE-IN, tela Branca.

IMAGEM CONTRATIPADA. **SILÊNCIO**. Discos voadores descem.

(SGANZERLA, 2008, p. 122-123, grifo nosso)

A sequência 102 também apresenta termos muito peculiares em relação a uma escrita fílmica: “**102– INT; DIA; FUNDO NEUTRO / CABEÇÃO** limpa o nariz, nervoso. **Os acontecimentos vistos através do cotidiano do delegado.**” (SGANZERLA, 2008, p. 88, grafos nossos). Além do “fundo neutro” que nos parece difícil pontuar como poderia ser compreendido dentro da cena, há a própria questão de como e se o espectador associaria esse cenário “neutro” aos eventos da sequência. E é curioso também pensar como se configuraria, na tela, “os

acontecimentos vistos através do cotidiano do delegado”, uma expressão que nos parece oferecer muito pouco em termos de tradução imagética.

O que gostaríamos de pontuar com essas observações é: o roteiro propicia uma leitura refinada da imagem fílmica, elucidada como dado recurso técnico produz efeito de sentido no filme, amplia nossa percepção do todo da obra. Não que o filme não o faça, mas dada a rapidez com que a imagem fílmica é passada na tela, talvez alguns aspectos não sejam imediatamente apreendidos pelo espectador. Nesse sentido, o roteiro torna-se um aliado no aprendizado do processo e da leitura do filme. A roteirista e cineasta Anna Muylaert, no prefácio à publicação de seu roteiro *Durval Discos*, elabora uma importante observação a respeito da leitura de roteiros que coaduna com nossa percepção a respeito do texto de Sganzerla:

a leitura do roteiros traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, **ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. É dissecação.** (MUYLAERT, 2003, p. 07)

E há mais uma questão a ser considerada quando pensamos no roteiro como obra. Mesmo em um texto minucioso como *O Bandido da luz vermelha*, nem tudo o que é proposto no roteiro é levado a cabo nas filmagens, talvez por limitações técnicas/orçamentárias, ou pela própria necessidade de improvisação, até mesmo por livre escolha da direção em modificar o que estava previsto, enfim, vários podem ser os motivos que conduzem a filmagem a se diferenciar do texto escrito para o filme. Diante disso, como pontua Muylaert, no roteiro fica registrado aquilo que, ainda que não executado, permanece como intenção, o que faz com que o roteiro seja sempre um filme em potencial.

Ao final deste capítulo, relembremos a frase de Sganzerla que intitula essa seção: “enquanto pude, *fiz cinema com a máquina de escrever*.”. Quando Rogério Sganzerla afirma que não diferenciava o escrever *sobre* cinema *do* escrever cinema, ele estava referindo-se às críticas que escrevia para os periódicos. Isso porque, nesses textos, é possível perceber que sempre preocupou ao crítico a composição do filme em seu todo: a estruturação da trama, a construção da personagem, os diálogos, os movimentos de câmera, os enquadramentos, a fotografia, a trilha sonora, enfim, tudo aquilo que faz parte da construção fílmica e que, como apontamos em algumas das questões abordadas neste capítulo, foram explorados em sua própria cinematografia.

Mas, além da crítica, Sganzerla também fez cinema com a máquina de escrever através de seus roteiros. Se a *caméra-stylo* comparava o gesto do cineasta ao do escritor, “O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 2012), em Sganzerla, a máquina de escrever prevê e antecipa o trabalho da câmera. Mario Drumond considerava que os filmes de Sganzerla “eram como se fossem livros dinâmicos, audiovisuais, estruturados a partir de pesquisas de linguagem que ele realizava na máquina de escrever” (DRUMOND, 2005, p. XI), da mesma forma que consideramos seus roteiros como imagens que se projetam na folha de papel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU CONTINUIDADE

Ter um roteiro literário não significa não ter um roteiro técnico. Quando nos descuidamos com a linguagem – quando ela não tem uma beleza intrínseca – quem lê não se sente dentro, seduzido. No roteiro tem de estar especificadas todas as questões técnicas, mas também certa beleza de linguagem, certo cuidado de linguagem e certa narração.

Guillermo Arriaga

O escritor argentino Jorge Luis Borges costumava dizer em relação a sua escrita que “Eu não busco o tema: deixo que ele me persiga, me procure e só então o escrevo”. Como toda a história desta pesquisa começa em Borges, não parece despropositado apropriar-me dessa fala do escritor portenho ao finalizar esta tese. A princípio, foi uma curiosidade despreziosa a respeito dos roteiros borgianos que chamaram atenção para esses textos que não compunham minhas referências leitoras até então. No entanto, como um tema que solicitava ser estudado, a curiosidade não se desvaneceu, ao contrário, fez-se incômodo, que tornou-se uma indagação e transformou-se em um objeto de pesquisa.

Ao propormos o estudo de roteiros cinematográficos no campo da Teoria da Literatura, não perdemos de vista que os roteiros têm por objetivo a realização fílmica e, como tal, apresenta uma linguagem própria ao cinema. Ao contrário de constituir-se como uma entrave à análise, na verdade a linguagem técnica do roteiro é um dos aspectos que delimita a especificidade do texto, o que, como apontamos na Introdução, nos possibilita reconhecê-lo como um gênero. Nesse sentido, o roteiro não deixa de estar em consonância com outros textos: poema, conto, romance, crônica, peça teatral, cada um traz, em si, os elementos que os configuram e identificam.

Nossa proposta foi considerar os outros elementos que também compõem o roteiro – enredo, trama, personagem, tropos, alegorias, dados históricos-sociais, contexto, entre outros -, buscando analisar como esses aspectos são articulados, organizados, concatenados pela escrita. Nossa opção por esse caminho de investigação visou subtrair ao roteiro seu cunho meramente utilitário e atribuir-lhe caráter estético.

Como anunciamos, no decorrer do estudo dos roteiros escolhidos para nosso corpus, constatamos que tanto Mário Peixoto quanto Glauber Rocha e Rogério Sganzerla se dedicaram à escrita de textos de variados gêneros, incluindo os literários. Peixoto produziu teatro, romance, poemas⁶⁹ e ainda alguns textos críticos sobre cinema; além disso, também temos seus

⁶⁹ O site do *Arquivo Mário Peixoto* lista as obras literárias escritas por Peixoto. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/mariopeixoto/arquivo-mario-peixoto-porto-alegre/>. Acesso: 02 fev. 2020.

roteiros não filmados, *A alma, segundo Salustre* e *Outono - O jardim petrificado*. Glauber Rocha apresenta extensa obra publicada, desde seus reconhecidos textos críticos às inúmeras cartas editadas em *Cartas ao mundo*, aos menos celebrados *Poemas escolhidos de Glauber Rocha* e o romance *Riverão Sussuarana*. Sganzerla teve suas críticas de cinema reunidas no box *Edifício Rogério*⁷⁰ e, apesar de roteirista de todos os seus filmes, apenas o texto de *O Bandido da Luz Vermelha* se encontra publicado. Mas Rogério também se enveredou por outras formas de escrita, como apontam os organizadores, Helena Ignez e Mário Drumond, de *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla – fragmentos de obra literária*. Publicado em 2005, o livro apresentava a proposta de criação do Fundo Rogério Sganzerla cujo objetivo seria de organizar, preservar e difundir o acervo do cineasta. O subtítulo *fragmentos de obra literária* remetem a trechos dos diferentes textos publicados no interior da obra e que seriam uma amostra da produção escrita de Sganzerla. Pelo que constatamos, o projeto não teve prosseguimento, pois não encontramos nenhuma outra referência ou produção a ele relacionada, mas não deixa de ser um registro que sinaliza o quanto ainda temos para pesquisar sobre o autor de *O Bandido*.

O que queremos apontar com essas informações é que estamos lidando com artistas que não se furtaram ao exercício contínuo da escrita, inclusive de roteiros, mas que foram ofuscados pela imagem do cineasta. Certamente não podemos desconsiderar o fato de que todos produziram obras muito relevantes dentro da cinematografia brasileira e, por isso, demarcaram, merecidamente, seu espaço como diretores de cinema. Mas tampouco devemos deixar de levar em conta que estamos lidando com diretores que realizaram seus próprios roteiros, o que nos leva a ponderar que o escrever e o produzir para o cinema são práticas que estão inter-relacionadas e pensamos que a qualidade dos filmes é também resultado de um roteiro bem elaborado, ou, repetindo Sganzerla, um roteiro “bem pensado”.

Diante disso, desconsiderar o roteiro ou descartá-lo após a produção do filme implica em amputar parte da produção do escritor, que não é apenas cineasta. Em *Why researching screenwriters (has always) mattered*, Rosanne Welch, roteirista e pesquisadora, assume um posicionamento (com o qual concordamos) de que o trabalho do roteirista importa e não pode ser apagado, porque o escrever precede o filmar: “É importante considerar escritores porque a palavra escritor vem antes da palavra diretor quando você descreve um cineasta que pode fazer as duas coisas. Eles são roteiristas-diretores, eles não são diretores-roteiristas.”⁷¹ (WELCH,

⁷⁰ *Edifício Rogério* é um box composto pelos livros *Textos críticos 1* e *Textos críticos 2*, utilizados nesta tese. Ver Referências.

⁷¹ “It is important to consider writers because the word writers comes before the word director when you describe a filmmaker who can do two things. They are writer-directors, they are not director-writers.”

2020, p. 17). E aqui não se trata de estabelecer hierarquia, mas reconhecer que a escrita e a produção cinematográfica dos artistas que desempenham ambas funções caminham lado a lado e são igualmente importantes.

Assim, para nós, o roteiro é parte integrante e indissociável do conjunto da obra do artista, que pode ser olhado em correlação com o filme, mas também com outras produções escritas e essas interseções delineiam os traços, as marcas, as impressões de um estilo de escrita. Mais importante ainda, o roteiro apresenta suas próprias configurações e idiossincrasias, apresentando especificidades que nos fazem considerá-lo um gênero artístico e que pode, também, figurar entre os gêneros literários.

Sabemos que tocar na questão do roteiro como literatura é tratar de um ponto sensível: em um extremo, há aqueles que negam com veemência o status de texto literário para roteiro - basta lembrar a citação de Carrière e Bonitzer colocada na Introdução desta Tese, ou trazer a observação de Nelson Pereira dos Santos, quando da publicação de três de seus roteiros: “Sempre hesitei em publicar meus roteiros, peças que não se encontram na categoria dos escritos de vida própria e que, por isso mesmo, devem desaparecer quando o filme se faz.” (1999, 11); sem esquecer dos manuais que são enfáticos a esse respeito. Na outra ponta, temos os defensores tenazes da ideia de que escrever roteiro é fazer literatura. Guillermo Arriaga, que é romancista, roteirista e diretor tem um posicionamento muito claro a esse respeito. Declara o escritor mexicano:

Trato meus roteiros sempre como Literatura, com atenção na linguagem, na estrutura. (...) Acho até humilhante a palavra roteirista, pois parece que estamos traçando mapas em vez de fazer Literatura, que é o que fazemos de fato. Quando escrevo meus roteiros, nem os penso como filme, mas sempre como Literatura. (ARRIAGA, 2009, p. 12)

Entre os dois lados, estão os que relativizam a questão, que até chegam a fazer uma leve menção ao roteiro como literatura, mas com muita parcimônia, entre muitas aspas, ou usando adjetivos bastante atenuantes, como lemos na Introdução ao livro *Três roteiros: O som ao redor*, Aquarius, Bacurau. Kleber Mendonça Filho declara que “Nos melhores dias, acredito que o roteiro é uma peça de literatura, **certamente peculiar**.” (2020, p. 10, grifo nosso), ou na Nota dos Editores do roteiro de *O Palhaço*: “A função principal do roteiro é contar uma história. Ele não é escrito, no entanto, da mesma maneira que um romance, embora **não deixe de ter ‘forma literária’**.” (2012, p. 4, grifo nosso), para ficar em dois exemplos. Há quase como um pedido de desculpas antecipado pela atribuição do termo literário ao roteiro. Talvez essa cautela seja resultado justamente da falta de discussões mais sólidas e amplas sobre o roteiro e o lugar que

ele poderia/deveria ocupar tanto no meio acadêmico quanto no contexto cultural mais amplo.

Lembramos que a consideração de um texto como pertencente ou não à literatura não raro envolve muito polêmica e pouco consenso. Em *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés aponta para esse percurso sinuoso por que passa a literatura e defende: “na verdade, não existe um conceito de literatura, apenas acepções que variam de uma época a outra. Na nossa, a palavra recobre uma grande variedade de práticas escritas. As acepções mudam porque os contextos se transformam.” (2016, p. 8). A teórica também aponta para o fato de que a crítica aceita como literárias as obras que se identificam com os gêneros tradicionais, o que seria um problema visto que “Essa catalogação oficial se torna cada vez mais difícil de ser empregada, na medida em que, se há algo indiscutivelmente novo na produção literária atual, é a mistura de gêneros, **ou sua indefinição.**” (2016, p. 12, grifo nosso). Perrone-Moisés não discute sobre o roteiro, tampouco poderíamos considerá-lo como uma “nova” forma de produção escrita, mas seria o caso de pensarmos na mutabilidade dos gêneros que passam a figurar o cânone literário. A própria pesquisadora reconhece que gêneros não considerados literatura em uma determinada época, passam a sê-lo em outra, e cita a carta como um desses textos que foi deslocado de seu lugar de origem, nesse caso documental, e passou ao literário. E poderíamos acrescentar outros exemplos de textos que originariamente não foram concebidos como literatura, mas que, posteriormente, foram reconhecidos e aceitos como tal: *Os sermões*, do Pe. Vieira, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, as próprias peças teatrais, que talvez sejam, pela sua feição de textos que engendram uma produção ulterior, as que mais se aproximam do roteiro. Seria o caso, então, de (re)pensarmos também o roteiro como um possível gênero literário.

Além da proposta específica desta Tese em estudar o roteiro como objeto autônomo, buscando as nuances do texto, o arranjo das imagens por via das palavras, o encadeamento narrativo, a textura da linguagem, a junção entre forma e conteúdo, enfim, o que pode ser apreendido pela composição do roteiro, há algumas outras perspectivas que, dado o caráter delimitado que toda tese solicita não foram aqui abordadas, mas que, de algum modo perpassaram esta pesquisa ou podem ser suscitadas como prosseguimento deste trabalho. E pensamos ser importante mencioná-las, no intuito de que as pesquisas sobre o roteiro sejam ampliadas e intensificadas e ganhem mais espaços de discussão e investigação no meio acadêmico, especialmente na área de Letras.

No capítulo sobre *Limite*, citamos o trabalho de Pablo Gonçalo Martins, que analisou os roteiros não filmados de Mário Peixoto e como esses textos (re)escrevem não apenas a

cinematografia de Peixoto, mas a própria história e teoria do cinema. Concordamos que roteiros não filmados apresentam seu valor histórico e também estético, visto que o texto está posto e dele emana um texto realizado e um filme em potência. Assim, roteiros não filmados abrem também um campo de investigação, para o cinema, para a literatura.

Isso também nos faz lembrar a recente publicação que o Instituto Moreira Sales fez do roteiro original de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho⁷². Sabemos que as gravações do documentário foram interrompidas pelo golpe militar e o projeto apenas foi concluído vinte anos depois. Pensamos na importância desse roteiro enquanto registro de um filme que *poderia ter sido e não foi*; em como esse roteiro suscita questões que se inscrevem não apenas na história do cinema de Coutinho ou, por extensão, do cinema brasileiro, mas sobre um momento da história do Brasil, que precisa sempre ser revisto, rediscutido para que não seja silenciado. No estudo que acompanha a publicação, Carlos Alberto Mattos destaca que “O *Cabra/64* e *Cabra/84* divergem em quase tudo, mas o segundo depende fundamentalmente do primeiro para existir, já que é, ao mesmo tempo, o seu resgate e o seu contraponto.” (2020, p. 8). Assim, tanto o roteiro de Coutinho quanto roteiros não filmados em geral podem trazer à tona discussões e (re)descobertas que de outra forma não chegariam até nós.

Uma outra questão que envolve as reflexões sobre os roteiros está no trabalho da professora Vera Lúcia Foullain de Figueiredo em seu livro *Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema* (2010). Há um aspecto sensível que a pesquisadora traz à discussão, relacionado à publicação dos roteiros. O ponto crucial é pensar como essas publicações criam tensões ao conferir o caráter de permanência a esses textos considerados como efêmeros, desnecessários depois de realizado o filme.

Vários desdobramentos seriam possíveis pensar a partir da materialização do roteiro em livro. De uma perspectiva otimista, esses textos “raros”, geralmente disponíveis apenas em acervos institucionais, despertando, quando muito, apenas interesse de pesquisadores, se tornariam acessíveis, podendo atingir um grupo maior de leitores. Desse ponto de vista, o roteiro deixaria de ser um texto endereçado apenas a um grupo específico – atores, diretores, equipes de produção, financiadores, etc –, e passaria (ou ao menos se pretenderia) a atingir um público maior. O que também poderia atingir o próprio estatuto da literatura, considerando que, se o roteiro até então não é aceito como literatura, é inegável sua tangência com os reconhecidos

⁷² O Instituto Moreira Sales disponibiliza o ebook intitulado *O primeiro cabra: roteiro original acompanhado de breve estudo de um filme interrompido*. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/eduardo-coutinho/#ebook>.

gêneros literários. E lembramos daquela difícil “catalogação oficial” de que fala Perrone-Moisés, pois a publicação dos roteiros poderia colocar em fricção o já tão questionável cânone.

Mas há um outro ponto de inflexão que não pode deixar de ser levado em conta quando olhamos para o mercado editorial que se volta para a publicação dos roteiros. Por nossa própria experiência durante esta pesquisa, grande parte dos roteiros que se tornam livros parecem estar condicionados ao sucesso do filme. Não raro, são lançadas edições sofisticadas, com fotos dos atores, dos bastidores de filmagem, das cenas, da equipe de produção permeando toda a publicação. Em 2020, a Companhia das Letras anunciou, com bastante alarde, a publicação de *Três roteiros – O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho. Quem comprasse o livro em pré-venda “ganharia” um pôster *dos filmes*, autografado pelo roteirista e cineasta. Vale dizer que tanto o pôster quanto a capa do livro trazem a imagem das atrizes principais de cada um dos filmes (Maeve Jinkings, Sônia Braga e Bárbara Colen). Não queremos dizer que essa estratégia de marketing seja necessariamente negativa, mas a questão que fica é pensar se esse tipo de edição não deixaria o roteiro apenas como um apêndice do filme, um objeto a mais a compor uma vitrine de *souvenirs* que aproveita o sucesso de bilheteria e transforma o filme em uma máquina comercial.⁷³ Ainda mais, se não seria perpetuar uma possível leitura do roteiro apenas atrelada ao filme ou dele dependente.

Por fim, gostaríamos de fazer uma última abordagem que desponta para os estudos do roteiro. Estamos bastante familiarizados com as adaptações literárias para o cinema, fenômeno que acompanha a própria história da sétima arte. No entanto, um movimento mais recente aponta para um outro percurso – roteiros que se tornam romances ou novelas literárias. É o caso de *Os incontestáveis*, cujo roteiro, escrito por Saulo Ribeiro, engendrou um romance homônimo que o próprio Saulo escreveu. O mesmo aconteceu com *Casa de meninas*, de Inácio Araújo, que relata: “Como não via perspectiva de produzi-lo [o filme] a curto prazo, pensei em extrair dali um romance com a minha visão desse momento.” (2004, p.5). Nesses casos, o gesto da adaptação se desloca, pois não estamos lidando mais com um texto que passa para a tela, mas um texto escrito para a tela que se transforma em outro texto. A partir disso, outras tensões se criam, pensando não só na adaptação, mas nas influências mútuas de uma escrita na outra, bem como nas das diferenças que os textos solicitam, demarcando os gêneros em sua constituição e estrutura.

⁷³ Não poderíamos deixar de fazer menção à *Coleção Aplauso*, da Imprensa Oficial de São Paulo, que, na contramão desse tipo de mercado, oferece um valioso acervo de títulos do cinema brasileiro, incluindo roteiros. Além dos preços acessíveis dos livros que publica, grande parte dos livros está disponível, gratuitamente, para download. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/>

Um caso peculiar é a obra *Um chão de presas fáceis: documentário*, escrito por Fernando Fiorese. O livro foi gerado a partir do material que havia sido coletado por dois documentaristas que “percorreram mais de 1600 quilômetros numa viagem de ida e volta entre Além Paraíba e Divisa Alegre” (FIORESE, 2015, p. 5). O documentário não foi concluído, nem editado para exibição, porque um trágico acidente vitimou um dos documentaristas, já nos últimos dias das filmagens, o que fez com que toda o trabalho fosse paralisado e nunca retomado. A partir do material completo reunido pelos documentaristas, que envolvia desde recortes de jornais e revistas, a folhas manuscritas, fotografias, bilhetes, etc., cedidos ao escritor – “exceto os rolos de filme” - Fiorese compôs o livro selecionando e organizando um vasto material “conforme os indicativos do roteiro”. Uma vez mais, é o roteiro que guarda a possibilidade de o filme não realizado não ser relegado ao esquecimento e proporcionou uma forma outra de aceder ao documentário pela escrita.

Assim, gostaríamos de finalizar nossa pesquisa sinalizando mais para possibilidades do que para encerramentos e, menos que uma conclusão que pretenda estabelecer definições, elaborar conceitos ou conferir termos peremptórios ao roteiro, ao findar esta tese almejamos apresentar perspectivas e desdobramentos a partir do nosso estudo, no desejo de que as pesquisas sobre o roteiro sejam ampliadas, intensificadas e ganhem mais espaços de discussão e investigação no meio acadêmico, especialmente na área de Letras. Por isso que, menos que conclusões, propomos *continuidades*.

REFERÊNCIAS

AUDIOVISUAIS:

DEPOIS do Transe. Direção: Paloma Rocha e Joel Pizzini. In.:TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Novodisc Mídia Digital da Amazônia Ltda. Roteiro: Glauber Rocha. Manaus: Versátil Digital Filmes, 2018. Edição Especial em DVD Duplo.

O HOMEM do morcego. Parte 1. Direção: Rui Solberg. 1980. Disponível em Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pdiCtn-6WSY>. Acesso em 14.08.2020.

BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Inácio. *Casa de meninas: romance e roteiro cinematográfico*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

ARAÚJO, Inácio. Introdução. In.: SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 11-13.

ARRIAGA, Guillermo. Egos Brutos – O escritor e roteirista mexicano justifica a temática de suas obras. *Discutindo Literatura*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 14, 2009. Entrevista concedida a Sérgio Vale.

ARRUDA, Vinícius Galera de. **Fora do lugar – a ficção de José Agrippino de Paula**. 2016. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In.: AUERBACH, Erich. *Mimesis* apresentação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 471-498.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina - Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora 34/EdUsp, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. in: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENTES, Ivana. Introdução. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Cia. das letras. 1997. p. 7-74.

BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Cia. das letras. 1997. p. 283-291; 295-296.

BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

CARMO, Victor Vinícius. *Roteiros de cinema no Brasil: estruturas e formas na escrita das décadas de 1920 e 1930*, 2017, Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação e Informação – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2017.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Trad. Teresa de Almeida. 2. ed. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARVALHO, Maria Angélica. Glauber Rocha: o futuro do cinema está na televisão. *O globo*, Rio de Janeiro, Caderno Domingo, p. 3; 5, 13.08.1978. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-ervo/?navegacaoPorData=197019780813>. Acesso em: 24 jul. 2021.

CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução: Nilson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COUTINHO, Eduardo. *O primeiro cabra: roteiro original acompanhado de um breve estudo de um filme interrompido*. Organização Carlos Alberto Matos. São Paulo: IMS, 2022. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/eduardo-coutinho/#ebook>.

DRUMOND, Mario. O legado de Sganzerla. In.: DRUMOND, Mario; IGNEZ, Helena. (org.). *Tudo é Brasil Projeto Rogério Sganzerla*. Joinville: Editora Letradágua, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

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

FAVARETTO, Celso. A outra América. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 jun. 2001. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0906200101.htm>. Acesso em: 15 jun. 2022.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Alvaro Ramos. 28. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGLIARESE, Fernando. *Um cão de presas fáceis: documentário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

FONSECA, Jair Tadeu da. Guimaraes Rocha (ou Glauber Rosa). *outraTravessia*, Florianópolis, n. 7, p. 21-28, 2008.

FONSECA, Jair Tadeu da. O cine-olho crítico de Rogério Sganzerla. In: SGANZERLA, Rogério. *Textos críticos 2*. Organização Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010. p. 11-16.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 103-119.

GONÇALO, Pablo. Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos do roteiro. *Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 28, p.123-140, jul./dez.2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6336>. Acesso em: 08 abr. 2020.

GORDON, William Lewis. *How to write moving pictures plays*. Cincinnati: Atlas Publishing Company, 1914. Disponível em: <https://archive.org/details/howtowritemovin00gordgoog/page/n6/mode/2up>. Acesso em: 08.03.2021.

HERTZ, Constança. Paisagens do indizível. *Terceira margem*. Rio de Janeiro, n. 15, p. 179-190. jul.-dez. 2006.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOUGHNEY, Patrick G. In the beginning was the word: six pre-Griffith motion picture scenarios. *Iris*, Paris, v. 2, n. 1, p. 17-31, jan./jun. 1984.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto. *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 334-351. jul.-dez.2020.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

MCKEE, Robert. *Story substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro*. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996a.

MELLO, Saulo Pereira de. Introdução. In.: PEIXOTO, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b. p. 11-16.

MELLO, Saulo Pereira de. Sobre o “cenário” de Limite. In.: PEIXOTO, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b. p. 17-25.

MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In.: POITRAT, Jacques (editor). *Límite*. Disponível em: <http://affif-sitepublic-media-prod.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/pdf/0001/45/a8797bd32972ac4f18146bdb0bfa7c3c2590324e.pdf>. Acesso em: 15.09.2020.

MELLO, Selton; VINDICATTO, Marcelo. *O Palhaço*. São Paulo, SP: Edições SESC SP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor*, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume; Salvador: Fundação Gregório de Matos; UFBA. 2005.

MUYLAERT, Anna. *Durval Discos*. São Paulo: Editora Papagaio, 2003.

NEVES, David E. Nota-crônica. In.: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

PAIVA, Samuel. Rogério Sganzerla no Suplemento Literário do Jornal *O Estado de S. Paulo*. In: SGANZERLA, Rogério. *Textos críticos I*. Organização Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010. p. 11-21.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEIXOTO, Mário. Cinema caluniado. *O jornal*, Rio de Janeiro, Anno XIX, n. 5487, 06 mai. 1937. Biblioteca Nacional Digital Brasil. Hemeroteca Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pagfis=37627. Acesso em: 28 ago. 2020.

PEIXOTO, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996.

PEIXOTO, Mário. *Poemas de permeio com o mar*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.

PEIXOTO, Mário. *Seis contos e duas peças curtas*. Organizado por Saulo Pereira de Mello. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRICE, Stevens. *A history of the screenplay*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

RAMALHO, Nayla Mendes. *A precariedade necessária na escrita de Terra em transe: os três roteiros de Glauber Rocha*. 2018. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RIBEIRO, Saulo. *Os incontestáveis*. Vitória, ES: Cousa; São Paulo, SP: Patuá, 2018.

ROCHA, Glauber. O mito *Limite*. In.: ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 57-67.

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

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

ROCHA, Glauber. A destruição dos mitos (ou o paraíso perdido). In.: GERBER, Raquel. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 236-243.

ROCHA, Glauber. Terra em transe. In: SENNA, Orlando. (org.) *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 1985. p. 116-142.

ROCHA, Glauber. *Poemas Escolhydos de Glauber Rocha*. Brasília: Alhambra, 1989.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes(org.) São Paulo: Cia. das letras, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In.: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 75-97.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Três vezes rio: Rio, 40 graus, Rio, Zona Norte, O amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro: Rocco: 1999.

SCREENWRITING. RAYNAULD, Isabelle. In: ABEL, Richard. *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2005. p. 834-838.

SENN, Orlando. Palavrimgem, textação. In: ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 1985.

SGANZERLA, Rogério. *Encontros: Rogério Sganzerla*. Organização Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

SGANZERLA, Rogério. *Textos críticos 1*. Organização Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010a.

SGANZERLA, Rogério. *Textos críticos 2*. Organização Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010b.

SLATTA, Richard W. *The Mythical West* – na Encyclopedia of Legend, Lore, and Popular Culture. Santa Barbara, California, 2001.

WELLES, Orson; MANKIEWICZ, Herman J. *Citizen Kane*. Interactive Media Creations, 2009. E-book Kindle.

WELCH, Rosanne. Why researching screenwriters (has always) mattered. In.: DAVINO, Gláucia e BELLICIERI, Fernanda.(org.). *Roteiro X: The X script*. São Paulo: Pomello Digital, 2020. Disponível em: https://81f417d9-2893-4dd1-aa19-1e8e21a796ff.filesusr.com/ugd/d000f8_ad24c102c7964a0babab75ec21883b9e.pdf. Acesso em: 10 dez. 2022.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Lisboa, Portugal: Cadernos Ultramares, 2019.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.