

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**GUILHERME GONÇALVES DA LUZ**

**AS IMAGENS EM TRANSE E OS PERSONAGENS POVOADORES NO CINEMA  
DE GLAUBER ROCHA**

Tese de doutoramento

Porto Alegre  
2020

## CIP - Catalogação na Publicação

LUZ, Guilherme Gonçalves da  
As imagens em transe e os personagens povoadores no  
cinema de Glauber Rocha / Guilherme Gonçalves da LUZ.  
-- 2020.  
260 f.  
Orientador: Alexandre Rocha da SILVA.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Glauber Roha. 2. Teorias do Cinema. 3.  
Semiótica. 4. Filosofia da comunicação. 5. Cinema  
brasileiro. I. SILVA, Alexandre Rocha da, orient. II.  
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GUILHERME GONÇALVES DA LUZ

**AS IMAGENS EM TRANSE E OS PERSONAGENS POVOADORES NO CINEMA  
DE GLAUBER ROCHA**

Documento de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito à obtenção de grau de doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Aprovado em 15/05/2020

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr Alexandre Rocha da Silva (Orientador)  
Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites (UFRGS)  
Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello (Anhembí Murumbi)  
Prof. Dr. Marcelo Roberto Gobatto (FURG)  
Prof. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC)



*Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína*

**Caetano Veloso**

*Mas somos cucarachas e baratas sobreviverão*

**Nei Lisboa**

## Agradecimentos

Ao presidente Lula, por ter me possibilitado enxergar que existem limites no mundo, mas que os mundos são ilimitados.

À UFRGS, pela formação de qualidade.

Ao PPGCOM, colegas, professores e funcionários, pela dedicação e ótimo convívio. Em especial, à Lúcia, pelo auxílio sempre preciso.

À FURG, pelo suporte e financiamento da pesquisa, sem os quais nenhuma linha seria possível.

Ao Alexandre Rocha da Silva, meu orientador, por ser, em um sentido epicurista, um violento encontro e, principalmente, por ter inigualável generosidade na partilha do conhecimento. Agradeço-lhe também pela possibilidade de entender que ser um pesquisador é fazer parte de algo.

Aos amigos que fiz no e através do GPESC, Cássio Borba Lucas, Demétrio Rocha Pereira, Luis Felipe Abreu, Bruno Leites, João Flores da Cunha, Mário Arruda, Marcelo Conter, Márcio Telles, Felipe Diniz, Jamer Mello, Suelem Freitas, Taís Casagrande, Jacqueline Dal Bosco, Giovana Colling, Camila Proto, Sinara Sandri, Alessandra Werlang, Suzani Pedroni, Renata Trepte. Em especial, ao meu colega de ingresso André Araújo, com quem tanto aprendi e que, de certa forma, fez iniciar esta pesquisa antes mesmo dela existir em minha cabeça. Aos orientandos Giuliana Heberle e Guilherme Ferreira, pelo enorme aprendizado que me proporcionaram. Também aos meus queridos Caio Ramos, Luiza Müller e Lennon Macedo, com quem dividi as melhores tardes destes quatro anos, aquelas passadas em sala de aula. Todos foram fundamentais, não apenas para a pesquisa, mas por tornarem mais feliz minha breve e já saudosa passagem por Porto Alegre.

Aos queridos Lauro e Carolina, por terem sido sempre a mansidão dos encontros que acalmam, sossego no meio do caos.

À minha família, minhas irmãs Louise e Aline, por terem sido parte, desde sempre, de tudo o que aconteceu até aqui. À Ton, minha sobrinha, pela leveza que trouxe a todos. Aos meus pais, Marilda e Luiz Carlos, pela educação, pelo amor incondicional, por terem oferecido

todas as condições para minha formação e por serem sempre a certeza de que não estou sozinho no mundo.

À Baleia cuja existência trouxe enorme doçura à minha vida.

Ao Inu, a quem deveria, houvesse uma medida de sanidade, cada unidade dessa medida. Pelos passeios revigorantes, pela companhia inarredável, pela afinidade imediata.

À Karol, por partilhar os vários mundos que habitamos, as angústias, os filmes, os livros, os espaços e os sonhos (que são muitos!).

## Índice de Figuras

Figura 01 - Gráfico .....	20
Figura 02 - Frames de Amazonas, Amazonas (1965) .....	28
Figura 03 - Frames de Claro (1975) .....	30
Figura 04 - Frames de A Idade da Terra (1980) .....	31
Figura 05 - Frames de Di Cavalcanti (1977) .....	32
Figura 06 - Frames de Câncer (1972) .....	33
Figura 07 - Frames de A Idade da Terra (1980).....	36
Figura 08 - Frames de Amazonas, Amazonas (1965) .....	46
Figura 09 - Frames de Amazonas, Amazonas (1965) .....	46
Figura 10 - Frames de Pátio (1959) .....	47
Figura 11 - Frames de Barravento (1962) .....	49
Figura 12 - Frames de Barravento (1962) .....	51
Figura 13 - Frames de Câncer (1972) .....	55
Figura 14 - Frames de Câncer (1972) .....	56
Figura 15 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) .....	57
Figura 16 - Frames de Claro (1975) .....	58
Figura 17 - Frames de A Idade da Terra (1980) .....	60
Figura 18 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) .....	61
Figura 19 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) .....	71
Figura 20 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) .....	75
Figura 21 - Aglomerados de gente .....	77
Figura 22 - Povos .....	78
Figura 23 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) .....	91
Figura 24 - Frames de (extras) Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969) .....	91
Figura 25 - Frames de Barravento (1962) .....	97
Figura 26 - Frames de Barravento (1962) .....	98
Figura 27 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1962) .....	102
Figura 28 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) e Câncer (1970) .....	121
Figura 29 - Frames do Filme Viva Cariri (1969) .....	124
Figura 30 - Frames de Barravento (1962) .....	132
Figura 31 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	133
Figura 32 - Frames de Terra em Transe (1967) .....	135
Figura 33 - Frames de Barravento (1962) .....	136
Figura 34 - Frames de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1968) .....	138
Figura 35 - Frames de Barravento (1968) .....	139
Figura 36 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	140
Figura 37- Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	141



Figura 38 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	142
Figura 39 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) .....	144
Figura 40 - Frames de Deus e Diabo na Terra do Sol (1964) .....	147
Figura 41 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	149
Figura 42 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	150
Figura 43 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1970) .....	152
Figura 44 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	153
Figura 45 - Frames de Abertura (1979) .....	154
Figura 46 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	156
Figura 47 - Frames de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1968) .....	157
Figura 48 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	158
Figura 49 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	159
Figura 50 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	160
Figura 51 - Frames de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1968) .....	162
Figura 52 - Frames de Claro (1975) .....	164
Figura 53 - Frames de Claro (1975) .....	166
Figura 54 - Frames de Claro (1975) .....	166
Figura 55 - Frame de Claro (1975) .....	167
Figura 56 - Frames de Claro (1975) .....	168
Figura 57 - Frames de Barravento (1962) .....	169
Figura 58 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	171
Figura 59 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	174
Figura 60 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	177
Figura 61 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	177
Figura 62 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	178
Figura 63 - Frames de Jorjamado (1979) .....	179
Figura 64 - Frames de Jorjamado (1979) .....	180
Figura 65 - Frames de Jorjamado (1979) .....	180
Figura 66 - Frames de Jorjamado (1979) .....	181
Figura 67 - Frames de Jorjamado (1979) .....	182
Figura 68 - Frames de Jorjamado (1979) .....	183
Figura 69 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	184
Figura 70 – Frame de Cego Júlio – Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	187
Figura 71 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	188
Figura 72 - Frame de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	189
Figura 73 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	190
Figura 74 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	194

Figura 75 - Frames de Cabeças Cortadas (1975) .....	197
Figura 76 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	198
Figura 77 - Frames de Amazonas, Amazonas (1965) .....	198
Figura 78 - Frames de A Idade da Terra (1980) .....	200
Figura 79 - Frames de A Idade da Terra (1980) .....	203
Figura 80 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	204
Figura 81 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	205
Figura 82 - Frame de Terra em Transe (1967) .....	207
Figura 83 - Frames de Terra em Transe (1967) .....	208
Figura 84 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	209
Figura 85 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	211
Figura 86 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	213
Figura 87 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	214
Figura 88 - Frames de Barravento (1962) .....	216
Figura 89 - Frames de Barravento (1962) .....	217
Figura 90 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) .....	219
Figura 91 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	221
Figura 92 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	222
Figura 93 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) .....	223
Figura 94 - Frames de Barravento (1962) .....	224
Figura 95 - Frames de Barravento (1962) .....	226
Figura 96 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	226
Figura 97 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	227
Figura 98 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	229
Figura 99 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	230
Figura 100 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1971) .....	230
Figura 101 - Frames de Idade da Terra (1980) .....	233
Figura 102 - Frames de Idade da Terra (1980) .....	234
Figura 103 - Frame de Terra em Transe (1967) .....	236
Figura 104 – Frame de Abertura (1979) .....	244

# Sumário

<b>Resumo</b> .....	<b>11</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>12</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>13</b>
<b>1 Imagens em transe</b> .....	<b>20</b>
1.1 Física e Metafísica das imagens .....	20
1.2 O transe e as matérias intensivas .....	25
1.2.1 O olhar selvagem e as codificações primárias.....	34
1.3. As imagens e suas inscrições.....	37
1.3.1 As descrições em transe.....	44
1.3.2 As narrações rituais .....	48
1.4 As imagens e a crise da verdade .....	51
1.4.1 A narração em transe .....	52
1.5 Imagens do pensamento em transe .....	62
1.6 O transe e os regimes da imagem .....	66
<b>2 Territorialidades do transe</b> .....	<b>70</b>
2.1 O transe e as multiplicidades .....	70
2.2 O povo por vir e os agenciamentos .....	77
2.2.1 O plano e as intensidades do transe .....	79
2.2.2 O maquinismo das imagens em transe .....	83
2.2.3 Os agenciamentos concretos.....	84
2.2.4 Os estratos .....	86
<b>3 Temporalidades do transe</b> .....	<b>90</b>
3.1 Veredas do sertão: os territórios .....	90
3.2 Os círculos e o fundamento da memória .....	93
3.3 Barravento e o eterno retorno .....	97
3.4 O transe e as repetições .....	101
<b>4 O transe e os povoamentos da imagem</b> .....	<b>105</b>
4.1 Glauber Rocha e o cinema brasileiro .....	105
4.2 A <i>farmacopatologia</i> do transe .....	115
4.3 Os povoamentos e os povoadores .....	120
4.4 O Cancioneiro .....	123
4.4.1 Os sons e o transe .....	125
4.4.2 O modal e os agenciamentos territoriais do transe .....	128

4.4.3 O cancionero e seu estranho tonalismo .....	142
4.4.4 Da casa ao caos.....	154
4.5 O Gago .....	162
4.5.1 O transe e a decomposição da civilização ocidental .....	164
4.5.2 Conversação em transe .....	172
4.5.3 Jorjamado e a falação .....	179
4.6 O Cego Vidente .....	184
4.6.1 O transe do observador privilegiado.....	187
4.6.2 O paradoxo da cura.....	196
4.6.3 Um índio com uma câmera.....	198
4.7 O Tirano.....	200
4.7.1 O Tirano e os planos intensivos.....	200
4.7.2 O transe do Soberano.....	207
4.7.3 Exu: o Dionísio terceiro-mundista.....	215
4.8 O Messias .....	219
4.8.1 A doença da fé .....	219
4.8.2 As alianças demoníacas .....	221
4.8.3 A linguagem cifrada do messianismo .....	226
4.8.4 Os Cristos intensivos .....	232
<b>Considerações finais.....</b>	<b>236</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>246</b>

## RESUMO

Para Glauber “o Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência” (ROCHA, 2004, p. 67). É assim que o transe que aqui pretendemos delimitar, quando visto a partir de uma ambivalente condição que o compreende ao mesmo tempo como doença e como cura, multiplica suas formas: há o transe da fome, capaz de produzir meios famintos, esgotados; o transe religioso, forjado no seio de um tempo messiânico; o transe do ébrio, que faz incidir sobre um plano de organização um plano dionisíaco, o transe da música, capaz de trazer, em seus elementos mínimos, um passado para dentro do presente; o transe da falação, que desmonta os dizeres em um rumorejar da linguagem. Ao cinema glauberiano interessou as vidas errantes e os meios doentes. Nesta tese, investigamos este transe, em Glauber Rocha, a partir de uma série de desdobramentos dos insights produzidos por Gilles Deleuze (2006) no breve texto chamado *O Cinema Político Moderno*. Segundo o autor, a especificidade deste cinema está centrada em sua capacidade de fazer devir nas imagens “um povo por vir” (DELEUZE, 2006, p. 281). Assim, as imagens que aqui investigamos, atualizadas em distorções, deformidades, vultos, rastros de um eterno fazer-se e desfazer-se das formas, são como maquinações da desabitucação de um Brasil colonial e normativo, reconstruído na agitação de uma matéria vibrante a partir de processos heterogenéticos. Metodologicamente, as imagens em transe foram pensadas segundo três componentes: a primeira delas, constituída por motivos territoriais, organiza-se segundo codificações primárias nos fluxos de matéria, são feixes luminosos, gradientes de cor, granulações de película que são agenciadas segundo *sínteses conectivas*. A segunda componente, como meio de inscrição, é formulada no seio das descrições em transe, das narrações rituais e das narrações em transe, produtoras de meios de registro que deixam ver imagens ao mesmo tempo atuais e virtuais: desenquadramentos, descentramentos, narrações falsificantes e espacialidades em transe. A última componente decorre de uma descodificação generalizada que faz comunicarem-se fragmentos de matéria fílmica: são fonações, grafismos, gestos, matérias sublinguísticas que, ao serem associadas, mantêm as desterritorializações em estados de conjunção. Estas três componentes das imagens em transe se desenvolverão segundo questões suscitadas pelo que chamamos, para fins metodológicos, de *personagens povoadores*, que são personagens cuja colocação de problemas traz às imagens inquirições propriamente cinematográficas. São eles: *O Cancioneiro*, *O Gago*, *O Cego Vidente*, *O Tirano*, *O Messias*.

**Palavras-chave:** Transe, Cinema, Glauber Rocha, Imagem.

## ABSTRACT

To Glauber Rocha (2004), “the Cinema Novo is a project that emerges in the politics of hunger, and suffers, for this very reason, all the weaknesses resulting from its existence” (p. 67). The trance, seen as a disease as well as a cure, multiplies its forms: there is the famine trance, capable of producing a communication channel from hungry and exhaustion, the religious trance, forged inside a messianic time, the inebriation trance, which turns an organization dimension into a Dionysian dimension, the music trance, capable of bringing, in its minimal elements, a past into the present, the rustle trance which dismantles the words in a rustling language. Glauber Rocha cinema was interested in wandering lives and deteriorated communication channels. This thesis aims to investigate this trance, in Glauber Rocha, based on the insights produced by Gilles Deleuze (2006) in text called *The Modern Political Cinema*. According to the author, this cinema has the ability to produce a *to become* in the images of “a people to come” (DELEUZE, 2006, p. 281). The images that we investigate here are similar as machinations of the withdrawal of a colonial and normative Brazil, reconstructed in the agitation of a vibrant matter (distortions, deformities, shapes, traces of an eternal making and undoing of shapes) created with heterogeneous procedures. As a method, the trance images are classified by three components. The first one, constituted by territorial reasons, is organized in primary encodes level, in the flows of substance. They are light beams, color gradients, film granulation that are brought together in consonance with *connective syntheses*. The second component, as an inscription channel, is formulated in the interior of trance descriptions, in the procedural narrations and trance narrations, producing recording media that show present and virtual images: mismatches, decentralization, falsifying narrations and trance domains. The last component results from a generalized decoding that makes interconnect fragments of film material. They are phonation, graphics, gestures and sublinguistic materials when associated keep the deterritorializations in states of conjunction. These three components of trance images will be developed according to the interrogations brought by the inhabiting characters: *the Singer, the Stutterer, the blind Psychic, the Tyrant, the Messiah*.

**Keywords:** Trance, Cinema, Glauber Rocha, Image.

## INTRODUÇÃO

Oswald de Andrade, em *Mensagem ao antropófago desconhecido* (1991), diz que:

As filosofias do homem vestido, nas horas do abraço ao desespero roçaram a verdade. Mas entre elas e a verdade havia a roupa. Só o homem natural foi natural nos trópicos, onde não caminhou como as formigas de Ésquilo na direção de Prometeu. É preciso ouvir o homem nu. [...] Queremos a revolução caraíba. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre Declaração dos Direitos do Homem". [...] Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro. [...] Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande. A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens (ANDRADE, 1991, p. 285)

Se nos pareceu pertinente preambular a apresentação desta tese com este fragmento oswaldiano, é porque se faz necessário anteceder a introdução das questões que serão aqui expostas com um breve parêntese sobre uma suposta pregnância do pensamento europeu - mais especificamente aquele de matriz pós-estruturalista - no interior de nossas questões. O que nos é fundamental é a compreensão do modo como se reconfigurou a noção de signo junto ao pensamento europeu desde a invenção de sua modernidade, quando este se viu destravado pelas incessantes aberturas de seus possíveis. Ao europeu, cujo mundo chegara ao fim, coube inventar sua modernidade canibalizando as formas antes por ele excomungadas, incorporando em si o exótico, o selvagem, o cigano, o pensamento mágico das bruxas, dos feiticeiros e dos videntes.

Como diz o etnólogo francês Michel Leiris (1995), toda civilização é canibal, como um misto de “magma vivente e detritos múltiplos” (p. 185). Ao que nos parece, a diferença entre esse canibalismo predatório, protagonista das barbáries históricas de nosso mundo dito civilizado, e a nova tradição antropofágica suscitada pelos modernistas brasileiros, situa-se primordialmente no ponto mesmo em que a disjunção (“*tupy or not tupy?*”) se torna inclusiva: onde tupy e não tupy produzem-se incessantemente um no outro, isto é, “na invisível química das misturas” (ROLNIK, 2000, p. 453).

Octavio Paz (1984), ao afirmar que, aos olhos de um selvagem, um poste telegráfico se apresenta como matéria prima à confecção de um conjunto de flechas venenosas, expressa não ser mais do que isso o que fazemos quando transformamos uma máscara ou uma estátua - originalmente produzidas para propósitos rituais e precisos - em um objeto de arte vulgar: um insulto infinitamente mais mortal do que aquele dado às invenções europeias pelos selvagens acima mencionados (p. 185).

Dito isto, é preciso que indiquemos que as ideias presentes nesta tese são, em grande parte, devedoras de pequenos *insights* produzidos por Gilles Deleuze (2006) em um breve texto escrito em 1985 e publicado quase ao final do segundo volume de seus livros sobre cinema (*Cinema II, A Imagem-tempo*). O texto, intitulado curiosamente com a alcunha de *O Cinema Político Moderno* (2006), atribui a Glauber Rocha e a mais alguns emergentes cineastas terceiromundistas, a capacidade de fazer devir em suas imagens a formação de um povo por vir (guardemos por ora essa sentença). Se tal atitude nos parece revelar uma espécie de colonização do pensamento de Glauber ao que disseram sobre ele alguns franceses, é preciso que indiquemos se tratar de um processo inverso a este. Nos parece evidente, após escritas as páginas que compõe este trabalho, que só nos foi possível desdobrar as imagens de Glauber sobre as ferramentas teóricas pós-estruturalistas porque são a elas atribuídas a função de dar conta de um universo de passagens, de intermitências, de interditos, de indiscernibilidades, sendo este, portanto, um pensamento *nosso*, como já deixara claro Oswald de Andrade. É assim que nos parece, este esforço de pesquisa, um processo ao mesmo tempo antropofágico, no sentido oswaldiano, mas também autofágico, pois, ao comeremos o europeu, nos alimentamos também de nossa própria carne.

Utilizamos-nos, portanto, das pistas deixadas à deriva por Gilles Deleuze (2006) no breve texto supracitado para chegarmos ao problema de nossa pesquisa: de que modo o transe, como inscrição de um jogo perpétuo entre um *continuum* de matéria cinemática e um plano de organização, é capaz de fazer devir nas imagens um povo?

Em entrevista concedida aos críticos Frederico de Cárdenas e René Caprilés, publicada com o sugestivo título de *O Transe na América Latina*, no ano de 1969, Glauber atribui a Brecht uma frase de Vladimir Maiakovski na qual o poeta Russo expressa ser preciso, “para ideias revolucionárias, formas revolucionárias” (ROCHA, 2004, p. 171). O cineasta complementa dizendo que terra em transe foi a tentativa de construir, em cinema, uma expressão complexa e indefinida. Entre a errância no trato com as palavras e a errância de suas formas fílmicas, é possível vermos, em Glauber, um mundo todo que se compõe a cada gesto, pois se faz e se desfaz ao sabor de sua intempestividade. Se, para este cineasta, é possível ligar qualquer frase a qualquer nome (como com Maiakovski e Brecht), lhe é também permitido, por força de sua inventividade, associar entre si quaisquer imagens que sejam, fazendo erigir novos pedaços de mundo dessas relações improváveis. Ainda no referido texto Glauber afirma:

Se fizesse um filme sobre o transe na América Latina e lhe desse uma forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme. Um filme de



ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado.” (ROCHA, 2004, p. 173).

Caetano Veloso, em seu livro “Verdade Tropical” (2015), ao falar sobre suas primeiras impressões diante do que viu em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em maio de 1967, diz que “à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar” (p.123). A fala de Caetano, com o pesar de sua brevidade, se faz pertinente às questões que ora propomos com esta tese, pois articula uma dupla problemática: se, por um lado, ela indica uma espécie de perplexidade diante do novo, diante da imagem que nasce; por outro, a percepção de Caetano acerca do desvelamento de um inconsciente brasileiro subjacente a estas imagens revela uma vontade sintomatológica do Cinema Novo na produção não apenas de novas imagens sobre o Brasil, mas de imagens que produzem, elas próprias, novos Brasis.

Nuno Ramos, em seu mais recente livro, *Verifique se o Mesmo* (2019), traz um breve capítulo dedicado a Glauber e esboça algumas linhas sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), seu segundo longa-metragem. Ramos diz que há, em Glauber, uma espécie de impulso que o faz cavar um buraco no filme a partir de um vazio geográfico e de um torpor psicológico das personagens, “uma duração interna ao plano, desconectada do tempo da ação e do lugar desse plano no filme. Em suma, um ato abissal de originalidade que se abre a partir da fuga - diegética, histórica, anedótica, mítica” (p. 62).

Se, como disse Rancière<sup>1</sup> (2001), o ocidente construiu para si, desde Platão, um mundo de imagens para o seu uso, a partir das quais o homem organiza seus esquemas motores e orienta seus movimentos por meio de vetores oriundos de uma complexa maquinaria de causas e efeitos, essa busca glauberiana por um torpor das formas, um mal-estar da linguagem, um entorpecimento das imagens, acaba por se chocar contra a imensa história do pensamento ocidental, uma vez o mundo habitual judaico-cristão, tal como o conhecemos, forjou-se na formulação de um modelo representacional capaz de organizar-se cosmologicamente segundo perspectivas, texturas, cores, contrastes e proporções e, ao mesmo tempo, relegar suas diferenças a uma espécie de existência subterrânea.

---

<sup>1</sup> Artigo traduzido para o português por Luiz Felipe G. Soares, publicado originalmente em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/x51e1> (01/02/2020)

José Miguel Wisnik (2017) quando se refere à separação radical entre as formas apolíneas da harmonia e as formas dionisíacas do caos impressas pelo pensamento platônico na memória do ocidente, aponta que

O transe dionisíaco, que é representado pelo aulos (a flauta popular), é condenado, ao que tudo indica, como música rítmica a serviço de uma sacralidade dionisíaca (música vista implicitamente como dissolvente, identificada com a voz dos não-cidadãos, das ‘minoridades’ - mulheres, escravos e grupos camponeses aliados do controle do Estado - sendo atribuídos aos escravos os ritmos considerados não harmônicos). Ao lado disso, a música se subordina à palavra: o significativo musical puro, que não articula significações, força dionisíaca latente, é regulado por um código de uso que faz com que ele se subordine ao significado apolíneo. (WISNIK, 2017, p. 105).

Ao longo da tese iremos refletir sobre a constituição das imagens<sup>2</sup> a partir de ondas oscilantes e recorrentes, de repetições, de propagações, de obturações e de pulsações. A partir desta condição, a seguinte indagação também surge como um elemento a ser desenvolvido neste trabalho: por que motivo somos levados a crer que o mundo que se apresenta diante de nossos olhos é composto por relações harmônicas e por formas cujos contornos são definitivos? A aparente estabilidade de um mundo que existe em variação contínua é, antes de mais nada, uma questão cosmológica. Isso nos quer dizer que é a partir de um certo limiar de invenção das formas que se criam ao mesmo tempo as continuidades e descontinuidades do mundo, os limites através dos quais se definem e se separam as coisas umas das outras.

O que estamos discutindo nesta etapa inicial é o modo como esta relação cria, no mundo visível, um sistema cosmológico que se baseia em escolhas contingentes ou necessárias acerca dos pontos de estabilidade das formas do mundo, relegando os elementos mínimos que as graduam a pontos infinitesimais que intervalam essas estabilidades. Se, como diz a música, “pra cada verso novo, tem dez que morrem no ovo” (GUERRA, 2018), toda imagem que nasce conserva, em maior ou menor grau, virtualidades que lhe permanecem latentes. Deste modo, o transe que nos cabe delimitar é como um dispositivo rítmico (diferencial) capaz de produzir nas imagens cinematográficas a emergência de um mundo nuançado, composto por passagens, ruídos, intervalos. Tal procedimento se produz por meio de um efeito ritualístico, pois deixa ver, na imagem atualizada, a *lógica sacrificial* (WISNIK, 2015) que subjaz aos seus processos uma relação que é concernente a toda e qualquer

---

<sup>2</sup> O campo de variação contínua das imagens puramente energéticas (virtuais), tal como descreveu Henri Bergson (2010, p. 16), se diferencia daquele dito das imagens atuais, completamente expressas, destino das imagens visíveis. Como veremos, a relação de pressuposição recíproca que se mantém entre as imagens atuais e virtuais é o problema central desta tese.

significação, trazida à superfície de suas imagens pelo transe, como a pressuposição recíproca entre mundos que a todo tempo nascem e morrem em alternâncias sucessivas.

Glauber produz, em todo o seu cinema, *entre-imagens*<sup>3</sup> que constituem uma investigação filogenética do Brasil e das suas formas, línguas e personagens. Brasis menores construídos imagetivamente e que indagam também a própria natureza das imagens. As imagens glauberianas, ao carregarem consigo a duplicidade de um meio caminho entre vida e morte, acabam por evidenciar a inevitável condição sacrificial de todo o mundo visível. O transe se manifesta entre os estados regulares das formas, forçando seus centros ao deslocamento para lidar com sua força diferencial. É assim que, neste conceito, novos meios de comunicar se estabelecem no adoecimento das formas, no arrebatamento das repetições, nas distorções perceptivas.

Tal comportamento das imagens nos leva de volta à questão central desta tese: como este conjunto de relações é capaz de produzir nas imagens o que Deleuze (2006) chamou de “um povo por vir? Deleuze referiu-se ao cinema de Glauber como o responsável pela criação do “maior cinema de agitação que se tenha feito alguma vez” (p. 280). Tomamos esta enigmática classificação, um “cinema de agitação”, como um procedimento de vibração dos meios comunicantes, capaz de engendrar, pela ritmização, *meios próprios* (no cinema, compreendidos como blocos de imagem-duração produzidos nos saltos entre planos).

Essa equação só nos foi possível dentro da peculiar configuração da noção de povoamento, trazida por Deleuze e Guattari (2004), em que povoar significa fazer movimentar as multiplicidades que, por efeito estatístico, aglutinam-se, produzindo agrupamentos nas matérias segundo massas gregárias que se estabilizam ao sacrificar, sobre um plano de organização, um *continuum* de matéria intensiva.

Tal povoamento é dado, portanto, na mobilização de elementos cinemáticos pré-individuais, intensidades luminosas, gradientes de cor, microtonalisms, cromatismos e matérias intensivas das mais diversas ordens. Este é, ao que nos parece, o caráter mais evidentemente pós-humano<sup>4</sup> deste trabalho, pois o povoamento é dado na atuação de matérias

---

<sup>3</sup> Deleuze utiliza a expressão *entre-imagens* ao falar, em *Cinema II, A Imagem-tempo* (2006), de um tipo de descrição criado por Alain Robbe-Grillet. Tal ideia será melhor desenvolvida nos capítulos posteriores.

<sup>4</sup> O Pós-humano designa um conjunto de estudos ligados a disciplinas cujas formulações teóricas se baseiam em uma descentralização do humano na produção do conhecimento. O *perspectivismo interespecífico* e o *multinaturalismo ontológico*, de Eduardo Viveiros de Castro (2015), o conceito transontológico de *coletivo* e a *teoria do ator rede*, de Bruno Latour (2004), a própria ideia de *máquina* e seus *acoplamentos*, presente em *O Anti-Édipo* (2004) e fortemente utilizada por esta tese, são exemplos de articulações teóricas não antropocêntricas que nos servem de base à formulação

sinaléticas, intensidades luminosas, gradientes de cor, fragmentos de technicolor, se compondo, portanto, à revelia de uma *presença* do homem.

O que nos cabe realizar neste trabalho é a delimitação de um povoamento das imagens por si mesmas, dos famintos que se compõem de matérias luminosas, da beatitude que se descreve nos rastros de uma abertura fotossensível e que faz borrar sua trajetória graduando sua caminhada na coexistência de seus possíveis, do cangaceiro que se imprime em vultos sobre um negativo fotossensível e existe apenas ali, naquele pedaço de mundo que acaba de nascer. É, portanto, deste modo que o povoamento devém nas imagens, se erigindo das relações estabelecidas entre a matéria sinalética, as maquinações e os personagens povoadores.

Os personagens, enquanto instâncias problemáticas do povoamento, são os responsáveis por fazer proliferar, cada um à sua maneira, perceptos e afectos do transe, descrições em transe, narrações rituais e narrações em transe, articulações que dizem respeito a uma espécie de história natural das imagens do Brasil e de suas formações estratigráficas, como os elementos mínimos de uma vida molecular da qual somos todos feitos, beatos e cangaceiros, cineastas e filósofos, mundos e filmes.

O corpus do trabalho é composto por todos os filmes realizados por Glauber Rocha, longas-metragens, documentários, curtas-metragens e programa de televisão, são eles: *Pátio* (1959), *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Amazonas*, *Amazonas* (1965), *Maranhão 66* (1966), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), *Cabeças Cortadas* (1970), *O Leão de Sete Cabeças* (1971), *Câncer* (1972), *Claro* (1975), *Di Cavalcanti* (1977), *Jorjamado* (1979), *A Idade da Terra* (1980) e *Abertura* (1980). Ainda nos serviram como corpus seus textos e entrevistas, reunidos nos livros *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2004), *Revolução do Cinema Novo* (2004) e *O século do Cinema* (2006). Para além dos materiais publicados editorialmente, serviram-nos de matéria prima à pesquisa falas e materiais anexos de seus filmes, como sessões extras de DVDs e *making offs*.

Nosso primeiro recorte metodológico na matéria fílmica de Glauber Rocha diz respeito à escolha de personagens que, em nosso entendimento, respondem, através da reiteração de suas aparições, à problemática central deste trabalho sobre a imagem que faz devir um povo em seus procedimentos. Passamos, então, à delimitação destes atores a quem chamamos *personagens povoadores* por suscitarem, cada um a seu modo, problemas

---

do conceito de um povoamento não pessoalizado, que devém nas imagens a partir de elementos pré-individuais que se aglutinam a partir de matérias e materiais estritamente cinemáticos.

específicos acerca dos povoamentos, são eles: *O Cancioneiro*, *O Gago*, *O Cego Vidente*, *O Tirano* e *O Messias*.

Antes de entrarmos nas especificidades de cada um é preciso que atentemos a tipificação que demos as imagens em transe na etapa inicial da tese. É possível dividirmos este documento em dois grandes blocos: um primeiro, que compreende os capítulos *1. Imagens em Transe*, *2. Territorialidades em Transe* e *3. Temporalidades em Transe*, nos quais identificamos e tipificamos as imagens em transe e suas componentes - narrações e descrições em transe, narrações rituais, multiplicidades, territorialidades e temporalidades das imagens em transe - que foram descritas sempre segundo suas aparições na filmografia glauberiana, nunca de modo apenas especulativo. Cabe salientar, sobre este aspecto metodológico, que tal particularidade produz, na estrutura deste trabalho, a impossibilidade de distinções entre capítulos analíticos e teóricos. O segundo grande bloco compreende o capítulo *4. O Transe e os povoamentos da imagem*, e diz respeito ao desenvolvimento das articulações entre as componentes das imagens em transe e os personagens povoadores.

A questão primordial que nos cabe investigar, a partir das problemáticas suscitadas pelo transe, refere-se ao modo pelo qual as imagens glauberianas instigam, junto aos personagens povoadores, o que estamos chamando de povoamentos da imagem. Por conseguinte, distribuímos tais imagens segundo as três grandes maquinações que compõe os regimes societários identificados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), em o *Anti-Édipo*. Neste livro, os autores demonstram, em uma primeira maquinação, a crueldade das codificações primárias, vistas nos regimes selvagens, em um segundo momento, o terror das sobrecodificações, encontradas nos regimes bárbaros e, por fim, o cinismo da desterritorialização generalizada dos códigos nos regimes capitalistas.

Tal aproximação se traduz, em nosso percurso analítico, numa organização das imagens em transe a partir de três componentes fundamentais que se distribuíram no interior do conjunto de relações produzidas pelos personagens povoadores. O primeiro componente possui, como especificidade, a composição de imagens com disposições territoriais é composta por matérias luminosas, gradientes de cor e conjuntos disformes que se dispersam “em objetos parciais moleculares” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 97). Esse elemento consiste em uma espécie de codificação primária dos fluxos cinemáticos e pode se combinar com as outras duas ou instaurar transes por ela mesma a partir de suas gradações de intensidade.

O segundo componente fundamental diz respeito à inscrição da imagem, suas descrições e narrações. São imagens que deixam ver o “produzir no produzido” (DELEUZE,

GUATTARI, 2004), descrições de um mundo ruinoso, que traz ao presente atual diferentes temporalidades e gradua as espacialidades nos rastros de suas passagens.

A terceiro elemento do transe traz a imanência de uma síntese conjuntiva na qual os códigos são todos desterritorializados e reterritorializados segundo agenciamentos que fazem flutuar seus significantes. Eles são rumorações de linguagem, multiplicação de vozes e fonações, imagens entrecortadas, partes de corpos, de paisagens, todo um conjunto de elementos que se estabilizam deixando linhas abertas para o caos.

No personagem Cancioneiro, recorrente narrador nos antropofágicos *westerns* sertanejos produzidos por Glauber, discutimos, no nível das territorializações, de que modo as relações produzidas entre as imagens e os elementos oriundos da música modal constituem afectos do transe. Neste nível, coube descobrirmos sonoridades expressas em microtonalismos, em gradações vocálicas cujos intervalos não descrevem motivos melódicos algum, em repetições percusionadas que são capazes de produzir temporalidades próprias. No nível das maquinações de segunda ordem, encontramos, no Cancioneiro, reterritorializações do modal nos signos agora legislados pela gramática tonal. Elas são materializadas por meio de *um estranho tonalismo* das sobreposições de tempos, da voz anasalada do Cancioneiro, das prosódias só tornadas possíveis por força de seus idioletos e em todo um conjunto de elementos passados que são, a cada vez, evocados ao presente de sua atualização. Vê-se, então, o mundo das canções tornadas signos do transe.

No nível das desterritorializações, o Cancioneiro produz pedaços musicais esparsos ligados pela força de uma conjunção que faz subir ao primeiro plano o fundo obscuro de suas diferenças. Música concreta, música pós-serial, dodecafonias, experimentações das mais variadas formas de vanguarda musical do século XX são sobrepostas a rezas, apitos, fonações, empilhamento vocálicos, batuques, fazendo desmoronar todos os códigos e produzindo sonoridades em transe.

O personagem Gago foi o responsável por produzir, nas imagens e nos sons do cinema glauberiano, interdições, indecidibilidade, impossibilidades vocálicas tornadas possíveis pela força de sua gagueira. No nível elementar, suas intensidades sonoras soam como grunhidos, fonações, gritos, sussurros, afectos da língua de um faminto que faz soar sua fome em seu gaguejar, o despedaçar de sua fala. Ao produzir buracos na linguagem, o Gago faz desmoronar seus códigos, produzindo uma ordem rumorejante capaz de engendrar uma língua estrangeira na própria língua.

O personagem Cego Vidente é aquele que, em que pese suas poucas aparições na filmografia de Glauber, nos apresenta a problemática central da tese em sua relação com os

povoamentos, pois cabe a ele discutir a função que relaciona um plano existencial a uma perspectiva. Vimos que Cego Júlio, em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) é uma espécie de personagem perspectivista que deixa ver, em sua lógica sacrificial, a pressuposição recíproca entre a visão e a cegueira. O olhar visionário do Cego se expressa como uma experiência resultante de um apagamento da visão habitual. Não é uma falta que dá ao cego sua vidência, mas um excesso de mundos possíveis. Na visão habitual, vê-se tal como o geômetra cuja vontade de delimitar, de geometrizar, de fixar relações estáveis não se impõe sem uma violência suplementar sobre a experiência natural do olhar. É assim que a impossibilidade de ver dá ao cego um excesso de visão, pois não permite a ele ler o mundo sob as lentes da representação. O que o Cego Vidente nos revela é que, no lugar de seu ponto de vista, existe um conjunto de virtualidades e potencialidades que engendram um mundo marginal. O olhar habitual vê um determinado objeto sempre parcialmente, as partes não vistas deste objeto se oferecem como pontos visíveis a outros observadores potenciais, compõem-se assim um conjunto de avizinhamentos que fazem multiplicar suas possibilidades enquanto objeto visível. Se a doença do olhar dá a este personagem sua vidência, é porque ele se torna como um ponto cego nesse conjunto de observadores possíveis. Tal disposição dá a ele uma função distributiva, pois ao mesmo tempo em que a cada vez um ponto de vista pode ocupar o espaço deixado pelo seu, este também é capaz de ocupar qualquer dos pontos que totalizam as posições relativas do objeto. O Cego Vidente é, deste modo, um criador de alianças, um aliado de outrem, pois lhe é sempre permitido ligar pontos de vista incompatíveis e criar séries heterogêneas.

Se o que vemos no personagem Cego Vidente é uma capacidade de multiplicar pontos de vista, produzindo alianças que conduzem maquinações elementares a acoplamentos, ao personagem Tirano, não cabe outra coisa a não ser o terror da desertificação. Ele atua como um vórtex, sugando para dentro de si todos os pontos de vista, planificando as existências sob a égide de um fundo obscuro que vem à superfície, compondo a figura trágica de um constante despovoamento. Para o Tirano, a terra é plana. O Tirano nasce, portanto, criando um plano que compreende em si mesmo toda a heterogeneidade, ao contrário do personagem perspectivista, que leva as micro-maquinações à multiplicação em acoplamentos diversos. O Tirano, deste modo, ao contrário do Cego Vidente, não sacrifica seu ponto de vista para fazer comunicar, transversalmente, outros modos de ver; o que ele sacrifica é o próprio campo de possíveis. O ego do Tirano está descolado do tempo, ligado a um tempo puro que resulta na desterritorialização da linguagem, das formas, num desinvestimento dos dêiticos, pois se para ele tudo é eu, reciprocamente nada é eu. É assim que o Tirano, nos termos de nossa

discussão, é o agente da determinação, pois se coloca a meio caminho entre o indeterminado e o determinado, fazendo erigir, concomitante a sua existência, um universo de desnomeações, habitado por violentas intensidades, visíveis em suas granulações, pontuações, porosidades, lugar “que a linguagem não recobre com suas nomeações” (WISNIK, 1988, p. 295).

O Messias é o personagem povoador no âmbito do qual trabalhamos os signos messiânicos da religiosidade. Glauber elaborou suas teses sobre o messianismo na América Latina sob diferentes rubricas ao longo de sua filmografia. Da alienação religiosa e o temor ao castigo divino, em *Barravento* (1962), passando pela colonização da fé em *O Leão de Sete Cabeças* (1971), até a reversão dos mitos católicos nos cristos terceiro-mundistas de *A Idade da Terra* (1980), o messiânico produz em suas problemáticas o que chamamos, na esteira de Walter Benjamin (2013), de *tempo messiânico*. Este é um lugar onde se formulam relações espaço-temporais que se circunscrevem a seus domínios messiânicos. As discussões do transe neste personagem se traduzem, por vezes, na produção de uma espécie de uma linguagem profética que, ao mesmo tempo, cifra e decifra seus dizeres, dando ao Messias a capacidade de se tornar vidente, tirano ou ambos.

Por meio dos já mencionados signos do transe, esperamos encontrar, nesta pesquisa, um progressivo acréscimo de camadas à radicalidade das experimentações realizadas ao longo da filmografia de Glauber. Neste quadro, o transe atua como um grande ritornelo que retorna sempre diferido de si e cada vez mais radical, apresentando-se como projeto estético, ético e político.



# 1 IMAGENS EM TRANSE

## 1.1 Física e Metafísica das imagens

A física moderna já nos mostrou que a imagem é um fenômeno de transformação da energia radiante em um conjunto de pontos que convergem num dado plano. A *luz visível*, matéria prima da imagem, é um caso particular da onda eletromagnética, situando-se a meio caminho em seu espectro, que compreende ainda outros tipos de onda como a do rádio, a da TV, a da luz infravermelha, a dos *raios X*, a dos *raios gama* (HALLIDAY, RESNIK, 2016, p. 28). Uma onda eletromagnética é um misto de campos elétricos e magnéticos que pulsam no tempo segundo suas variações de frequência, que são distribuídas em um gradiente de feixes possíveis. A luz visível é, deste modo, resultado de uma periodicidade repetida dentro de uma certa frequência eletromagnética.

Estamos imersos em ondas eletromagnéticas de todas as ordens, temos nossos corpos atravessados a todo momento por micro-ondas e frequências televisivas. Somos constantemente banhados por radiações estelares e raios cósmicos emitidos por corpos celestiais. Halliday e Resnik (2016) dizem que “não existem lacunas no espectro eletromagnético” (HALLIDAY, RESNIK, 2016, p. 37). Podemos dizer que há um *continuum* de frequências atuais a compor um grande campo que se organiza em diferentes níveis possíveis. Tais raios são retidos conforme seus meios materiais específicos. As regiões do espectro eletromagnético que conseguimos citar são as que possuem alguma finalidade para o uso humano e que, portanto, foram nomeadas segundo identidades de frequência.

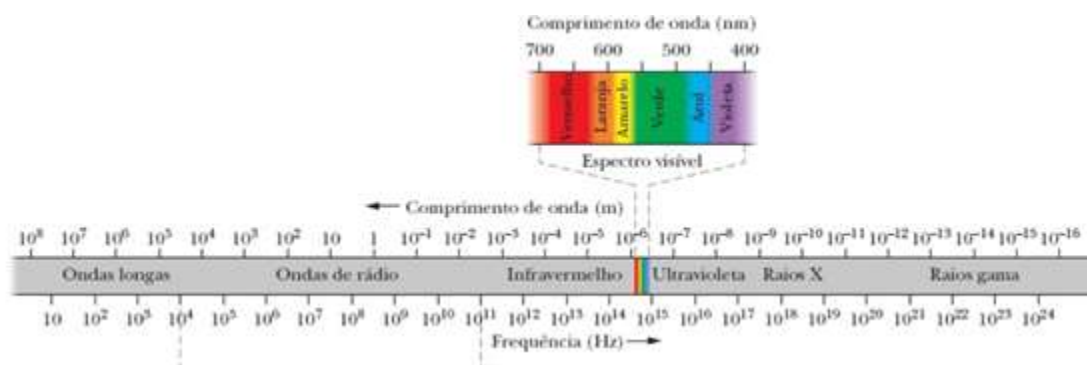


Figura 01 - Gráfico do espectro de frequências do campo eletromagnético. Fonte: Física 4: óptica e física moderna, de Halliday e Resnik (2016)

O gráfico acima é o que representa os níveis de frequência do campo eletromagnético segundo um eixo vertical que gradua as posições em comprimentos de onda (metros) e um eixo horizontal que mede as variações de periodicidade temporal (Hz). A região visível do

espectro é a que nos apresenta particular interesse. É nela que se situam as radiações de diferentes comprimentos de onda cuja sensibilidade relativa do olho humano é capaz de capturar e transformar em informação sináptica.

A imagem de um objeto é produzida por um feixe de raios que ele reflete por ser incapaz de absorvê-lo em sua matéria. Se tal objeto é considerado *vermelho*, é porque de todas as cores presentes no espectro de ondas eletromagnéticas apenas as frequências às quais se atribuiu o nome de vermelho não são absorvidas por ele, sendo devolvidas ao meio em forma de reflexão.

Assim, para que seja possível a um tal objeto ser visto por alguém, é preciso que um olho intercepte alguns raios luminosos refletidos por este objeto e os redirecione para a retina. O sistema visual prolongará esses raios até o córtex, localizado na parte posterior do cérebro, onde serão processadas essas informações para a identificação de “arestas, orientações, texturas, formas e cores e oferece à consciência uma *imagem*” (HALLIDAY, RESNIK, 2016, p. 106, grifos dos autores).

As frequências do espectro eletromagnético que estão contidas na figura são produzidas por fontes de dimensões microscópicas. O ramo da física que estudou os fenômenos luminosos ao longo da história se constituiu sob a nomenclatura da física *óptica* cuja sua origem etimológica grega, a palavra *Optiké*, significa uma visão. A imagem é, portanto, desde sempre associada a uma *perspectiva*. Portanto, ao que nos parece, desde sempre estudamos a imagem a partir de um recorte do visível na invisível matéria das frequências. O que nos leva à seguinte questão:

Se as imagens se constituem a partir de ondas oscilantes e recorrentes, repetições, propagações, obturações e pulsações, por que motivo somos levados a crer que o mundo que se apresenta diante de nossos olhos é composto por relações harmônicas e por formas cujos contornos são definitivos? Wisnik (2017) diz que nossa relação com o *pulso*, como marca de um sinal de frequência, passa por uma certa equalização das diferentes ritmizações entre o universo e o corpo. Pensamos, por conseguinte, que há, na complexa relação mediadora do corpo com os universos rítmicos, um conjunto infinito de frequências *intra* e *intercorporais* que acabam por se estabilizar a partir de pulsações somáticas, “com as quais jogamos ao ler o tempo” (WISNIK, 2017, p. 21).

Há o pulso sanguíneo e certas contrações musculares, há o movimento constante dos órgãos respiratórios, do aparelho digestivo e há a obturação da matéria luminosa pelo movimento das pálpebras, há ainda os movimentos da terra que fazem moverem-se corpos e objetos vistos, pulsações das mais variadas ordens que se sobrepõem e compõem uma espécie

de dança das formas do mundo, mas não é só isso. A aparente estabilidade de um mundo que existe em variação contínua é, antes de mais nada, uma questão cosmológica. Abaixo, Wisnik utiliza um exemplo musical que nos parece bastante adequado para o ponto em questão:

O bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite freqüências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações. Mas se as freqüências rítmicas foram tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, eles vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da altura melódica. (WISNIK, 2017, p. 22).

Isso quer dizer que a partir de um certo limiar de freqüência o descontínuo *cria* um *continuum* ou, ao contrário, a desaceleração provoca num dado *continuum* de freqüência um corte que o estabiliza temporariamente como descontinuidade. Como veremos, a pressuposição recíproca entre um *continuum* de matéria (plano de consistência) e um plano de organização que o torna visível é a lei de toda estabilização temporária da matéria. Nesta etapa inicial, discutimos o modo como esta relação *cria*, no mundo visível, um sistema cosmológico que se baseia em escolhas contingentes e necessárias acerca dos pontos de estabilidade das formas, relegando os elementos mínimos que as graduam a pontos infinitesimais que intervalam essas estabilidades, “a leitura das cores do arco-íris varia enormemente entre as culturas, assim como as escalas musicais” (WISNIK, 2017, p. 38).

Foucault (2000) diz que a história natural supôs, para existir, a constituição de dois conjuntos: a continuidade taxonômica e a série dos acontecimentos. A continuidade taxonômica é constituída pela rede contínua dos seres, “essa continuidade pode tomar diversas formas espaciais” (p. 206), a descontinuidade dos acontecimentos é o que serializa o continuum da natureza segundo episódios específicos, sendo descontínuo, “seu conjunto só pode desenhar uma linha simples” (p. 207). O autor ainda coloca que:

Se uma história natural perfeitamente distinta da análise das palavras é indispensável, é porque a experiência não nos libera o contínuo da natureza tal como ele é. Oferece-o ao mesmo tempo retalhado - pois que há muitas lacunas na série de valores efetivamente ocupados pelas variáveis (existem seres possíveis cujo valor se constata, mas que jamais se teve ocasião de observar). (FOUCAULT, 2000, p. 205)

Em *O Pensamento Selvagem* (1989) Lévi-Strauss discorre acerca do papel da atribuição dos nomes na constituição de uma cosmologia. Para o autor, por muito tempo a ciência contentou-se em dizer que faltavam a alguns povos “termos para exprimir conceitos como os de ‘árvore’ ou ‘animal’” (LÉVI-STRAUSS, 1989, P. 15), embora houvesse, nas

línguas desses povos, termos suficientemente largos para definir a gama de passagens que compõe o inventário das espécies e das variedades responsáveis por complexificar suas cosmologias. Em todas as línguas, cabe à sintaxe e ao discurso, a construção dos recursos necessários para “suprir as lacunas do vocabulário” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 17). A língua cria, a partir de sua maquinação, as ferramentas necessárias para compreensão das gradações que intervalam seus conceitos. O recorte conceitual é o que varia de língua para língua, ou de um regime de signos para outro. Para o autor,

A verdadeira questão não é saber se o contato de um bico de picanço cura as dores de dente, mas se é possível, de um determinado ponto de vista, fazer ‘irem juntos’ o bico do picanço e o dente do homem (congruência cuja fórmula terapêutica constitui apenas uma aplicação hipotética entre outras), e, através desses agrupamentos de coisas e seres, introduzir um princípio de ordem no universo. Qualquer que seja a classificação, essa possui uma virtude própria em relação à ausência de classificação. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 24, grifos do autor).

Foucault (2000) corrobora tal aceção ao dizer que a natureza é uma mistura confusa de seres que o acaso parece ter aproximado. Assim, o espaço real, geográfico e terrestre onde nos encontramos nos mostra os seres “imbricados uns com os outros numa ordem que, em relação à grande superfície das taxionomias não passa de acaso, desordem ou perturbação” (FOUCAULT, 2000, p. 205). Aproximar-nos desse continuum vertiginoso, ao que nos parece, é o que nos propôs Lévi-Strauss (1989) ao formular as bases do que chamou de “um pensamento em estado selvagem” (LÉVI-STRAUSS, 1989). Sobre este tema, Viveiros de Castro (2015) afirma:

O pensamento selvagem não versa sobre mitos indígenas, mas sobre certas disposições universais do pensamento humano: ameríndio, europeu, asiático ou qualquer outro. O pensamento selvagem não é o pensamento dos selvagens ou dos primitivos (em oposição ao pensamento ocidental), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 115)

O pensamento em livre exercício tem sua viabilidade apenas em “sua manifestação como arte, mito, bricolagem” (LANA, 2014, p. 321). Se há um pensamento em estado selvagem, o pensamento humano em seu livre exercício, em Lévi-Strauss, ele só se apresenta segundo esquemáticas descrições classificatórias, suas *fundações* ora seriais/totêmicas, ora estruturais/míticas (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 48). O que distingue o serial do estrutural, segundo Lévi-Strauss, é o nível de real ao qual cada um remete: o nível das propriedades sensíveis, no caso das relações totêmicas, o nível das propriedades abstratas (conceitos), no

caso das relações estruturais. Viveiros (2015) diz que o pensamento estrutural “à medida em que avança, vai-se aproximando do pensamento selvagem, ao se mostrar capaz de incorporar as dimensões sensíveis da experiência humana em uma abordagem unificada, onde física e semântica não estão mais separadas por um abismo ontológico” (p. 115). Tal disposição tendencial da ciência formula a concepção de uma metafísica *a posteriori*, dada a uma aproximação infinitesimal com os fluxos de matéria do mundo. Nos selvagens, estes são capturados sem o intermédio das pressuposições estruturais dos conceitos, pois seus significantes remetem ao todo da terra, conforme veremos.

A pressuposição recíproca pensada como comunicação entre um plano ruidoso e contínuo do mundo e um plano de ordenação harmônica das formas é o fio condutor do problema central desta tese.

Se as imagens do mundo se formam, como vimos, a partir de pulsações e ritmizações de todas as ordens que são recortadas e serializadas segundo descontinuidades, a imagem atualizada conserva, em maior ou menor grau, parte da matéria intensiva que lhe é subjacente. O transe é como um dispositivo de ritualização da imagem, na medida em que dá a ver sua *lógica sacrificial* (WISNIK, 2017). Ao produzir entre-imagens, o transe de Glauber convoca o cinema a uma espécie de investigação acerca da *natureza* das imagens, pois, tendo a ambivalência de criar simultaneamente imagens de ordem e desordem, morte e vida, evidencia a inevitável disposição sacrificial do mundo visível. É no transe das imagens que se tornam evidentes as lutas entre o caos e o cosmos, embora exista, ao que nos parece, uma ode ao historicamente esconjurado estado caótico, desarmônico e alógico do mundo.

A partir disto, o seguinte problema emerge à tese: de que modo este estado de transe, enquanto inscrição de um jogo perpétuo entre um *continuum* de matéria cinemática e um plano de organização, é capaz de fazer devir nas imagens um povo?

Glauber argumentou reiteradamente que seu cinema sempre se prestou à produção de um mundo doente, de pessoas famintas, delirantes pela fome, cegos, esgotados pelo traçado incessante das veredas nordestinas. Os povoamentos da imagem se mostram capazes de mobilizar multiplicidades pré-individuais que componham com esses personagens povoadores novas territorialidades, novas formas de ver e de existir. Eles são, portanto, personagens repovoadores/reterritorializantes<sup>5</sup>. Faz-se, então, pertinente, uma aproximação

---

<sup>5</sup>As relações entre a constituição de territórios de significação e os processos de desterritorialização e reterritorialização serão melhor elaboradas no segundo capítulo desta tese, chamado *Territorialidades do Transe*.

entre as imagens em transe e as maquinações descritas por Deleuze e Guattari, em *O Anti-édipo* (2004):

Tudo começa por nebulosas, por conjuntos estatísticos de contornos vagos, por formações *molares* ou coletivas que comportam singularidades repartidas ao acaso (um salão, um grupo de moças, uma paisagem...). Depois, desenham-se “lados” nessas nebulosas ou coletivos, organizam-se séries, e *peessoas* são figuradas nessas séries sob estranhas leis de falta, de ausência, de assimetria, de exclusão, de não-comunicação, de vício e de culpabilidade. E, depois ainda, tudo se mistura novamente, se desfaz, mas desta vez numa multiplicidade pura e *molecular*, em que todos os objetos parciais, as “caixas”, os “vasos”, têm igualmente suas determinações positivas e entram em comunicação aberrante graças a uma transversal que percorre toda a obra, imenso fluxo que cada objeto parcial produz e recorta, reproduz e corta ao mesmo tempo. [...] Se a esquizofrenia é o universal, o grande artista é seguramente aquele que transpõe o muro esquizofrênico e atinge a pátria desconhecida, lá onde ele não é de tempo algum, de meio algum, de escola alguma. (p. 96)

Tal aproximação se traduz numa organização das imagens em transe a partir de três componentes fundamentais distribuídos nos personagens povoadores ao final da tese: uma primeira cuja especificidade é a composição de imagens com disposições territoriais, matérias luminosas, gradientes de cor, conjuntos disformes que se dispersam “em objetos parciais moleculares” (DELEUZE, GUATTARI, 2004, p. 97). Essa primeira forma consiste em uma espécie de codificação primária dos fluxos cinemáticos e pode se combinar às outras duas ou instaurar transe por ela mesma a partir de suas gradações de intensidade. A segunda parte diz respeito aos componentes de inscrição da imagem, suas descrições e narrações. São imagens que deixam ver o “produzir no produzido”, descrições de um mundo ruinoso, que traz ao presente atual diferentes temporalidades e narrações em transe. A terceira componente do transe traz a imanência de uma síntese conjuntiva na qual os códigos são todos desterritorializados e reterritorializados segundo agenciamentos que fazem flutuar seus significantes, são rumorações de linguagem, multiplicação de vozes e fonações, imagens entrecortadas, partes de corpos, de paisagens, isto é, todo um conjunto de elementos que se estabilizam deixando linhas abertas para o caos.

## 1.2 O transe e as matérias intensivas

Em *Estética da fome* (1965), Glauber trata a conversão da fome em uma estética da violência:

Nós [o cinema novo] compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical.

Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada nunca pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 2004, p. 66).

A manifestação da fome como violência se assemelha ao que Deleuze e Guattari (2004) chamaram de uma cultura da crueldade. O faminto é aquele cuja condição o adoce e o faz esgotar seus meios, como veremos adiante. É, portanto, através de fragmentos “debilitados ou delirantes pela fome” (ROCHA, 2004, p. 67) que seu cinema fala. A crueldade é a expressão da própria violência da natureza, de uma inevitabilidade entre morte e vida, saúde e doença, corpo pleno e corpo sem órgãos. É na dolorosa codificação primária dos fluxos que a carne recebe as marcas do primeiro homem, o faminto de Glauber é, sob alguns aspectos, esse homem ainda sem memória, que recebe em seu corpo todas as marcas de uma civilização na qual ele não viveu. Há, como veremos, todo um inventário de sertanejos, peregrinos, jagunços, cancioneiros, beatos, mulheres e homens alucinados que vivem a violência inevitável da luta contínua entre *deus e o diabo*.

A primeira componente da imagem em transe realiza-se a partir de algo que pode aproximar-se de uma bricolagem. Tal procedimento é recorrentemente associado ao improvisado, à gambiarra, ao artesanato, à precariedade dos meios técnicos. Do modo como aparece no primeiro capítulo de *O pensamento Selvagem* (1989), a bricolagem designa um processo *mitopoético* de colagem que se caracteriza por um universo instrumental fechado, em que o *bricoleur* precisa lidar com materiais cujo conjunto é finito e heterogêneo. Este conjunto compõe-se à revelia de um projeto, pois é formado como resultado contingente das oportunidades que lhe estiveram disponíveis. Os elementos colhidos pelo *bricoleur* apresentam, em sua disposição à colagem, um conjunto de relações atuais e virtuais, possibilitando operações diversas. Lévi-Strauss distingue o *bricoleur* do engenheiro, pelo fato de que este possui diante de seu trabalho técnicas, materiais, projetos, um conjunto de matérias primas específicas segundo as quais ele trabalha para dar-lhes contornos acabados e definitivos. O *bricoleur*, por outro lado, precisa arranjar soluções mediante a redistribuição dos fragmentos de matéria que lhe estão disponíveis. Ele procura, por tentativas, adaptá-los, "não hesitando em trocá-los cada vez que isso pareça necessário, em experimentar vários ao

mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma sejam heterogêneas" (DERRIDA, 1971, p. 239).

Segundo Lévi-Strauss (1989), cabe ao *bricoleur* ser auxiliado “por um repertório cuja composição é heteróclita” (p. 32). O mundo fragmentário erigido por Glauber é também constituído segundo regras de funcionamento que lhe são próprias. De acordo com Deleuze (2006), a crítica do mito no cinema glauberiano toma um aspecto muito particular, pois nele “não se trata de analisar o mito para lhe descobrir o sentido ou a estrutura arcaica, mas de relacionar o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual, a fome, a sede, a sexualidade, a potência, a morte, a adoração. ” (p. 280). O mitopoético ganha, na remissão simultânea a elementos sem origem e de diferentes ordens, uma função criadora.

Assim como o *bricoleur*, Glauber realiza sua tarefa com o que tem à mão. Se o que dispõe seu cinema são restos de um país que, como disse Darcy Ribeiro, “deu errado”, é destes restos que se erigirá a expressão do Cinema Novo. Sobre o *bricoleur*, Lévi-Strauss (1989) afirma:

Seu universo é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os 'meios-limites, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. (p. 33)

Deleuze diz que “o cinema político moderno”, onde ele posiciona o cinema de Glauber, constituiu-se sobre a fragmentação, sobre “um estilhaçar” (DELEUZE, 2006, p. 281). À Glauber resta radicalizar esta premissa do *bricoleur*, pois precisa também criar relações entre materiais já existentes, agenciando-os de acordo com novos acoplamentos onde o elemento não estará mais determinado por uma função de origem, mas pelas relações que agora produz. Glauber projeta a construção de um povo na ambivalência de uma bricolagem que assume a forma de uma gambiarra da qual o autor se situa entre o *bricoleur* e o engenheiro, uma espécie de engenheiro terceiro-mundista.





Figura 02 - Frames de Amazonas, Amazonas (1965)

Todo o cinema de Glauber está repleto de pedaços, ruínas de construções inacabadas, partes de florestas que consomem as casas segundo a imposição de sua força de natureza, um jogo contínuo de fazer-se e desfazer-se, como nos frames acima, de *Amazonas, Amazonas* (1965). Se, como dissemos, o cinema do transe tem por objetivo um povoamento de suas imagens a partir de sua desconstrução, a bricolagem é a mobilização dos elementos pré-individuais responsáveis por um primeiro estágio do povoamento. Para o *bricoleur*, algo “sempre pode servir” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33), os elementos de que dispõe são, deste modo, particularizados, miniaturizados. É disso que se trata quando Deleuze (2008) diz que resta sempre, ao cineasta do Terceiro Mundo, um espectador “alimentado por séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karaté” (p. 278). Desta forma, ainda segundo o autor, esta é a matéria que seu cinema deve ser capaz de mobilizar, pois é dela que se extrairá, aos pedaços, o povo que falta, como um agenciamento de realidades inacopláveis, dispostas sobre um plano improvável, tal como veremos no subcapítulo *Um índio com uma câmera*.

Para além da forma classificatória dada por Lévi-Strauss ao *bricoleur*, vemos em Glauber a prática de um pensamento relacional que, ao se deparar com um mundo em constante variação, cria um universo de afecção mútua entre seus componentes. Nesta primeira componente surge a abertura de novos possíveis na imagem a partir de seus reacoplamentos ou reterritorializações. A oposição ao engenheiro é igualmente precisa, já que o *bricoleur* agencia sempre o precário, em oposição aos bem definidos contornos do que foi projetado.

Assim, Deleuze e Guattari dizem, no começo de *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2004), que “Todos somos *bricoleurs*”, não apenas no sentido de podermos desviar múltiplas coisas deste ou daquele conjunto funcional para vários outros, mas também porque nossas próprias máquinas se engrenam multiplamente” (p. 11). A imagem em transe que advém das bricolagens, como veremos, realiza-se a partir de sínteses conectivas produtoras de territorialidades primárias.

A matéria que o *bricoleur* mobiliza, segundo Lévi-Strauss (1989), se expressa não por conceitos, como na ciência, mas por perceptos (p. 33). Os perceptos, distinguindo-se de percepções, são um conjunto de percepções não pessoalizadas, não *hominizadas*, para usarmos um termo de *O Anti-Édipo* (2004). Os perceptos criados por Glauber são, deste modo, sensações de fome, de delírio e de medo que nascem antes que alguém as sinta (por isso não são compreendidas).

Sobre *A idade da terra* (1980), Glauber (2004) afirma: “uma obra de arte não se explica. Um poema você lê e sente. Um quadro você vê. Filme que se explica é filme que tem história pra contar. Seria cabotino eu tentar explicar o filme, se ele é colocado como um corpo novo, um objeto não identificado” (p. 497). Ao explicar conceitualmente o percepto, Deleuze (1994) utiliza um exemplo parecido a partir do escritor americano Thomas Wolfe: “Alguém sai de manhã, sente o ar fresco, o cheiro de alguma coisa, de pão torrado, etc., um passarinho passa voando... Há um complexo de sensações. O que acontece quando morre aquele que sentiu tudo isso? Ou quando ele faz outra coisa? O que acontece?” (p. 37)

Criar um percepto é, então, fazer durar uma sensação, dar-lhe uma eternidade. Distorcer uma percepção ou fazer com que alguém veja algo fora do habitual não é necessariamente criar um percepto, pois para criá-lo é preciso ir ao nível da duração e dar a ele sua autonomia. O percepto é aquilo que nos arrasta a potências acima (ou abaixo) de nossa compreensão. Tal como o problema central da estética da fome, pois o mundo faminto criado por Glauber tem como base a incompreensão da própria miséria. É sobre isso que se trata a criação dos perceptos, são modos de fazer ver, por isso as imagens de que tratamos aqui são como condicionantes de todas as imagens em transe, pois há sempre a presença de perceptos entre todos os tipos, há sempre as formas desse mundo borrado, processual, um mundo de formas doentes, famintas.

O que é criado a partir desta lógica da sensação são “blocos de perceptos e afectos”, que são como pedaços de mundo feitos para serem percebidos e sentidos, mas “as sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 196).



Figura 03 - Frame de *Claro* (1975)

Um “sorriso feito de cores” (DELEUZE, GUATTARI, 2016), como um jardim de Roma feito de vultos, de traços e luzes, o que salta à tela como no frame acima trazido de *Claro* (1975) são os materiais, a sensação é o percepto ou o afecto do material. Os autores dizem que o objetivo da arte, com os meios do material “é arrancar os perceptos das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 197).

As sensações multiplicam suas formas, caracterizam-se segundo grandes tipos ou variedades de sensações, com as quais trabalharemos ao longo da tese. Deleuze e Guattari (2016) fazem um breve inventário das sensações em *O que é a Filosofia?* (2016), organizando-as segundo o que chamam de compostos de sensação: aos nossos interesses cabe uma breve descrição da *vibração*, do *enlace* e da *divisão*.

A vibração é uma sensação simples, que implica uma diferença de nível constitutiva, como vimos no começo deste capítulo com as ondas eletromagnéticas e a imagem visível. Ela se distribui segundo variações intensivas da matéria, gradações de foco, gradiente de cores, microtonagens sonoras, flutuações de luminosidade, mutabilidade nos sais de prata da película que povoam o quadro com granulações. São componentes de variação contínua da matéria fílmica assumidas como instabilidades que saltam à tela, imprevisibilidades que evidenciam uma estética do incontável, como uma natureza primária do cinema.

O longo plano sequência de abertura de *A Idade da Terra* (1980) nos parece exemplar a esse respeito:



Figura 04 - Frames de *A Idade da Terra* (1980)

Na sequência acima, observamos quase todos os elementos da vibração que acabamos de elencar. Inicialmente, vemos uma paisagem cuja centralidade é ocupada por um prédio que, no entanto, não conseguimos definir porque está posicionado em uma zona de pouca luminosidade do quadro. Aos poucos vemos que se trata de um nascer do sol, que surge por detrás de uma colina, tornando os contornos do prédio ainda mais indiscerníveis. A cada aumento de intensidade da luminosidade solar, o que vem à frente são os materiais, há grãos de película nas zonas escuras e gradientes de cor nas zonas claras. O prédio, como espaço extensivo e geograficamente reconhecível do quadro, desaparece de vez.

O segundo componente da sensação é o *enlace*, que se refere à quando duas ou mais sensações ressoam uma na outra, “num corpo-a-corpo que é puramente energético” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 199):



Figura 05 - Frames de Di Cavalcanti (1977)

Nos fragmentos acima, extraídos de *Di Cavalcanti* (1977), um filme-ensaio em curta-metragem que acompanha o velório do pintor Emiliano Di Cavalcanti, é possível enxergarmos essa alternância entre perceptos que funcionam segundo um jogo combinatório de complementaridade. Di era o pintor das cores vibrantes, assim, Glauber quer compor um retrato morto de Di a partir das matérias disponíveis, fragmentos de suas obras, de seu corpo, da própria matéria fílmica, fazendo-as soar segundo um jogo de relações improváveis e imprevisíveis.

A terceira componente é a divisão. Trata-se da forma melhor acabada da fragmentação, a dissolução das formas se passa no nível de um desmanche:



Figura 06 - Frames de Câncer (1970).

Os fragmentos fílmicos acima foram extraídos de *Câncer* (1970). Na cena, há um conjunto de partes do rosto da personagem que se alternam sucessivamente sem nunca constituírem um rosto acabado, instaurando uma espécie de zona temporária de escape à rostidade. Os procedimentos pelos quais os perceptos funcionam dizem respeito sempre a algo que acontece à sensação: “vibrar a sensação, acoplar a sensação, abrir ou fender a sensação, esvaziar a sensação” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 199).

Se, com os perceptos, as coisas se descolam de um referente e mesmo de um sujeito observador, o que garante sua existência? À essa questão, respondemos que ela deveria se colocar de outra maneira, pois os perceptos e as percepções são partes de uma mesma relação, apenas completa com o signo, tal como enunciou Cézanne (1995), “a cor é o lugar onde nosso cérebro e o universo se encontram” (tradução nossa, p. 326)<sup>6</sup>. Deleuze e Guattari dizem que “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 200). De um ponto a outro, entramos no âmbito das codificações primárias, máquina de “olho-dor” capaz de ver a crueldade do mundo como pressuposição recíproca entre vida e morte, sendo “sua dor

<sup>6</sup> « La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent ».

senão um prazer para o olho que olha, o olho coletivo ou divino” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 250). É assim que, se o cinema moderno criou videntes por meio dos perceptos, os videntes de Glauber são cegos trilhando caminhos errantes, constituindo territorialidades em transe que são como fragmentos de um mundo doente.

### 1.2.1 O olhar selvagem e as codificações primárias

Os perceptos são da ordem da duração, são fluxos de matéria à espera de codificação. Não é à toa que a máquina territorial primitiva, em *O Anti-Édipo* (2008) foi chamada de *princípio empírico*, pois as sínteses conectivas que ela agencia são aquelas que *ligam* as máquinas diretamente aos fluxos, aos dados puros da matéria, a máquina-olho corta um fluxo de matéria-luz. A codificação primária, os territórios, os aspectos qualitativos do signo são elementos muito caros aos empiristas. Em Hume, por exemplo, há a noção de *plano de experiência* que se aproxima daquela vivida pela mente de um homem sem contato com o mundo ou de um bebê recém-nascido, “quando a mente ainda é apenas um conjunto díspar de átomos psíquicos ligados entre si” (LAPOUJADE, 2017, p. 23). Essa problemática é levantada por Werner Herzog em *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), a história de um homem cuja experiência do mundo lhe foi tolhida por um confinamento que durou até sua vida adulta. Ao sair, Kaspar vive a experiência de um mundo sem memórias, de uma constante codificação primária.

Com uma apreensão menos estrita do que Hume, William James elabora o conceito de *experiência pura* onde são assim chamados todos aqueles estados sem consciência. São como as sensações do recém-nascido, mas podem também ser alucinações, estados de transe “em que as distinções ainda não foram feitas ou que deixaram de existir” (LAPOUJADE, 2017, p. 23). Diferentemente dos perceptos de Deleuze e Guattari (2016), a experiência pura aparece vinculada ao acontecimento, onde nada será admitido como fato senão naquilo que pode ser experienciado num tempo definido por algum *ente* que tem a experiência. A experiência pura, para os empiristas, é o mundo material não qualificado, ao mesmo tempo “um fluxo de vida imediato” (LAPOUJADE, 2017, p. 29).

Cabe-nos salientar, sob este aspecto, a importância dos materiais neste plano, pois, mesmo menos puro que o plano das matérias energéticas, no plano empírico, é apenas a ele que se garante o *status* de existente, sendo “alguma coisa da qual tudo se compõe” (LAPOUJADE, 2017, p. 28) e é justamente essa coisa que é chamada *experiência pura*. O puro, neste caso, quer dizer o empírico, o “dado puro” (DELEUZE, 2001), conforme

observou Deleuze, no livro sobre Hume. É por este motivo que Deleuze dispõe o homem como a transcendentalização do plano de experiência, a própria mediação, quando diz que “crer e inventar” é “o que faz o sujeito como sujeito” (DELEUZE, 2001, p. 99), porque é na experiência que o dado deixa de ser dado para ser código. Isso se dá porque é do dado que se infere algo que não está dado, portanto, algo que é como uma crença. O dado, portanto, existe em um mundo onde não aparecem ainda nem sujeito nem objeto (um fluxo).

A experiência pura, ao que nos parece, é a expressão máxima do empirismo radical, pois evidencia um conjunto de relações pré-conscientes que, no entanto, não são incognoscíveis, pois são pontos de vista observáveis a partir de experiências sempre fugidias, “há sempre uma máquina que corta um fluxo” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 45).

James faz uso de um tipo de experiência pura que se aproxima sobremaneira da bricolagem levi-straussiana, chamada por ele de *monismo vago*. Trata-se de uma experiência sem ego, onde descreve um plano percorrido por relações. É como um campo de experiências cruzadas, compostas pelas relações que se produzem entre materiais ainda não formalizados, relações qualitativas. Esse conjunto de relações se aproxima do exemplo que trouxemos de Glauber, citando Di em vultos da própria obra, na câmera que desfaz a solidez dos quadros e remonta um Di Cavalcanti ao mesmo tempo anterior (enquanto matéria de expressão luminosa) e posterior (já póstumo, como corpo morto). Neste ponto, as unidades experienciais são os materiais que trabalham como um conjunto fragmentário de relações, pedaços de experiências que são como “um tecido composto de retalhos” (LAPOUJADE, 2017, p. 28).

Sob este aspecto, William James se aproxima também de Bergson ao dizer que o plano de experiência deve ser visto como um meio translúcido do início ao fim. Em *Matéria e Memória* (1975), Bergson descreve um mundo composto exclusivamente por um fluxo contínuo de imagens que se refratam umas nas outras, não sendo jamais imagens de coisas, pois as coisas são também imagens. A matéria, o corpo, o cérebro, tudo é imagem. Há, neste aspecto, uma convergência importante, pois estas imagens não se destinam a alguém, são imagens em si, o que para nós são imagens-signos qualitativas.

O acontecimento surge, evidentemente, da mistura de dois, mas a experiência acontece um instante anterior à chegada tanto do sujeito quanto do objeto. Assim, “toda experiência é pura, mas apenas na sua ponta neutra do presente, enquanto ainda não foi possível suscitar qualquer traço de memória, fundação, representação.





Figura 07 - Frames de Idade da Terra (1980)

Em *Idade da Terra* (1980), há um plano-sequência em que o personagem *Cristo Guerrilheiro* corre em direção à água como num impulso de libertação de suas amarras civilizatórias. A câmera se fecha em um circuito que tem como propósito uma espécie de limpeza da percepção, o alcance de uma experiência pura. A imagem, ao longo do plano-sequência, nunca é completamente estabelecida em seus contornos acabados, é sempre uma entre-imagem que se produz enquanto se desfaz.

Vemos nela uma superexposição produtora de uma saturação na luminosidade do plano, desfigurando suas formas materiais, produzindo uma imagem que pulsa, alterna seu ritmo, balança como quem sente ofegante uma respiração, e encerra seu ciclo em um retorno ao qualitativo, um vulto pictórico. David Lapoujade (2017) diz que há uma distinção entre o material e a matéria, pois o material é animado por forças e dinamismos que fazem dele uma realidade viva, “a madeira, a rocha, não são matérias inertes, são percorridas de dobras, de nervuras, de nós, que constituem seu movimento. O material é a matéria que se torna espírito” (LAPOUJADE, 2017, p. 54). É deste modo que essas imagens podem nos indicar um novo vetor que aponta para um modo de perceber a matéria do mundo através dos materiais já nele encarnados. A luz, o grão da película, a saturação das cores, o *blur* do fora de foco, são esforços que consistem em fazer com que o material exprima sua potencialidade “mesmo, e principalmente, que ele conduza para conexões inesperadas” (LAPOUJADE, 2017, p. 54) ou sínteses conectivas. Tal como na cena escolhida, o mais simples movimento da mão que segura uma câmera em alta abertura de exposição foto-sensível gera, através da imprevisibilidade do aparelho, uma infinidade de modificações nos componentes da imagem. Jean-Marie Schaeffer (1996), ao falar sobre as possibilidades da imagem precária, aborda justamente a questão da imprevisibilidade, chamada por ele de acaso. Para o autor, a precariedade da imagem “está também ligada à contingência, ao caráter arriscado da gênese da imagem” (SCHAEFFER, 1996, p. 143). Este caráter arriscado é o que também promove a

experimentação, pois insere ao ato fílmico o imponderável, lançando ao acaso a constituição de um signo que advém da combinação contingencial de um sistema de forças não sígnicas, como os movimentos do corpo do cinegrafista, os micro-processamentos da máquina, os fluxos e variações de intensidade da luminosidade, a refração dos feixes de luz na água e no ar, o material translúcido da roupa do Guerrilheiro, como uma bricolagem. Tal como dizem Deleuze e Guattari (2008), em *O Anti-Édipo*, acerca de Proust, “É claro que o narrador nada vê, nada ouve, é um corpo sem órgãos, ou melhor, é como uma aranha concentrada, fixada na sua teia: nada observa, mas responde aos menores signos, à mínima vibração, saltando sobre sua presa. (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 96).

Se no nível das codificações primárias o que vem ao primeiro plano são os materiais, há, para além deles, todo um conjunto de imagens em transe que põe em crise codificações de segunda ordem: são como registros que deixam ver, em suas estabilizações temporárias, partes de sua feitura, ou fazem atravessarem-se temporalidades distintas, “há sempre o *produzir no produzido*”...

### **1.3 As imagens e suas inscrições**

A diferença foi pensada no decorrer do longo reinado da filosofia platônica como subjugada às ideias de igualdade e semelhança, sendo o pensamento derivado dessa relação aquele vinculado a uma noção de “afinidade com o verdadeiro, [que] possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro” (DELEUZE, 2008, p. 219). O pensamento representacional que se cristalizou durante os regimes representacionais vinculou-se a um ideal cuja forma da verdade está ligada a do senso comum, pois ao posicionar a diferença como procedimento relacional da identidade, acaba por subordiná-la ao mesmo e ao semelhante, sendo este como uma gradação da Ideia.

Michael Foucault (2000) demonstrou, em *A prosa do mundo*, de que modo o ocidente constituiu sua cosmologia a partir da passagem entre os regimes de signos da *semelhança*, de Platão à Renascença, da *Representação*, do classicismo à modernidade e da crise representacional a partir do século XIX. Foi a semelhança, por exemplo, que organizou o jogo dos símbolos, permitindo o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, inventando técnicas e tecnologias capazes de representar um mundo igualmente inventado pelas lógicas da similitude, o mundo que “enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço” (FOUCAULT, 2000, p. 22).

A representação, por outro lado, sobrecodificou a semelhança dando autonomia ao signo, quando este deixou “de ser uma figura do mundo” e passou a ser figura de conhecimento (FOUCAULT, 2000, p. 43). A partir desses regimes de inscrições, como diz Wisnik (2017), o ocidente reencenou a luta sacrificial através da separação entre as formas harmônicas e desarmônicas, através da disputa entre as formas cívicas apolíneas e a voz dionisíaca dos não-cidadãos (p. 104).

Foucault se debruça sobre a compreensão das formas de organização das “figuras do saber” de cada época, ou o modo como se organiza cosmologicamente cada povoamento a partir de seus meios de inscrição<sup>7</sup>. O que surge nas sociedades que se organizam cosmologicamente pelos mecanismos da semelhança e da representação é a escrita vinculada a um significante totalitário. Em *O Anti-Édipo* (2008) Deleuze e Guattari dizem que “a escrita implica um uso da linguagem na qual o grafismo se alinha a uma voz” (p. 318), mas há no processo uma sobrecodificação que induz a uma voz das alturas que funciona como significante. Explicamos:

O arbitrário do designado, a subordinação do significado, a transcendência do significante despótico e, por fim, a sua conseqüente decomposição em elementos mínimos num campo de imanência posto a descoberto pelo recuo do déspota, tudo isto marca a pertença da escrita à representação despótica imperial. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 318).

Derrida (1971) diz que a organização dos conceitos desde Platão sempre esteve atrelada a uma noção de estrutura, sendo ela tão antiga na filosofia quanto a concepção de epistême. Nesta concepção, destacamos que a estrutura sempre se viu neutralizada por um centro, reduzida por um gesto que pretendia relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa. A este respeito, Derrida (1971) afirma que:

Esse centro tinha como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura - não podemos efetivamente pensar uma estrutura inorganizada, mas sobretudo, levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar jogo da estrutura (p. 230).

O centro foi, por muito tempo, fundamental à estrutura, organizando e legislando as operações do sistema, permitindo seu movimento interno, estabelecendo as regras que a mantinha enquanto sistema fechado em seus limites. Entretanto, o centro encerra também o jogo que abre a estrutura, já que nele é proibida a permuta e a substituição dos elementos. Deste modo, o centro sempre foi erroneamente pensado como o fora da estrutura (o sol, Deus, o homem), justamente por ser compreendido como o ponto em que, por ser legislador, escapa

---

<sup>7</sup>Os meios de inscrição de que trata Foucault (2000) são verbais, mas, como veremos, o cinema dos primeiros anos traduziu para dentro de suas formas, inscrições que fazem ver, em suas superfícies de registro (as imagens atuais), as formas da semelhança e da representação.

à estruturalidade: “Eis por que, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora* da estrutura” (DERRIDA, 1971, p. 230).

O conceito de estrutura centrada é o mesmo que o de fundamento, como veremos no capítulo das temporalidades do transe, ou seja, o centro é o fundamento da estrutura, assim como a memória é o fundamento do tempo. A estrutura centrada é, conseqüentemente, um jogo *fundado*.

Com isso, o centro é um meio variável a partir do qual a estrutura se erige, por esta razão, situa-se, ao mesmo tempo, dentro e fora dela, ora como origem, ora como chegada. Sob esta perspectiva, ele é sempre uma história, pois “as repetições, as substituições, as transformações, as permutas, são sempre apanhadas numa história do sentido” (DERRIDA, 1971, p. 231). A história da estrutura é, então, uma história da substituição de seus centros. É assim que todos os nomes do fundamento, do princípio, da história, “sempre designaram o invariante de uma presença” (DERRIDA, 1971, p. 231), essência, existência, substância e sujeito.

A primeira era da estrutura centrada identificada por Foucault (2000) é a que compreende o período que vai de Platão à *escolástica*. Ali, o autor viu quatro operações fundamentais que vincularam a organização das formas do mundo ao conceito de *semelhança*. A este, Deleuze (2008) chamou de “a repetição do mesmo” (DELEUZE, 2008), são elas: a *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia* e o jogo das *simpatias*.

A *convenientia*, do latim, significa uma conformidade no ato de combinar comportamentos, crenças e normas. Em Foucault (2000), ela designa uma gradação dos lugares que se avizinham à semelhança, conforme a citação: “São convenientes as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm se emparelhar, tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra” (p. 24). A vizinhança não é um lugar exterior entre as coisas, mas o signo de um parentesco ao menos obscuro, pois “[n] a vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo que o cerca” (FOUCAULT, 2000, p. 25).

A conveniência é, deste modo, como dizíamos acerca da luz no espectro eletromagnético, uma aproximação infinitesimal e gradativa que liga a semelhança e o espaço, sendo da ordem da conjunção e do ajustamento. Então, “O mundo é a conveniência universal das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 25) e, assim, pelo encadeamento da semelhança dada pela conveniência, o mundo constitui uma cadeia consigo mesmo.

A segunda forma trazida por Foucault é a *aemulatio*, um termo latino que designa uma emulação. Ainda estamos no campo da conveniência, mas agora ela não se subordina a um

espaço, pois faz-se imóvel, na distância, “um pouco como se a conveniência espacial tivesse sido rompida, e os elos da cadeia, desatados, reproduzissem seus círculos longe uns dos outros, segundo uma semelhança sem contato” (FOUCAULT, 2000, p. 26). A emulação faz comunicarem-se coisas dispersas no mundo, um rosto em uma nuvem, a sabedoria do mundo como o reflexo imperfeito da sabedoria de um deus. Nela as coisas podem se imitar sem se encadear, pois ela “é uma espécie de geminação natural das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 27). É assim que os elos da emulação não são capazes de constituir uma cadeia, como na conveniência, mas formam círculos concêntricos, refletidos e em eterna disputa.

A terceira forma apresentada pelo autor, a da *analogia*, supõe as duas primeiras. Foucault diz que seu poder é enorme, “pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas, basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos” (FOUCAULT, 2000, p. 27). À analogia é concedida, no interior da cosmologia ocidental, o poder universal de aplicação. É assim que o ponto privilegiado da analogia é o homem, pois ele está em relação proporcional com todas as coisas do mundo, “o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal” (FOUCAULT, 2000, p. 28). O autor diz que o espaço da analogia é um lugar da irradiação, onde o homem é por ele envolvido, ao mesmo tempo em que, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo.

De acordo com Wisnik (2017), neste regime, “a pesquisa das proporções intervalares provoca e alimenta o demônio das correspondências e a suposição do caráter intrinsecamente analógico do mundo, pensado através da convergência de considerações aritméticas, geométricas, musicais, astronômicas” (p. 100). Estamos no centro das proporções, onde criaram-se as perspectivas, os domínios das formas comparativas, todas as relações de uma completa e sistemática visão de um cosmo analógico.

Na quarta forma, Foucault traz o que chama de jogo das simpatias no qual nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é pressuposta, nenhum encadeamento é previamente estabelecido. No jogo, “a simpatia atua em estado livre nas profundezas do mundo” (FOUCAULT, 2000, p. 32). Esta forma é descrita pelo teórico como a semelhança que percorre os espaços mais vastos, como “as rosas fúnebres que servirão num funeral, que, pela simples vizinhança com a morte, tornam triste e agonizante toda pessoa que respirar seu perfume” (FOUCAULT, 2000, p. 32).

O jogo da simpatia é uma figura do *Mesmo* (DELEUZE, 2008) que, de tão forte, não se contenta em ser uma das formas do semelhante, pois tem o poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras. Ele “altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, a morna figura do Mesmo” (FOUCAULT, 2000, p. 33). É assim que a simpatia é compensada, no pensamento medieval, por sua figura gêmea, a antipatia, que mantém, a partir de forças contrárias, as coisas em condição de equilíbrio cosmológico. Foucault (2000) discorre sobre essa dinâmica:

A identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem, contudo, se dissiparem, preservando sua singularidade, é o contrabalancear constante da simpatia e da antipatia que a garante. Explica que as coisas cresçam, se desenvolvam, se misturem, desapareçam, morram, mas indefinidamente se reencontrem; em suma, que haja um espaço (não, porém, sem referência nem repetição, sem amparo de similitude) e um tempo (que deixa, porém, reaparecer indefinidamente as mesmas figuras, as mesmas espécies, os mesmos elementos). (p. 34)

Deste modo, há dentro das formas da semelhança uma soberania do par simpatia/antipatia, pois dele decorrem todas as demais formas, todo o volume do mundo das conveniências, todos os ecos e reminiscências da emulação, os encadeamentos da analogia, “uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida” (DELEUZE, 2008, p. 228). Todos estes são mantidos sob a jurisdição da agora sobrecodificada disputa entre ordem e desordem que, com o pesar da estripulia teórica medieval, será dese cara ao longo da tese.

As figuras da semelhança legislam sobre o mundo as formas de sua duplicação, o modo como “o mundo deve dobrar-se a si mesmo” (FOUCAULT, 2000, p. 35). Mas de que modo esse jogo murmurante de relações cria uma estabilidade no visível? Foucault diz que é preciso que as similitudes estejam assinaladas na superfície das coisas, “é necessária uma marca visível das analogias invisíveis” (FOUCAULT, 2000, p. 36).

Deste modo, não há semelhança sem assinalação, sem a inscrição que faz do mundo do similar um mundo marcado, alfabético. É por isso que o Ocidente, ao colocar a semelhança como nexos entre o signo e o mundo, condenou-se a conhecer sempre a mesma coisa, a reproduzir incessantemente o mesmo mundo, repetir suas monótonas imagens, sendo desbloqueado de seu feitiço do tempo apenas com a chegada das grandes navegações e o contato do europeu com os povos ameríndios, oceânicos, africanistas.

A semelhança e suas formas constituem assim, a *epistême* do mundo ocidental até o limite de sua Idade Média. “A natureza, como o jogo dos signos e das semelhanças, fecha-se sobre si mesma segundo a figura redobrada do cosmos” (FOUCAULT, 2000, p. 43).

Se nos estendemos na descrição dos fundamentos da similitude é porque nos parece ser precisamente este o ponto em que nossa pergunta inicial começa a ser respondida. A estabilidade do mundo é resultado de um equilíbrio cosmológico que sofre abalos de acordo com as variâncias as quais seu regime de signos é submetido. Essas relações serão importantes nas discussões trazidas pelos personagens povoadores do transe.

Se no século XVI, a forma dos regimes de signos era a da superposição entre uma semiologia e uma hermenêutica. Outros regimes – de outras épocas, de outras culturas - terão comportamentos distintos, pois o que muda na passagem de um regime a outro é a própria natureza do signo. Se tomarmos como exemplo a dissolução do regime de signos da similitude, vemos

O que mudou na primeira metade do século XVII e por longo tempo – talvez até hoje – é o regime inteiro dos signos, as condições sob as quais exercem eles sua estranha função; é aquilo que, dentre tantas coisas que sabemos ou que vemos, os erige de súbito como signos; é seu próprio ser. (FOUCAULT, 2000, p. 80)

O segundo regime de signos identificado por Foucault (2000), ainda como estrutura centrada, é o *classicismo*. Nele, o autor demonstra de que modo o signo é submetido a três variáveis. Primeiramente, ele é visto segundo a origem de sua ligação: um signo pode ser *natural*, como uma miragem ou o reflexo num espelho d'água; ou *convencional*, como uma palavra para um povo pode significar um conjunto de ideias. A segunda variável é o “tipo de ligação” onde o signo pertence ao conjunto que designa ou é dele separado. A terceira variável é a certeza da ligação e consiste no lugar onde a constância do signo é o testamento de sua fidelidade. Em resumo, “essas três variáveis substituem a semelhança para definir a eficácia do signo no domínio dos conhecimentos empíricos” (FOUCAULT, 2000, p. 81).

O autor ainda explica que enquanto no século XVI acreditava-se que os signos haviam sido depositados sobre as coisas do mundo para que os homens pudessem desvendar os seus segredos (há quem ainda acredite), a partir do classicismo todo o domínio dos signos se distribui entre o certo e o provável (p. 81). Na passagem de um regime a outro, segundo Lúcia Santaella (1997), está implicada a perda da iconicidade da representação. Para a autora,

Enquanto, até a renascença, se atribuía aos signos uma relação de semelhança mais ou menos evidente com seu objeto de referência, a lei da

representação passou a ser o princípio da arbitrariedade do signo. (SANTAELLA, 1997, p. 23).

É assim que o signo deixa de ser uma figura do mundo, pois o classicismo discute a naturalidade antes empregada ao objeto do signo. Não é mais possível haver, deste modo, signo desconhecido, já que agora ele só se constitui como ato de conhecimento. O classicismo opera, assim, uma ruptura do signo com o divino, que tinha na escolástica a função de distribuir uma linguagem prévia atribuída por Deus. A partir desta passagem, o signo começa a significar no interior do conhecimento, até mesmo a palavra de Deus. De acordo com Santaella (1997), no seio do classicismo o novo quadro de relações dos signos tem uma mudança fundamental, já que desde a definição de Port Royal, também encontrada em Foucault (2000), “o signo não representa uma coisa, mas a ideia de uma coisa e, assim, representa a ligação de duas ideias, uma da coisa que representa, outra da coisa representada” (SANTAELLA, 1997, p. 23). Este é o núcleo do modelo representativo clássico, pois na mudança de paradigma que aí se implica, uma rede de signos se põe no lugar do conhecimento, “a razão ocidental entra na era do julgamento” (FOUCAULT, 2000, p. 76).

Se Foucault diz que o cego do século XVIII pode perfeitamente ser um geômetra no século XVII é porque de um regime a outra há todo um campo de visibilidades que se abre. Nem tudo o que se oferece ao olhar é visto por um dado tempo, uma dada cultura, um dado aparato tecnológico. Um campo de visibilidade é, assim, efeito de um regime de signos, ao mesmo tempo em que traça, ele próprio, o regime. Em consequência, “observar é, pois, contentar-se com ver” (FOUCAULT, 2000, p. 183), compreender linhas, curvas, texturas, superfícies, mediante as regras do próprio regime.

Deleuze (2008) diz que a cultura ocidental promoveu um povoamento do mundo com representações a partir de um *primado da identidade*. Neste primado, tanto a diferença quanto a repetição se tornaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da dialética. A partir da imagem do pensamento criada pelo platonismo (que compreende a semelhança e a representação), o mundo todo se transpôs à representação, sendo codificado por uma ordem representacional que foi capaz de reger os modos de vida a partir da constituição de hábitos sobre o mundo, como vimos na descrição trazida por Foucault. Deleuze (2008) deixa claro que, subjacente a este mundo das aparências, ressoa um *sem-fundo*, um “fundo obscuro” (p. 36), abrigo de um “mundo de diferenças livres” (p. 279) capaz de “fazer um pouco do sangue de Dioniso correr nas veias orgânicas de Apolo” (p. 416).

Sobre essa relação entre a diferença e o fundamento na filosofia platônica, Lapoujade (2015) afirma:



A diferença não foi esquecida, mas foi pensada apenas como mediatizada, submetida, acorrentada, em suma, *fundada*. A representação é a diferença fundada, ou melhor ‘fundar é sempre fundar a representação’”. (Grifos do autor, p. 48)

Se a diferença permaneceu subjacente à semelhança e à representação durante os regimes da estrutura centrada, como vimos, é porque a estrutura não opera somente “entre as diversas disjunções concebidas como diferenciações, mas também entre o conjunto dessas diferenciações que ela impõe e um indiferenciado que ela supõe” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 108).

Nosso problema ainda diz respeito à relação entre um mundo de variação contínua e os seus modos de estabilização, mas agora saímos do plano das qualidades do signo, dos materiais e dos perceptos, e nos dirigimos às superfícies de registro e seus fundos diferenciais. Deleuze e Guattari (2008) nos mostram em *O Anti-Édipo* (2008) que as máquinas de registro operam por dois usos: um exclusivo e limitativo (analógico), outro inclusivo e ilimitativo, tal como veremos na circunscrição dos problemas postos pelas questões do transe e dos povoamentos da imagem.

### **1.3.1 As descrições em transe**

Articulando este conjunto de relações acerca da semelhança e da representação aos temas deste trabalho, veremos que, no que concerne às superfícies de registro, o cinema reproduziu os mecanismos do mundo analógico da cultura ocidental no seio do regime orgânico das imagens, tal como descreveu Gilles Deleuze (2006). As duas grandes figuras do registro no cinema são a descrição e a narração. Deleuze reconhece, em *Cinema II, A imagem-tempo* (2006) que as formas do registro estão circunscritas a dois grandes regimes da imagem, chamados por ele de orgânico e cristalino.

No regime orgânico, a descrição é dita cinética e produz relações espaciais de semelhança e representação, tal como aquelas descritas por Foucault (2000). Deleuze (2006) diz que “chamaremos orgânica uma descrição que supõe a independência do seu objeto” (p. 165), elas são plenamente extensivas, com coordenadas espaço-temporais bem delimitadas. Isso porque elas descrevem lugares onde se passarão as situações sensoriais motrizes. Os objetos descritos pela câmera representam uma realidade supostamente preexistente, analógica.

Por outro lado, as descrições cristalinas são aquelas válidas para o objeto, que os substituem, os criam ao mesmo tempo em que os apagam e não param de “dar lugar a outras

descrições” (DELEUZE, 2006, p. 165) que constituem o único objeto decomposto, multiplicado. Tais descrições apontam para situações puramente ópticas e sonoras, distintas de seu prolongamento motor: “um cinema de vidente, não actante” (DELEUZE, 2006, p. 165). A segunda componente do transe diz respeito a esse modelo descritivo das imagens segundo suas impermanências: são descrições de objetos ruinosos, instáveis.

Há uma segunda variável na descrição que ultrapassa a questão dos objetos, ela se refere ao nível de real ao qual a descrição remete. Deleuze (2006) diz que na descrição orgânica, analógica, “o real suposto reconhece-se na sua continuidade, mesmo interrompida, nos *raccords*, que a restabelecem, nas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades, as permanências” (p. 166). O regime analógico das imagens é, portanto, representacional, de relações localizáveis, de encadeamentos atuais e conexões causais e lógicas. Um regime apolíneo da imagem, como diriam os platônicos e seus continuadores. Dentro desta lógica, como vimos na breve genealogia apresentada por Foucault (2000), há um real pressuposto, o mundo que duplica a si mesmo, mas há também a lembrança, os sonhos, o imaginário, mesmo que estes estejam dispostos no regime como o negativo dionisíaco do harmônico, o imaginário assumindo a forma do descontínuo, sendo “um segundo polo da existência que se definirá pela pura aparição à consciência” (DELEUZE, 2006, p. 166). As imagens do imaginário, do sonho e talvez de um suposto transe, dentro das descrições orgânicas, se apresentariam à consciência atualizadas sob a forma das necessidades do real pressuposto e, mesmo quando operassem crises neste real, seriam vistas como um negativo a ser superado.

Nas descrições em transe, o atual é o que é cortado dos seus encadeamentos motores, sendo o real *desanalogizado*. O virtual, por sua vez, é liberto dos presentes atuais e salta à imagem como uma existência que vale por si mesma. A descrição em transe é partícipe da forma elementar das imagens-cristal, da coexistência de uma imagem-atual e de sua imagem virtual, até a indiscernibilidade entre ambas.





Figura 08 - Frames de Amazonas, Amazonas (1966).

Os *frames* acima, extraídos de *Amazonas, Amazonas* (1966) nos evidenciam um tipo de descrição em transe que submete as imagens a uma constituição muito específica de suas formas, são imagens atuais que trazem, para dentro de seu presente, partes de um passado. Há em toda a filmografia de Glauber Rocha a configuração dessas espacialidades em transe, vistas na constituição territorial de uma aglutinação improvável de matérias e materiais. Nas ruínas que se sucedem como rastros de uma civilização que ainda nem chegou e já se desfez, na sobreimpressão do novo no velho. Na comunicação transversal entre o luxo e a miséria. A apresentação do teatro em *Amazonas, Amazonas* (1966) constitui um exemplo bem elaborado do que estamos dizendo.

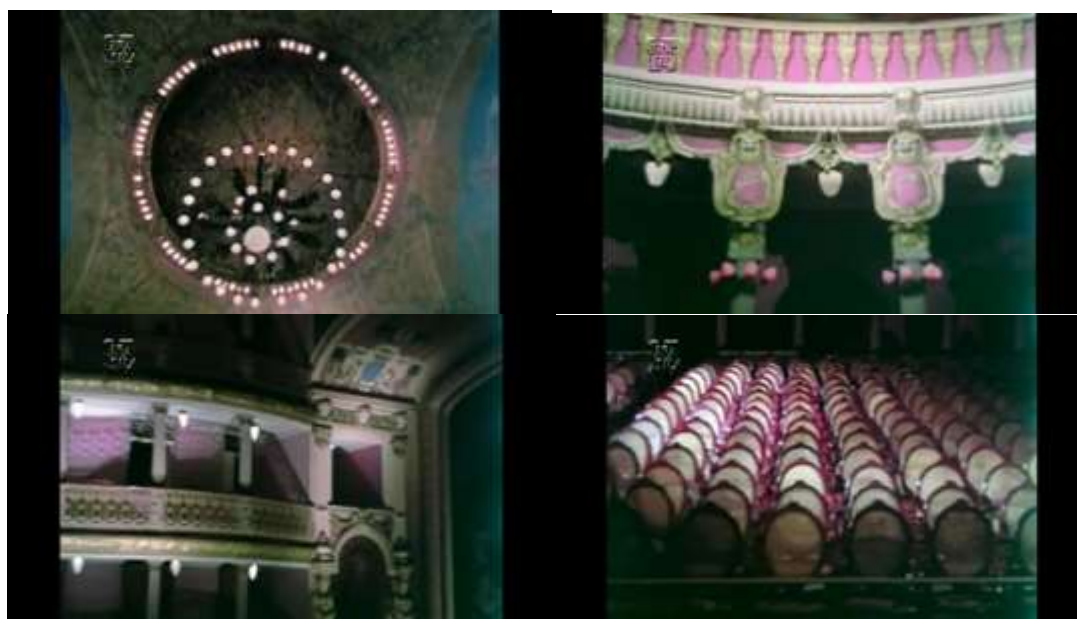


Figura 09 - Frames de Amazonas, Amazonas (1966)

Sobre as imagens do teatro que mistura luxo e decadência, o narrador do filme, um suposto conquistador Espanhol do século XVI, descreve os processos de extração e comercialização da borracha amazônica enquanto a câmera passeia pelas imponentes pilastras do teatro. A suntuosidade da construção vai sendo contrastada com a narração que descreve os efeitos colaterais da extração na formação de pobreza e miséria do povo, criando uma

sobreposição que tornam díspares o visível e o enunciável. Diz o narrador sobrepondo o passeio da câmera no teatro:

A ambição que gerou a conquista. A conquista que gerou o extrativismo onde os caudilhos fixaram suas leis homicidas. O extrativismo que gerou as súbitas fortunas de aventureiros dos quatro cantos. Era o Eldorado. O esplendor de uma selvagem nobreza dos trópicos, cujos cenários e costumes foram importados de Inglaterra, França e Itália. (ROCHA, 1966)



Figura 10 - Frames de *Pátio* - espaço em transe

As imagens acima foram retiradas de *Pátio* (1959). Este é claramente um filme sobre o espaço, um espaço cujos contornos são indiscerníveis. Não há fora do pátio, pois é ele o próprio fora, uma espacialidade em transe que acaba por engendrar também novas temporalidades da imagem. O conflito entre tipos de espacialidades fica demarcado no chão do pátio, filmado de cima, inscrito sobre *coordenadas euclidianas* e em relação permanente com o espaço que excede suas linhas, um horizonte sem fim, uma textura selvagem e disforme que impede que vejamos onde o pátio se situa.

O espaço em transe recorta um espaço que é seu, uma parte do acontecimento fílmico que não se reduz a um estado de coisas, como diz Deleuze sobre os espaços quaisquer, o “mistério de um presente recomeçado” (DELEUZE, 2009, p. 168), ritualístico. Assim são os espaços em transe, lugares cujas coordenadas não se confundem com meios históricos, pois são espaços cuja lei é a da fragmentação. Sobre estes entre-lugares que a imagem em transe estabiliza, Deleuze diz, referindo-se aos espaços cristalinos, que “é como se o espírito esbarrasse em cada parte como num ângulo fechado” (DELEUZE, 2009, p. 168), em *Pátio* (1959), a montagem remete sempre à dissolução de suas linhas espaço-temporais,

constituindo um entre-espaço em transe, um espaço que exprime não mais uma potencialidade pura, mas uma impossibilidade, como um espaço impossível.

### 1.3.2 As narrações rituais

Segundo Gilles Deleuze (2006), o cinema se constituiu como tal ao “devir narrativo”, apresentando uma história ao mesmo tempo em que repelia outras possíveis. Deste modo, criou em si uma aproximação às proposições, tendo o plano como sua unidade mínima, como um enunciado narrativo (p. 41).

A narração dita clássica decorre diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (a montagem), ou mais especificamente, de algumas de suas componentes, a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação. Tais imagens se relacionam segundo leis de um esquema sensório-motor. As formas modernas de narração, como as que estamos delimitando nesta tese, decorrem das composições e dos tipos de imagem-tempo “até a legibilidade” (DELEUZE, 2006, p. 43). É assim que a narração, no cinema glauberiano, nunca é dada de forma aparente nas imagens ou como o efeito de uma estrutura que a pressupõe. Ela é uma consequência das imagens aparentes, isto é, “das imagens sensíveis nelas mesmas” (DELEUZE, 2006, p. 43).



Figura 11 - Frames de Barravento (1962)

Nos frames de *Barravento* (1962) observamos um tipo de descrição em transe que também se passa como simultaneidade entre uma imagem atual - já que a personagem Cota é plenamente descrita no espaço extensivo do quadro - e virtual, já que há, na descrição,

elementos que graduam um conjunto de *Cotas* possíveis no interior da cena. As oscilações do *travelling* descrevem gradientes de corpos intervalados pelos pontos reconhecíveis, os desenquadramentos e distorções das formas, os falseios de movimento e os falsos *raccords* tornam descontínua sua corrida. Atual e virtual são dois modos de existência que “reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual correm um atrás do outro, trocam de papel e tornam-se indiscerníveis” (DELEUZE, 2006, p. 166).

A cena em que Cota corre como quem prenuncia o barravento faz uma espécie de passagem da descrição à narração. Ela é, sob alguns aspectos, *descrita*, pois condensa em si diferentes temporalidades, sob outros narrada, pois tem - em vez de uma corrida cuja função é a chegada a algum lugar - suas ações circunscritas a um espaço extensivo entrecortado e irreconhecível, se passando nos meios fabulatórios da fictícia e idílica Xeréu. Cota não tem, deste modo, seus movimentos associados ao que Deleuze (2006) chama de um “espaço hodológico” (p. 167), “que se define por um campo de forças, das resoluções destas tensões segundo a distribuição de fins, obstáculos, meios, desvios” (p. 167). Em suma, Cota não tem seus movimentos motivados por um jogo de causalidades, tampouco seu traçado é descrito sob coordenadas de um espaço euclidiano, lugar onde as tensões se resolvem segundo os princípios de uma economia regulatória da necessidade (o maio mais fácil, o caminho mais curto). Cota corre sem direção, a câmera que a acompanha idem, não chegando a lugar algum. É assim que Deleuze (2006) diz que as narrações deste tipo implicam em um desabamento dos esquemas sensoriais motores, pois as situações as quais seus personagens são submetidos são agora ópticas e sonoras puras, e as personagens “tornadas videntes, já não podem ou não querem reagir, por ser necessário que consigam ‘ver’ o que há na situação” (p. 167). Não é possível à Cota ver além, pois está presa em uma corrida sem conexão com a história.

A visão, nas narrações rituais, não é mais um pressuposto condicional da ação, como veremos no personagem povoador *Cego Vidente*, é ela própria quem toma o lugar da ação, num mundo de visões que valem por si mesmas. As narrações que se extraem dessa forma são das mais variadas, fixas, exageradas, aberrantes, incessantes, “uma multiplicidade de movimentos de escalas diferentes” (DELEUZE, 2006, p. 168). O lugar privilegiado das narrações passa a ser o das anomalias, das formas doentes de narrar, cujos narradores são famintos, cegos, doentes e se tornam essenciais, ao invés de representar acidentes do movimento ordenado.

Não há mais complementaridade no espaço hodológico vivido, tampouco de um espaço euclidiano representado. O espaço deixa de se organizar segundo as leis das

coordenadas. Se Foucault (2000) disse que as analogias dos regimes de semelhança funcionavam segundo as leis do parentesco, as narrações rituais funcionam segundo a ordem das alianças. Ao ter perdido suas conexões, o espaço cessa sua organização segundo o jogo de tensões e resoluções das formas representacionais. As narrações rituais do transe são, portanto, prolongamentos das descrições em transe, suas repetições e variações que acabam por denunciar uma crise da ação, ou mesmo sua impossibilidade.

Seguindo o pensamento deleuzeano, enquanto, neste tipo de descrição, vinculada a descrições cristalinas, o espaço concreto deixa de ser hodológico, o espaço abstrato deixa de ser euclidiano, perdendo suas conexões legais e sua eticidade. A aproximação recomendada por este autor, em contraposição à descrição dos espaços euclidianos, é a da composição de *espaços riemannianos*, ou seja, espacialidades que sejam como somas infinitesimais de micro-espaçamentos que, ao se contraírem, constituem modulações nas imagens que compõem. A soma de Riemann é como um precursor do cálculo infinitesimal na matemática moderna e é responsável pela concepção do pensamento das intervalações que se avizinham infinitamente até a uma distância que tende a zero. Notemos que se trata de uma *convenientia* cujas relações diferenciais não são esconjuradas pela semelhança, ela vem à frente evidenciando seus *avizinhamentos*. É possível, para Deleuze, que um espaço seja riemanniano quando a ligação das partes não é predeterminada, podendo fazer-se de múltiplas maneiras: são espaços puramente ópticos e sonoros, desconectados, espaços vazios, amorfos.

O autor identifica alguns tipos cujos autores compõem o extenso catálogo de cineastas do cinema moderno: espaços quânticos em Robbe-Grillet, espaços probabilísticos em Resnais, cristalinos em Tarkovski. Acrescentamos a eles os *espaços ritualísticos* em Glauber. Se há espaços alucinatórios, doentes, delirantes quando as paisagens já não conservam senão “germes cristalinos e matérias cristalizáveis” (DELEUZE, 2006, p. 169), então o que as descrições em transe e as narrações rituais descrevem e narram são meios rituais capazes de agenciar temporalidades e espacialidades que fazem comunicar elementos díspares, em transe.



Figura 12 - Frames de *Barravento* (1962)

As narrações deste tipo implicam relações não localizáveis, irreconhecíveis, como as que fazem comunicarem-se, de um plano a outro, uma galinha morta e o rosto de um menino. O espaço ritual cria o meio em que se comunicam a galinha, a música rítmica, o giro das baianas, o menino batizado, todo um jogo de elementos heterogêneos que narra uma situação ótica e sonora circunscrita a este novo espaço possível, criado a fórceps pela relação entre as imagens. No espaço ritual das descrições em transe e das narrações rituais há um tempo crônico, que produz movimentos necessariamente anômalos, falsiantes, como na corrida de Cota.

#### 1.4 As imagens e a crise da verdade

A última era descrita por Foucault é compreendida no limiar do empiricismo e do historicismo do século XIX. Ali, o autor vê o enfraquecimento da representação até o nível de uma nova ruptura, onde “a ordem das coisas não é mais fundamentada na razão e suas representações, mas nas regularidades históricas” (SANTAELLA, 1997, p. 24). Deixamos a era classificatória para entrarmos na genealogia das regularidades.

O acontecimento que promove uma ruptura na história da estrutura, segundo Derrida (1971), é o momento em que a estruturalidade da estrutura começou a ser pensada, repetida, conforme afirma o teórico:

Desde então deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo, mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos. (DERRIDA, 1971, p. 232).

Derrida diz que este é o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal. A mudança paradigmática no pensamento da estrutura vem, segundo o autor, de uma confluência de elementos: da crítica nietzschiana da metafísica clássica, bem como dos conceitos de ser e de verdade, substituídos pelos conceitos de jogo, de interpretação e de



signo; da crítica freudiana da presença de si, na invenção do inconsciente; e, mais radicalmente, da destruição heideggeriana da metafísica onto-teológica, implicando na destituição da determinação do ser como presença (DERRIDA, 1971, p. 232).

Ainda de acordo com Derrida (1971), a ausência de centro ou origem é onde tudo se torna discursivo, como um “sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (p. 232). É assim que a ausência do significado transcendental amplia significativamente o campo e o jogo da significação, pois é com o conceito de signo que se abala a metafísica da presença.

Alguns autores a partir dos quais foram feitas reformulações no conceito de signo no século XX empenharam-se em posições marcadamente anti-hegelianas. Derrida, por exemplo, formula os termos de sua desconstrução a partir de uma crítica da representação segundo os critérios da imaginação, pois a representação como repetição do mesmo, tal como vimos no desenvolvimento trazido por Foucault (2000), pressupõe uma presentificação que se dispõe a ocupar o lugar daquilo ao qual ela representa, uma outra imaginação. É assim que Derrida procura desvincular a repetição de uma representação que se prestaria a reprisar algo anteriormente presente. A repetição não modifica o acontecimento ao qual ela supostamente replica, pois ela produz ao repetir-se a própria diferença. Se há, por um lado, a imagem do signo que se faz reconhecível a cada reprodução, há, por outro, o que Derrida chama de iterabilidade do signo, a repetição que já significa a modificação do signo em processo, dentro do qual não existe primeiro nem segundo.

A diferença diferida, em Derrida (1975), chamada *différance*, é a produção sistemática de diferenças, um processo de diferenciação que a situa em um espaço irreduzível às cadeias significantes, sendo essa *differánce* o que possibilita uma abertura da estrutura em qualquer lugar da cadeia. Este conceito prefigura o espaço de um jogo ético entre a estrutura e o acontecimento.

#### **1.4.1 A narração em transe**

A crise da noção de verdade na tardia modernidade do cinema apresentou sua forma a partir da recuperação de um elemento que lhe é específico, mas que foi esconjurado desde a invenção da linguagem e de seus sistemas motores: o *tempo puro*. A forma pura do tempo põe em crise o que até então era tido como o real pressuposto das imagens, o mundo analógico sobre o qual o cinema se dobrava, replicando-o. Deleuze (2006) diz que a crise da verdade ganhou variadas formas desde a antiguidade, tendo sua expressão no paradoxo dos futuros contingentes. O exemplo utilizado pelo autor é o seguinte:

Se é *verdade* que uma batalha naval *pode* acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou então o impossível procede do possível (pois, se a batalha tem lugar, já não se pode evitar que ela não tenha lugar), ou então o passado não é necessariamente verdadeiro. (p. 170)

O exemplo é simplório, mas dele se extrai uma consequência: a dificuldade de demonstrar uma relação direta entre a verdade e a forma do tempo, pois tal associação pode condenar o pensamento a conhecer o “verdadeiro longe do existente, no eterno ou no que imita o eterno” (DELEUZE, 2006, p. 170).

Segundo Deleuze, foi Leibniz quem propôs, mesmo ainda vinculado a uma concepção onto-teológica da verdade, “uma solução mais engenhosa”, pois, voltando ao exemplo da batalha, em Leibniz, ela pode ou não *ter lugar*, mas tais alternativas estão posicionadas em mundos concorrentes: a batalha tem lugar num mundo, mas não tem em outro. As versões existem em mundos que, no entanto, não são compostíveis entre si. Vinculada a essa noção, está a de *impossibilidade*.

A verdade, nesta equação, ainda estava a salvo, pois, em Leibniz, a escolha de uma série pressupunha a exclusão das demais segundo suas incompatibilidades na coexistência do mundo escolhido. Dentro desta perspectiva teológica, as disjunções eram como procedimentos analíticos responsáveis por selecionar, ao passo de suas conjunções, aquelas séries que eram retidas como séries convergentes, responsáveis por assegurar a unidade do mundo, em detrimento das séries que eram rejeitadas em mundos possíveis por não se comunicarem com o mundo escolhido (LAPOUJADE, 2015, p. 107). O que morre com Deus é o conceito de verdade que até então guiava o signo, e a natureza da disjunção se transmuta, deixando de ser um procedimento analítico para se tornar verdadeiramente uma síntese, uma *disparação* (DELEUZE, 2000, p. 74), “segundo a qual duas séries diferentes são afirmadas em sua própria divergência, desde que tal divergência seja ela mesma afirmada como a distância que relaciona uma à outra “ (LAPOUJADE, 2015, p. 108).

Deleuze (2006) acredita ser esta a resposta de Borges para Leibniz: “a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que bifurca e não para de bifurcar, passando por presentes impossíveis, voltando a *passados não-necessariamente verdadeiros*” (p. 171). Disso decorre um novo estatuto da narração, pois ela deixa de ser verídica, de se pretender verdadeira para se fazer falsificante. As narrações falsificantes não dizem respeito a uma pretensa falsidade contudística do cinema, mas em uma *potência do falso* que faz existir uma indecidibilidade entre presentes impossíveis e passados irastreáveis. Se nas descrições rituais já havia o recurso do passado dentro do presente, na

narração em transe o que vemos não é mais uma “linha geral, isto é, evolução do Antigo no Novo, ou revolução que faça um salto de um para o outro”, há, sim, “uma justaposição ou uma compenetração do antigo no novo que ‘compõe um absurdo’” (DELEUZE, 2006, p. 279, grifos do autor), tomando a *forma da aberração*.

Com as narrações em transe ganhamos uma camada a mais sobre as narrações rituais, não se comunicam mais galinhas com rostos, sangue com terra, cruces e espadas, como simples elementos heterogêneos alinhados segundo suas relações, temos agora no presente a coexistência de elementos inexplicáveis ao passado das alternativas indecidíveis, “o homem verídico morre, qualquer verdade cai, em benefício da nova narração” (DELEUZE, 2006, p. 171). O verdadeiro é substituído pela potência do falso, em sua potência artística e criadora. Ela aproxima-se mais dos perceptos mitopoéticos do que das descrições rituais.

Devemos atentar, nessa tomada do falso ao primeiro plano, que ele deve ser condicionante das narrações que cria, é necessário que o possível proceda do impossível, como num sertão que vira mar. A potência do falso é, deste modo, um princípio geral que norteia alguns tipos de narração da imagem-tempo, entre elas a que estamos chamando de narração em transe.



Figura 13 - Frames de Câncer (1972)

A cena acima, extraída de *Câncer* (1972), fornece matéria privilegiada para a compreensão da narração em transe. No primeiro quadro, o personagem nomeado *marginal negro* (Rocco Pitanga) chega à casa de seu comparsa, o *marginal Branco* (Hugo Carvana), com objetos conseguidos através de assaltos, como quem chega de um dia de trabalho. Há uma relação de submissão do marginal negro em relação ao marginal branco, que trabalha como uma espécie de receptor dos materiais que resultam de seus crimes.

Na cena em questão, o personagem de Pitanga chega à casa de Carvana com um objeto cúbico preto e indefinido. O personagem marginal branco se encarrega de avaliá-lo e se inicia um pequeno jogo de tensionamentos em disputa pelo objeto, onde o personagem marginal negro indica o desejo de ficar com ele para si ao dizer "te dou esse relógio, mas quero ficar com esse, roubei de um americano, nunca roubei nada de um americano", e complementa dizendo "tu não sabe falar a língua, eu roubei só na gíria". No diálogo, fica evidente que nenhum dos dois sabe o que é o objeto, tampouco nós, espectadores.

O personagem de Hugo Carvana pergunta: "tu sabe o que é esse troço aí?". Pitanga responde "eu sei que eu roubei do americano". Hugo retruca: "então, se é de americano é negócio complicado".



Figura 14 - Frames de Câncer (1972)

Na cena seguinte, vista nos frames acima, eles levam o objeto a um suposto comprador, que se mostra interessado: "isso aqui é da maior importância, segundo o Dr. Barreto, do Ceará". O interesse faz aumentar o mistério em torno do objeto, mas logo se revela a incapacidade do velho, que também não sabe do que se trata. A função falseante do objeto faz alternar o indecível entre os personagens, o malandro acredita que enganará o velho ao vender-lhe um objeto que desconhece, o velho acredita estar enganando o malandro ao comprar um objeto cujo valor só existe no jogo mútuo de indecidibilidades. A caixa preta põe-se a fabricar espaços fabulatórios em sua incapacidade de ser decifrada, de revelar qualquer traço de verdade sobre sua posição no mundo. Cria-se uma potência do falso que é como uma narração em transe. Uma distribuição falseadora de situações narradas segundo fragmentos ópticos e sonoros.

Deleuze diz que o falsário já não é o criminoso, o *cowboy* do *western*, o herói histórico, mas um tipo falsário que é o homem das descrições puras, *inextensas*, não prolongáveis em meios históricos. É o personagem falsário que fabrica as imagens desse mundo da indiscernibilidade entre real e imaginário, verdadeiro e falso. Este tipo de narração será trabalhada em nossos personagens povoadores do transe, como no poder fabulatório dos sacerdotes, que fabricam espaços-tempos messiânicos; no poder absolutista dos Tiranos, que fabricam tempos e espaços-limite de exceção. São personagens que fazem suscitar alternativas indiscerníveis, diferenças inexplicáveis, em ilocalizáveis e crônicos espaços paradoxais (DELEUZE, 2006, p. 173).

Se, como vimos com Foucault (2000), os regimes representacionais eram chamados de regimes de julgamento, os regimes falsários decretam o fim do juízo de Deus, tal como formulou Artaud (1999). Deleuze diz que a narração falsificante "quebra o sistema de

juízo porque a potência do falso (não o erro ou a dúvida) afeta tanto o investigador quanto a testemunha como o presumido culpado” (DELEUZE, 2006, p. 174). Não há Deus algum distribuindo as funções - julgador, executor, culpado - há apenas elementos cuja função é definida pela relação que se cria entre eles.

É, portanto, a *narração em transe*, a terceira forma da imagem em transe, pois o falsificante é inseparável “de uma irreduzível multiplicidade” (DELEUZE, 2006, p. 174).



Figura 15 – Frame de Deus e o diabo na Terra do Sol (1963)

No fragmento acima vemos um plano de Corisco enquanto conversa consigo mesmo, segundo uma encarnação do recém morto cangaceiro Lampião. É no jogo de desenquadramentos que Corisco conversa com sua metade fora de quadro, ao invés de um campo e contracampo, como no diálogo da representação orgânica. Corisco é cortado ao meio numa imagem que deixa permanecer potencial sua outra metade, como na célebre frase de Rimbaud: “eu é um outro”.

Tal imagem só existe sob o aspecto de séries de potências, que apontam umas às outras, passam umas pelas outras. Tal como o esquizo que só pode ser ele *sendo outro* (DELEUZE, GUATTARI, 2010), o falsário é inseparável de uma cadeia de falsários em que ele se metamorfoseia, como Corisco, que conversa consigo mesmo *devindo* Lampião. Tal como nas sínteses conjuntivas do esquizo, “trata-se de relações de intensidades através das quais o sujeito passa sobre o corpo sem órgãos e opera devires, quedas e elevações, migrações e deslocamentos” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 117).

Para além dos personagens, as narrações em transe apresentam-se segundo restos entrecortados de cenas, fragmentos cotidianos que são como recortes de tempo em histórias nas quais entramos apenas por passagens.



Figura 16 - Frames de *Claro* (1975)

Não são raras as vezes em que na obra de Glauber somos surpreendidos como se estivéssemos apenas de passagem por um fragmento de história sem começo nem fim. Em *Claro* (1975), depois de uma longa sequência de eventos desencadeados, aparições de Glauber, do Papa, imagens desconexas da cidade de Roma, falas indiscerníveis e entrecortadas, somos levados para dentro de um quarto onde ocorre um diálogo já em andamento. Dois jovens discutem alterados e um deles diz que não aceita o casamento de seu pai com uma Rainha (estamos ainda em Roma, os jovens falam italiano). O outro, enquanto se troca, acusa o primeiro jovem de querer o dinheiro do pai. O primeiro jovem o acusa de também querer dinheiro, ao que ele responde que o que quer mesmo é a Rainha. A *mise en scene* é alucinada, as ações são desconexas com as falas, estamos de passagem em um fragmento narrativo que pouco se conecta com as imagens que o antecedem. O diálogo que eles mantêm produz um tipo curioso de indiscernibilidade: não é possível sabermos se eles são um casal homossexual, irmãos ou ambos.

A narração em transe decorre do que Deleuze e Guattari (2010) chamaram, em *O Anti-Édipo*, de desmoronamento dos códigos, referindo-se, naquela ocasião, a máquinas conjuntivas de consumo do regime capitalista. Ali, os autores dizem que os signos em tal regime se realizam por duas formas: pelas figuras e pelos fluxos esquizo. A descodificação generalizada é o resultado de uma derrocada da escrita: “o capitalismo é profundamente analfabeto” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 318), sendo a morte da escrita coincidente à morte de Deus. Dizem estes autores que:

De direito, o uso capitalista da linguagem é de outra natureza: realiza-se ou devém concreto no campo de imanência próprio do capitalismo enquanto tal quando aparecem os meios técnicos de expressão que, em vez de remeterem ainda de forma direta ou indireta à sobrecodificação despótica, correspondem à descodificação generalizada dos fluxos. Parece-nos ser este o sentido das análises de McLuhan: ter mostrado o que era uma linguagem dos fluxos descodificados, em oposição a um significante que estrangula e sobrecodifica os fluxos. (p. 319)

É assim que passamos a uma outra componente da narração em transe, aquela que concerne a uma saturação da imagem por meio da ligação entre fluxos descodificados. Tudo funciona nesta componente como matéria-prima a uma linguagem não-significante, são matérias sublinguísticas, fonações, grafismos, gestos, constituindo uma imagem “que permanece indiferente à sua substância ou ao seu suporte como um continuum amorfo” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 319). A matéria é dita formada, nesta componente, quando um fluxo entra em relação com outro, onde um deles se define como conteúdo, outro como expressão. A pressuposição recíproca que há entre eles mantém as desterritorializações em estado de conjunção. As imagens que se formam nesta componente do transe se definem por um conjunto de fluxos que se aglutinam, constituem-se enquanto imagem apenas na reunião do aglomerado de matérias que elas formam, mas “não conservam identidade alguma de um conjunto a outro” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 319).







Figura 17 - Frames de Idade da Terra (1980)

Os frames acima apresentam uma sequência de imagens extraída de *A Idade da Terra* (1980). O encadeamento entre elas constitui um bloco de relações cujos fragmentos não encontra identificação em um conjunto localizável, os pedaços de imagem desterritorializados perdem suas identidades em proveito de um novo conjunto, onde elas se contaminam, se decompõem e se recompõem. São partes de corpos, de folhas, uma boca, um globo prateado que gira fazendo refletir raios luminosos, um conjunto heterogêneo de elementos que não remetem a nenhum significante.

O que a desterritorialização generalizada dos códigos nos revela, no cinema de Glauber, é uma profunda vontade de ficção das imagens, uma ficção que não se opõe a um real pressuposto, mas se põe a modular espaços próprios, pois não há ideal verdadeiro que lhe constitui a veracidade. Trata-se de uma *ficção de fabulação*, cuja ruptura não condiz com uma cisão entre ficção e realidade, mas “no novo modo de argumento que afeta ambos” (DELEUZE, 2006, p. 194).



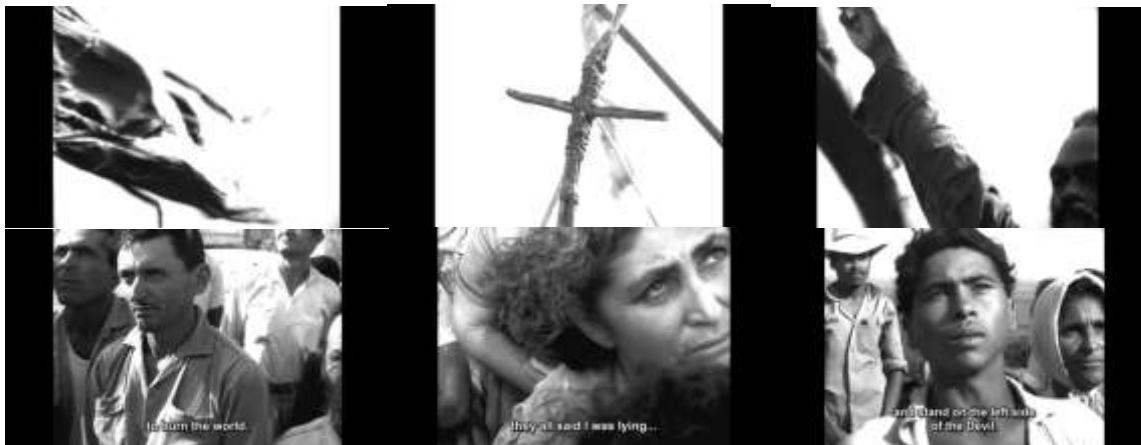


Figura 18 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

Os fragmentos acima nos mostram um tipo recorrentemente encontrado na filmografia de Glauber e que constitui um de nossos personagens povoadores, o *Messias*. A fabulação do Messias fabrica espaços-tempo cuja lei subordina o beato a um estado de transe, um espaço de variação-repetição do qual ele não consegue sair. Na cena acima, Santo Sebastião, uma espécie de versão glauberiana de Antônio Conselheiro, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), discursa aos fiéis:

Foi Dom Pedro Alves que descobriu o Brasil e fez a estátua de pedra e de sangue. Esse caminho do monte santo é pra levar até o céu o corpo e a alma dos inocentes. Eu venho de mais de cem lugar, dizendo que o povo ia acabar nesta seca, com fogo saindo das pedra. Os prefeito, as autoridade e os fazendeiro disseram que eu estava mentindo e que o sol era culpado da desgraça. mas no ano passado eu disse que ia secar cem dias e ficou sem dias sem chover. agora eu digo, no outro lado de lá desse monte santo, existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor. E os menino bebendo leite nas águas do rio. Os homens comem o pão feito de pedra. e poeira da terra vira farinha. (ROCHA, 1963)

O que se opõe à ficção, neste caso, não é a realidade, não é a noção de verdade, mas uma “função fabuladora” (DELEUZE, 2006, p. 195), pois ela dá ao falso uma potência que o torna uma memória inventada. De acordo com Deleuze (2006):

O que o cinema tem de aprender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através dos aspectos objetivos ou subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de fazer lenda’ e contribui deste modo para a invenção do seu povo. (p. 195)

Deleuze falava da fabulação circunscrita aos cinemas documentais da década de 1960, mas nos parece ser precisamente este o termo com o qual precisamos lidar nos personagens de Glauber para compreendermos o transe em função de um povoamento da imagem. É preciso fazer com que as imagens componham com os personagens e ponham-se a fabular meios próprios, por isso os chamamos de personagens povoadores. As personagens são

devires do povoamento, por isso é possível que as organizemos segundo suas repetições ao longo dos filmes, por isso constituem tipos que trabalham problemas específicos, pois “ a personagem não cessa de tornar-se outra, e não é separável deste devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, GUATTARI, 2006, p. 197).

Bricolagens e perceptos do transe, descrições em transe, narrações rituais, narrações em transe, personagens povoadores, são as componentes da imagem até agora elencadas. Elas podem se sobrepor, se misturar, funcionar juntas ou separadamente, traçar novas relações entre imagens e sons. Ao invés das “potências de vida” (DELEUZE, 2006, p. 176), o que surge nas imagens em transe são *potências do invivível*, uma espécie de *contramito* que tem a função de produzir enunciados coletivos que se opõem aos mitos, “a sua crítica interna ia primeiro libertar sob o mito um atual vivido que era como o intolerável, o invivível, a impossibilidade de viver agora ‘nesta’ sociedade” (DELEUZE, 2006, p. 284, grifos do autor), arrancando em seguida do invivível um ato de palavra capaz de elevar a miséria “a uma estranha positividade, a invenção de um povo” (p. 284).

### **1.5 Imagens do pensamento em transe**

O cinema dos primeiros tempos concebeu a ideia de que o movimento é o dado imediato da imagem. Nele, é a própria imagem que se move em si mesma, não sendo nem figurativa nem abstrata. Este automatismo da imagem produz um choque no pensamento, ao passo que refaz o percurso da imagem já feito por outras artes, como vimos na genealogia trazida por Foucault (2000), mas “converte em potência o que só era possibilidade” (DELEUZE, 2006, p. 202).

Assim, o movimento automático constitui em quem o experimenta um autômato espiritual, que se dá por meio de uma reação. Deleuze chama de *noochoque* esta potência que se erige a partir do movimento próprio da imagem do cinema. É preciso, portanto, que se pense essa relação sob a distinção fundamental entre a potência e a possibilidade lógica, pois a condição de possibilidade é numérica, enquanto o possível compreende uma espécie de capacidade de efetivar-se, “é esta capacidade, esta potência, e não a simples possibilidade lógica que o cinema pretende dar comunicando-nos o choque” (DELEUZE, 2006, p. 203). É deste modo que o autômato ao mesmo tempo individual e coletivo faz erigir o pensador, como aquele que reage ao choque e experimenta a “arte das massas” (DELEUZE, 2006, p. 203).

O ponto fulcral da dissolução do esquema elaborado pelo cinema dos primeiros anos reside justamente sob a superfície das possibilidades, pois resulta, em período coincidente

com a Segunda Guerra Mundial, em imagens imperativas, que tentam a qualquer custo direcionar o choque, impor seus efeitos, tentando reconduzir a potência novamente à mera possibilidade lógica, quando “eles pensavam que o cinema seria capaz de impor o choque, de impor as massas, ao povo” (DELEUZE, 2006, p. 203). Deleuze se refere tanto aos cineastas panfletários do pré-guerra - como a alemã Leni Riefenstahl, que chegou a fazer um filme de propaganda do Regime Nazista - quanto aqueles de verve marxista da escola soviética, como Eisenstein, Pudovkin, Vertov, para quem o povo era uma massa uniforme.

Para o autor, este cinema, chamado por ele de clássico, se erigiu sob a compreensão de um pensamento do sublime, um modo de constituição ligado a uma tradição filosófica que mantinha fortes vinculações com a metafísica clássica. O sublime, tendo sua formulação mais potente na filosofia de Immanuel Kant, é aquilo que, ao incidir sobre uma dada faculdade (sensibilidade, analítica, pensamento), a empurra para o seu limite, no caso do pensamento, é o que o força “a pensar o todo como totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (DELEUZE, 2006, p. 204).

Deleuze divide esse cinema clássico em três grandes movimentos do pensamento em sua relação com o sublime: o primeiro é aquele que vai da imagem ao pensamento, visto na figura de Eisenstein. É um cinema disposto a pensar sob a regência de um *Todo*, uma totalidade que só pode ser pensada por ser efeito da representação indireta do tempo que decorre do movimento. Essa decorrência atua como efeito dinâmico das imagens sobre o cérebro, mantendo uma relação indissociável com a montagem. Deleuze (2006) diz que “o todo é a totalidade orgânica que se coloca ao opor e ultrapassar as suas próprias partes” (p. 204). É deste modo que o todo é o conceito e se constrói, em Eisenstein, sob a regência das leis da dialética, onde “do choque de dois fatores nasce um conceito” (DELEUZE, 2006, p. 205).

O segundo movimento não é segundo em relação ao primeiro, pois eles podem coexistir. Trata-se da perspectiva inversa, que compreende um retorno das imagens ao pensamento, “onde o pensamento por figuras nos traz às imagens e volta a dar-nos um choque afetivo, faz coexistir os dois, juntar o mais alto grau de consciência ao nível mais profundo do inconsciente: o autômato dialético” (DELEUZE, 2006, p. 209).

O terceiro momento não se coloca nem da imagem ao conceito (pensamento), nem do conceito a imagem, mas na identidade do conceito e da imagem, sendo este conceito em si na imagem e a imagem por si no conceito. Esta é chamada por Deleuze de imagem pragmática, aquela que designa o pensamento-ação. Esta forma do pensamento tem por característica a reprodução de uma forma-estado que designa a relação do homem com o mundo, a distinção

do homem e da natureza, do sujeito e dos objetos com os quais ele interage e sobre os quais ele tece observações, descreve, modifica. A imagem do pensamento-ação produz, portanto, um cinema que constitui a natureza como exterioridade do homem.

Para Deleuze, há no sublime uma pressuposição de unidade sensorial motriz da natureza e do homem. Este autor (2006) resume as três imagens do pensamento clássico do cinema da seguinte forma:

A relação com um todo que só pode ser pensado numa tomada de consciência superior, a relação com um pensamento que só pode ser figurado num desenvolvimento subconsciente das imagens. A relação sensorial motriz entre o mundo e o homem, a natureza e o pensamento. (p. 210)

A intensa produção de novas imagens no chamado cinema moderno faz nascer na mesma medida novas formas do pensamento. Deleuze usa Arthaud para dizer que o pensamento não tem outra função senão seu próprio nascimento. Há, na formulação de Arthaud, uma premissa já expressa por nós no começo deste trabalho: para fazer nascer o pensamento no pensamento, o cinema precisa se desvencilhar de sua potência e ir ao encontro de sua impossibilidade. Tal cinema, ao que nos parece, deixa de ser figurativo ou abstrato para se tornar um mecanismo de revelação da impotência do próprio pensar. De acordo com Deleuze, “o autômato espiritual ou mental já não se define pela possibilidade lógica de um pensamento que deduziria formalmente suas ideias umas das outras [...] é testemunha da ‘impossibilidade de pensar que é o pensamento’” (DELEUZE, 2006, p. 216).

É deste modo que, através de Arthaud, substituímos o *todo* pela fissura, como “uma realidade íntima do cérebro” que não tem mais como propósito pensar as imagens como um sistema centrado, como descreveu Derrida (1971), mas como força dissociativa que se opõe ao encadeamento, à metáfora e ao “monólogo interior” (DELEUZE, 2006, p. 216). Como diz Maria Del Carmen Rodriguez (2015), a ideia de verdade, desde Nietzsche, não existe mais, “o mundo verdadeiro, que supõe que o homem seja ‘verídico’” (p. 117), pois “toda verdade é verdade do tempo” (DELEUZE, 2001). É preciso, portanto, criar novos mundos e novas possibilidades de vida, “diversos futuros, diversos tempos que coexistem em um mesmo universo, ainda que sejam impossíveis” (RODRIGUEZ, 2015, p. 117). Deleuze diz que é a partir da inexistência de um todo, entendido como verdade, que se erige a possibilidade de pensar o impensado. O que nos força a pensar, portanto, é a impotência do pensamento, a impossibilidade de pensar tanto o todo como a si mesmo, tendo “por um lado a presença de um impensável no pensamento e que seria simultaneamente a origem e a barreira; por outro a presença até o infinito de outro pensador no pensador, que quebra todo o monólogo de um

ego pensante” (DELEUZE, 2006, p. 217), tal como Lampião quando fala através de Corisco. Na cena, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), Glauber cria, como vimos, um jogo de enquadramentos e desenquadramentos que põe Corisco a conversar consigo mesmo e, a cada vez, encarnar o já morto cangaceiro Lampião. A cada persona assumida por Corsico, vemos uma metade diferente de seu rosto. Quando quem fala é *Lampião*, vemos sua face esquerda, quando quem fala é ele próprio, o que vem ao quadro é sua face direita. Lampião que por vezes é também chamado de *Virgulino*, em referência ao nome de batismo do popular cangaceiro. Na primeira fala, Corisco diz em sussurro “seus irmãos morreram, Virgulino, sua raça só tem você vivo, seus irmãos tão tudo com as almas penando”. No jogo de falas e respostas, Corisco mesmo responde, surgindo em quadro em sua outra metade: “Tô ferido de Morte, Cristino”. Cristino é o nome de batismo de Corisco.

As imagens em transe produzem suspensões do mundo. Ao invés de tornar o pensamento visível, como o movimento do cinema clássico (do pensamento à imagem, da imagem ao pensamento), dirigem-se ao que não se deixa pensar no pensado, seu fundo diferencial. Ao falar sobre o modo como se sacralizou a distinção entre um pensamento apolíneo das formas harmônicas em oposição a um pensamento dionisíaco das turbulências transformadoras, Wisnik (2017) diz que tal divisão acabou por engendrar, a favor da primeira, um conjunto de estabilizações de uma hierarquia em que “assim como a música se subordinava à palavra, o ritmo se subordinava à harmonia” (p. 105). O autor diz que na concepção do pensamento vinculado à metafísica clássica “o ritmo não dá logos” (p. 105). Tal separação elaborou as bases do que se fundamentou como a tradição do pensamento ocidental que compreende o sagrado, o artístico, o cívico de um lado; de outro o dionisíaco, associado as festas populares, aos rituais pagãos, as músicas dançantes, carnavalescas, ao corpo, “muitas vezes como manifestação inferior (profana, desordeira, vulgar)” (WISNIK, 2017, p. 106).

A esta tese não interessa outra coisa a não ser os povoamentos operados pela *ritmização dos meios* a partir das imagens, o caráter dionisíaco e indiferenciado de uma matéria disforme que está sempre em vias de atualizar-se, insistindo sobre as formas bem-acabadas do mundo analógico. Nos parece ser o transe o momento em que Glauber submete o cinema a um confronto com o que havia sido recalcado por ele desde seu surgimento, um tempo dionisíaco capaz de mobilizar matérias não formadas de um mundo caótico e doente, o mundo faminto de Glauber, em oposição ao bem nutrido mundo das formas ocidentais. Desta cisão, surge um corte entre um cinema que carrega consigo toda uma história do sentido (uma memória do mundo) e um cinema que se propõe à descontinuidade dos pulsos rítmicos, do

esquecimento, da *agitação* (DELEUZE, 2006), evidentemente não se trata de uma oposição dialética, mas de um procedimento antropofágico que se propõe a uma destruição criadora.

Se, conforme demonstramos, o que importa ao cinema de Glauber é sempre uma espécie de colocar-se no interstício, produzindo entre-imagens, deslocamentos, espaçamentos, onde o cinema deixa de ser “uma cadeia interrompida de imagens, umas escravas das outras” (DELEUZE, 2006, p. 232), e produz o que Deleuze chamou de um cinema do *E*, pois o que se atualiza nas imagens do entre é o próprio entre, “entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, isto é, a fronteira” (DELEUZE, 2006, p. 233). O todo se torna o que Maurice Blanchot (2005) chamou de força de dispersão do fora, uma vertigem cujo vazio já não constitui uma situação motriz, mas um questionamento radical da imagem, uma imagem em transe.

## **1.6 O transe e os regimes da imagem**

As imagens as quais nos dedicamos nesta tese se situam em um regime de signos ao qual Gilles Deleuze chamou de imagens-tempo (DELEUZE, 2006). Em seus livros sobre cinema, o autor submete as imagens a uma taxionomia que se circunscreve a dois grandes regimes de signos chamados por ele de imagem-movimento e imagem-tempo.

A imagem-movimento, situada historicamente entre a invenção da linguagem cinematográfica e a profusão do cinema político do pré-guerra, concebe o mundo como uma totalidade construída a partir de cortes racionais entre os planos, segundo ordens de montagem que são responsáveis por engendrar “esquemas sensório-motores” capazes de induzir a imagens indiretas do tempo, produzindo relações de continuidade entre ações e reações que se passam em meios históricos e supõem relações de organicidade entre os conjuntos e o todo, sendo este todo, conforme Bellour (2004), “ao mesmo tempo todo apreendido pela imagem e o todo possível do mundo” (p. 235).

Tal imagem tem por função reproduzir um modo de relação entre o homem e o mundo que se cristalizou, como vimos, desde o platonismo, engendrando o que Deleuze chamou de uma “imagem clássica do pensamento”. Tal esquema obedece às lógicas do movimento, que submete o tempo às suas leis, portanto, dentro do regime do movimento, tudo o que existe é regido pelas leis da percepção, da ação, da pulsão, da afecção e da relação (DELEUZE, 2009). Assim, a história do homem ocidental, vista no interior do cinema clássico, pode ser medida pela variação deste esquema, nas ligações entre o homem e o

mundo que são expressas pelo encadeamento de imagens atuais segundo uma dessas possibilidades (VERAS, 2010).

Há, deste modo, um movimento para cada lei, sendo o movimento da ação responsável pela produção de comportamentos, o movimento da pulsão responsável pela produção de pulsões elementares do corpo e o movimento expressivo responsável pela produção de afetos. As ações e os comportamentos se passam em meios sócio-históricos, geograficamente determinados, as pulsões se passam nos chamados meios derivados e os afetos se passam nos espaços quaisquer. Estes territórios abrigam todos os modos de atuação no interior do tempo cronológico, aquele que produz a naturalização do movimento e a lógica representacional que funda o modelo perceptivo ainda vigente nas sociedades ocidentais, produzindo uma impressão de realidade estável e acessível à contemplação. Tal modelo reproduz o modo como o cinema é visto (imagem-percepção), sentido (imagem-afecção) e o que nele age (imagem-ação) em sua relação com o mundo.

O esquema sensório-motor, deste modo, tem seu funcionamento a partir de uma lógica que percorre um caminho que se inicia na percepção, executada pelo aparelho sensório, e chega até a ação, realizada pelo aparelho motor. A percepção recebe o movimento e o prolonga até o corpo, exprimindo uma ação. Entretanto, entre ambas, há um intervalo (o cérebro) e é neste intervalo que se alojam as afecções. Quando o movimento recebido não se prolonga até o espaço da ação, o esquema sensório-motor é quebrado e novos tipos de espaço-tempo são criados. No Cinema, quando o que se exprime nas imagens é - a) uma situação-limite: medo extremo, violência intolerável, iminência da morte, b) um estado alterado de consciência: transe, hipnose, amnésia ou c) um estado onírico: sonhos, dormências - a ligação sensório-motora é suspensa, restando à imagem-atual um encadeamento que não pode mais se prolongar em uma situação-motriz, seja uma ação, uma percepção, uma lembrança, um afeto. A partir deste ponto, o que entra em jogo é um conjunto de virtualidades, como imagens flutuantes, desencadeadas e disjuntivas. Assim, o cinema das imagens-tempo se erige sob a regência dos movimentos disruptivos, dos *cortes irracionais* (DELEUZE, 2006) que, segundo Bellour (2004):

Supõe um novo intervalo, não determinável, entre os planos, [onde] as ações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização e de vidência, que levam a um acesso direto ao tempo, a uma imagem direta do tempo. (p. 235)

A ruptura que se dá entre os regimes de imagem, nos livros de Deleuze, é coincidente a um momento singular e de graves consequências na história recente, a Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor, tal ruptura, ao quebrar o elo sensório-motor das imagens-



movimento, engendra situações puras, porque as ações dentro da história levam a insuficiência dos atos, como respostas inadequadas.

Rancière (2001) lança, a partir desta coincidência, o que considera um problema a ser resolvido, pois tal ruptura se torna obscura a partir da observação de dois pontos: primeiro, como pensar “a relação entre um corte interno à arte das imagens e as rupturas que afetam a história geral?” (p. 03). Em segundo lugar, “como reconhecer, em seguida, dentro do concreto das obras as marcas desse corte entre duas eras da imagem e dois tipos de imagem?” (p. 03).

A resposta não é simples, mas passa fundamentalmente pelo equívoco do pensamento modernista, que enxerga dentro das manifestações da arte uma espécie de espelhamento de sua essência, “a novidade própria ao ‘moderno’ consiste então em que o próprio da arte, sua essência já ativa em suas manifestações anteriores, conquista sua figura autônoma ao romper os limites da mimese que a enquadra” (RANCIÈRE, 2001, p. 03). A ruptura, neste cenário de coincidência, apareceria quase como condição necessária à modernidade das imagens. Para alguns teóricos como Bazin, por exemplo, Welles e Rossellini teriam apenas cumprido suas funções realistas, acompanhando a contemporaneidade de sua própria condição histórica.

É neste ponto que Rancière lança mão do argumento que talvez mais interesse a esta tese, a de que a partilha reconhecida por Deleuze na passagem entre os regimes, embora não escape “do círculo geral da teoria modernista” (RANCIÈRE, 2001, p. 03), faz insurgir, a partir das relações entre a classificação das imagens e historicidade, da ruptura um problema bem mais radical:

Com efeito, não se trata mais simplesmente, em Deleuze, de se adequar uma história da arte a uma história geral. Porque nele não há propriamente como falar nem de história da arte nem de história geral. Para ele, toda história é “história natural”. A “passagem” de um tipo de imagem a outro é suspensa num episódio teórico, a “ruptura do elo sensório-motor” definido no interior de uma história natural das imagens, que é, em seu princípio, ontológica e cosmológica. (RANCIÈRE, 2001, p. 03)

A discussão trazida por Rancière é relevante não apenas enquanto debate teórico acerca das imagens, mas também como questão metodológica, pois os regimes de imagem são, antes de serem oposições, regimes complementares da imagem. Trata-se de instaurar não uma ruptura entre tipos distintos sistemas de signos, mas de constituir diferentes pontos de vista sobre as mesmas imagens.

A questão ainda não resolvida por esta perspectiva é a que se coloca a partir da constatação de uma coincidência entre a dita *história natural*, as novas formas de uma arte e o corte sincrônico de um acontecimento como uma guerra mundial. A resposta formulada por

Rancière vai direto ao pensamento de uma ontologia das imagens, mas o próprio Deleuze já a havia formulado, ainda no começo dos livros sobre cinema, quando alerta que seu trabalho não deve ser visto nos termos de uma “história do cinema”, mas sim o de uma classificação dos signos.

Rancière (2001) pergunta, então, o que seria uma imagem? “não é nem o que vemos nem um duplo das coisas formado por nosso espírito” (p. 04). Compreender o âmago do problema entre as imagens e a história é, deste modo, embrenhar-se na própria dissolução entre as imagens e as coisas, pois “as imagens não são o duplo das coisas” (p. 04), elas são as próprias coisas, “o conjunto de tudo o que aparece” (DELEUZE, 2006, p. 45). As imagens são, deste modo, propriamente as coisas do mundo, o cinema, por sua vez, é o próprio mundo.

## 2 TERRITORIALIDADES DO TRANSE

### 2.1 O transe e as multiplicidades

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. (ROCHA, 2004, p. 52).

A aparentemente singela explicação de Glauber acerca de seu cinema nos coloca uma questão das mais difíceis: de que modo surge uma existência? E mais, como pode caber ao cinema o papel de fazer nascer, na superfície de suas imagens, o que estamos chamando de povoamento?

Étienne Souriau<sup>8</sup> (1996), ao tratar com ironia o pressuposto cartesiano da existência, pergunta “Que homem simplesmente ousará afirmar que pensa de uma tal maneira e que por isso possui uma indubitável existência? (p. 74). Do mesmo modo, não basta sabermos que existe um ser humano nascido dentro dos limites territoriais do que se convencionou chamar de Brasil, que possui um corpo, ocupa um espaço, faz moradas, interage com a geografia. O que falta ao brasileiro referido por Glauber, diria Souriau, é *realidade*.

Não se trata, no entanto, de uma medida de realidade, mas de uma dupla operação: primeiro, é preciso saber que esse homem é múltiplo, pois ocupa ao mesmo tempo muitos planos de existência; segundo é preciso vincular sua existência a uma aquisição de força, de extensão, de repetição.

Deleuze (2018) diz que não se pode falar somente de uma quantidade de realidade, pois toda realidade é já quantidade de força, “nada mais que quantidades de força em relação de tensão” (p. 56). Assim, “um amor que se intensifica, uma dor que aumenta, um temporal que ameaça cair” (LAPOUJADE, 2017, p. 11) são aquisições de consistência de dadas existências. De outro modo, a execução de um projeto, a construção de uma casa, a feitura de um texto, são diversas maneiras “de adquirir mais presença, uma luz mais intensa” (LAPOUJADE, 2017, p. 11).

Há nos exemplos trazidos dois processos distintos: no primeiro, o amor, a dor e a chuva são elementos que intensificam a realidade de suas existências permanecendo em um mesmo plano; no segundo, a casa, a leitura, a execução do projeto são elementos que, antes

---

<sup>8</sup>Étienne Souriau foi um filósofo e professor de estética francês. Suas principais obras são *L'instauration philosophique* (1939) e *Les différents modes de existence* (1943). Teve grande influência na obra de pensadores como Gilbert Simondon, que dedicou *O modo de existência dos objetos técnicos* (1958) a Souriau.

potenciais ou virtuais, precisaram mudar seu plano de existência para aumentar sua consistência. Guardemos estes dois tipos para mais adiante.

Os modos de existência devem estar submetidos a um inevitável pluralismo ontológico (LATOURE, 1998), ou transontológico (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Tal ideia traz de forma inerente a afirmação de que não há um único *jeito* de existir em todos os seres que povoam a terra, assim como também não existe um único mundo a ser habitado por todas as existências. Não esgotamos nem a intensidade nem a extensividade do mundo ao povoá-lo. Começamos, assim, a estabelecer os primeiros critérios para um povoamento das imagens: é preciso que as imagens se invistam de “uma cosmologia pluralista, em que não há somente mundos diversos [...] mas em que um único e mesmo acontecimento se joga em diferentes mundos sob versões incompatíveis” (DELEUZE, 2006, p. 135), submetendo a imagem a uma potência de “repetição-variação” (DELEUZE, 2006, p. 135).

Lapoujade (2017) afirma haver infinitas variedades dos modos de existência compreendidas entre o ser e o nada, “o modo de existência de Hamlet não é o mesmo de uma raiz quadrada, o modo de existência de um elétron não é o mesmo de uma mesa” (p. 14). Tudo existe, mas cada coisa a seu modo. Há reciprocidade na afirmação contrária, um *ser* não deve estar predestinado a apenas um modo de existência, pois pode existir segundo múltiplos modos, como existência psíquica, física, como valor, como representação; “um ser pode ver sua existência se duplicar, se triplicar, enfim, pode existir em vários planos permanecendo numericamente um” (LAPOUJADE, 2017, p. 14).



Figura19. Frames de Manoel. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

Os frames acima foram extraídos de *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e trazem distintas atualizações do sertanejo Manoel. Durante sua jornada pelo sertão, ele sofre transformações que o fazem distender seus limites existenciais. De sertanejo explorado a assassino fugitivo. De beato a Cangaceiro. Há sempre um acontecimento que faz irromper em Manoel seu devir-outro. Na morte do Coronel, passa de explorado à assassino, no sacrifício da criança, vai de beato à cangaceiro. O que essas passagens nos evidenciam são acontecimentos que imprimem sobre Manoel transformações incorporais, mudanças em seu plano de existência que redistribuem as relações de força que o atravessam. Sertanejo, Assassino, Beato, Cangaceiro, Marido, *um só e vários Manoeis*.

Em *Empirismo e Subjetividade* (2001), ao falar sobre como se constituem os sujeitos, Gilles Deleuze também utiliza uma lógica processual, ao dizer que estes se definem “por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo” (p. 99). Dizendo ser a mediação ou a transcendência o único conteúdo possível da ideia de subjetividade. É no seio desta mediação que se situa o movimento duplo de desenvolver-se enquanto corpo indiviso - e não apenas um agregado de mônadas (AGAMBEN, 2007) - e ao mesmo tempo devir outro, diferenciar-se de si, “onde o sujeito se ultrapassa” (DELEUZE, 2001, p. 99).

Em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze (2018) aponta que duas forças quaisquer, sendo desiguais, podem constituir um corpo, desde que entrem em relação, sendo este corpo resultado de um acaso:

Mas o acaso, a relação da força com a força, é também a essência da força; não se perguntará então como nasce um corpo vivo, uma vez que todo corpo vivo é vivo como produto arbitrário das forças que o compõem. (p. 56)

Nossa pergunta inicial começa a ser respondida, o brasileiro de Glauber é novo, mas sua *novidade* vem de uma refundação, como resultado de uma mobilização das forças que o atravessam, pois sua existência é já múltipla em si mesma, composta por uma pluralidade de forças irreduzíveis. É assim que um *ser* - seja um corpo, um objeto, uma palavra, uma imagem - pode participar de muitos planos de existência, como se povoasse ao mesmo tempo muitos mundos compossíveis. Os seres são, portanto, *realidades plurimodais* (SOURIAU, 2008, p. 164, tradução nossa) e “aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários intermundos, de um emaranhado de planos” (LAPOUJADE, 2017, p. 15).

Este *modo* que sufixa o plurimodal, por sua vez, não é uma existência, mas um jeito de fazer existir um ser em um dado plano. Um *gesto*. É assim que cada existência, para Souriau (2008), é instaurada por um gesto que lhe é imanente. Há de um lado a existência que circunda os limites dos seres, de outro a *maneira* com que essas existências se erigem a partir

dos gestos, “da forma tomada pelos seres quando aparecem” (LAPOUJADE, 2017, p. 15). Enquanto o modo apresenta o limite de uma existência, a *maneira* revela sua forma de existir, suas linhas e curvaturas singulares. Aparece ainda em meio as essas relações a distinção entre a forma e o formal, sendo a forma inseparável da matéria que ela *informa* cujos contornos ela esboça, desenha, enquanto o formal é aquilo que organiza as formas e “estrutura arquitetonicamente suas relações” (LAPOUJADE, 2015, p. 16).

Há no cinema glauberiano um grande inventário de modos e maneiras de existir, cangaceiros, peregrinos beatos, andarilhos do sertão aparecem como imagens em vultos, inacabadas e entrecortadas, constituídos por focos malfeitos e câmeras trêmulas. Multidões em convulsão, tribos, populações primitivas e sertanejos, aparecem em grandes intensidades luminosas, em meio a ruína das construções, à poeira do sertão, num eterno fazer-se e desfazer-se. O que nos interessa nesta tese é justamente isso, os povoamentos e seus tipos, os modos de ocupação e descrição dos territórios. Trata-se de compreendermos de que modo um território se povoa; de que modo o cinema é capaz produzir povoamentos sob a égide do transe nas imagens? fazer nascer “um povo que falta” (DELEUZE, 2006, p. 280) dos estilhaços de uma desmontagem, de um adoecimento das imagens, resultando em um povoamento que é já um repovoamento. O transe é, como disse Deleuze (2006), a agitação, pois ele faz *sacudirem-se* os corpos até o nível de um desmonte, fazendo ruir suas formas, remontando tudo aos pedaços, como uma colagem disforme, monstruosa remontagem de um mundo doente.

Deleuze diz que o povo que falta nasce devindo na imagem, surge das multiplicidades que saltam à tela. Seguindo no léxico de Souriau (2008), essas multiplicidades são modos de existência cuja função é ocupar espaços-tempos, sendo que cada modo de existência *cria* o espaço-tempo que ocupa. Tal criação, como veremos, é operada pela repetição e a comunicação que se estabelece entre compostos de relação, o lugar onde as diferenças se comunicam por elas mesmas e ritmizam um dado *meio*.

O povoamento, deste modo, não pode prescindir de um fazer “proliferar as multiplicidades” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 28). As fronteiras entre mundo e linguagem, homens e objetos, humanos e não-humanos são borradas, “não se trata de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 28), fabular novos mundos a partir da produção de novos territórios.

A experiência contemplativa deste mundo de passagens, conforme vimos na primeira parte desta tese, deve estar relacionada à duração. Deleuze lê a duração bergsoniana a partir de três gradações: primeiramente no presente, como *dado imediato*, sendo uma experiência

psicológica do tempo puro; em seguida no passado, como uma memória virtual que se apresenta ao presente para ser atualizada; por fim, como *porvir*, como uma simultaneidade de instâncias virtuais que tornam axiomáticos os possíveis do futuro. Estas relações nos serão importantes para as discussões sobre os povoamentos e seus regimes societários.

Assim, se a duração é uma passagem é apenas no sentido de ser “um devir que dura” (DELEUZE, 2012, p. 31). Deste modo, contemplar, ou seja, experimentar esse mundo de passagens, deve ser submeter a percepção a um misto de espaço e duração. Deleuze (2012) afirma:

Produz-se entre os dois uma mistura, na qual o espaço introduz a forma de suas distinções extrínsecas ou de seus ‘cortes’ homogêneos e descontínuos, ao passo que a duração leva a essa mistura sua sucessão interna, heterogênea e contínua. (p. 31)

A decomposição deste misto revela dois tipos de multiplicidade: a primeira espacial, de exterioridade, de ordem, de diferenciações quantitativas, ou seja, de diferenças de grau. Trata-se de uma multiplicidade numérica, descontínua e atual. A outra face se apresenta como a duração pura, uma multiplicidade interna, de fusão, de heterogeneidade, de “discriminação qualitativa ou de *diferença de natureza*” (grifos do autor, DELEUZE, 2012, p. 32), uma multiplicidade virtual e contínua. Trata-se das duas formas de aquisição de consistência da qual falamos no começo deste capítulo.

A relação entre as duas ordens de duração é, como vimos, um dos operadores da passagem entre os regimes da imagem propostos por Deleuze. Enquanto a duração quantitativa produz movimentos descontínuos que são como sucessões de presentes, a duração qualitativa opera as aberrações do movimento, os descentramentos da imagem. A este respeito, citamos Deleuze (2006):

O que o movimento aberrante revela é o tempo como todo, como ‘abertura infinita’, como anterioridade sobre qualquer movimento normal definido pela motricidade: é preciso que o tempo seja anterior ao desenvolvimento regulado de qualquer ação, que haja um ‘nascimento do mundo que não esteja ligado perfeitamente à experiência de nossa motricidade’ e que ‘a mais longínqua recordação de imagem esteja separada de qualquer movimento dos corpos. (p. 57)

Isso se dá porque, enquanto a multiplicidade quantitativa produz movimentos normais que se subordinam ao tempo e revelam sua representação indireta, a multiplicidade qualitativa implica em movimentos aberrantes que apresentam um tempo anterior a qualquer fundamento, sua aparição direta. Temos nesse desenvolvimento uma importante figura do transe como povoamento da imagem, a ideia de nascimento de um mundo anterior ao homem, um mundo capaz de trazer para dentro de seus presentes a coexistência virtual de

passados, de “filmar o que está *antes* e o que está *depois*” (DELEUZE, 2006, p. 57). Nas imagens com as quais trabalhamos, como vimos, há sempre um plano de intensidade que ora atua como instaurador do transe, ora como *continuum* a ser sacrificado pelo plano de organização.

A cena abaixo referida traz um *primeiro plano* de Manoel que o mostra reagindo à morte de sua mãe.



Figura 20 – Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

O transe que se instaura é dado por uma aproximação da câmera até o limite de uma dissolução dos contornos de Manoel. A câmera mantém a distância focal inicial e se aproxima de Manoel sem compensar o deslocamento, resultando na dissolução do espaço extensivo do plano. Cada instante que passa gradua as variações intensivas fazendo saltar à frente do plano seus materiais, grãos de película que texturizam um mundo ruidoso. Tal como vimos no segundo capítulo, trata-se da vibração de um bloco de sensações. O que a imagem produz, a cada variação intensiva, é todo um gradiente de Manoeis possíveis, num rastro de grãos e cores, sombras e luzes. É assim que ele é jogado na inconstância de um meio que funciona como um *continuum* de matéria, “fazendo coexistir os planos em profundidade” (DELEUZE, 2006, p. 59), achatando figura e fundo em um plano de intensidade. A existência dos personagens neste tempo puro, da dissolução do espaço extensivo, os submete às errâncias, a situações óticas e sonoras puras que os fazem perambular por um mundo borrado, fragmentário, por isso suas andanças forçam a existência de novos mundos, pois descrevem nessas trilhas povoamentos que são já repovoamentos.

Deleuze (2006) diz que tais personagens são entregues a algo de intolerável, pois “o movimento já não é apenas aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta” (DELEUZE, 2006, p. 61). Se voltarmos a Souriau (2008), ele nos dirá que, com a presença dos virtuais, toda a realidade se torna inacabada. É “a incompletude existencial de todas as coisas. Nada nos é dado, nem nós mesmos, a não ser em uma espécie de meia-luz, em uma penumbra onde se esboça algo inacabado” (SOURIAU, 2008, p. 195). É neste ponto que, havendo apenas esboços, partimos a um tipo de descrição que, como vimos, dedica-se ao processo. Neste mundo processual, os únicos *entes* são as metamorfoses, as transformações que afetam os seres e os fazem existir de outra maneira.



Tais entes se portam como dinamismos ou transições: mortes, sacrifícios, nascimentos, sublimações, como veremos nos personagens povoadores.

Entramos em uma segunda fase do pluralismo onde o mundo *ôntico* se torna um mundo *sináptico* (LAPOUJADE, 2017, p. 62), lugar de transformações, de acontecimentos. Uma segunda realidade se sobrepõe à que chamamos de plurimodal, a de um mundo *transmodal* (SOURIAU, 2008). Tal passagem se deve ao que Étienne Souriau (2008) chamou de *alma*, um princípio de distensão entre uma realidade e suas virtualidades, uma espécie de comunicação transversal entre planos de existência. Todo existente é dotado de uma alma: uma pedra, um barco, um pássaro, um ser humano, qualquer “fragmento de existência” (SOURIAU, 2008, p. 175, tradução nossa) possui “um gesto de distensão” (p. 131). Lapoujade (2017) diz que essa alma não deve ser confundida com nenhum tipo de animismo, pois é nela onde “deixamos o mundo dos psiquismos humanos para entrar em comunicação com mundos não-humanos ou infra-humanos” (LAPOUJADE, 2017, p. 68).

Souriau utiliza o exemplo da escritora do *Nouveau Roman*<sup>9</sup> francês Marguerite Duras para exemplificar o papel da alma na aquisição de consistência. Em um fragmento textual, Duras interrompe seu fluxo textual para descrever um acontecimento que é a morte de uma mosca. Para Souriau, o ato de escrita cria na mosca, antes anônima, uma alma, que a lança em um destino épico segundo “um princípio de crescimento” (SOURIAU, 2008, p. 137).

O princípio de crescimento foi formulado pelo filósofo francês a partir da descrição de textos naturalistas acerca da observação em tribos da polinésia. Em tais cosmologias havia a ideia de uma *possessão* que objetivava *dar posse* a seres de existência virtual, de fazer existir o que não tem legitimidade, “o que ninguém vê nem ouve, em tomar o partido das multiplicidades imperceptíveis” (LAPOUJADE, 2015, p. 275). Esta concepção é compartilhada por diversas cosmologias ameríndias, como expõe Eduardo Viveiros de Castro (2015), “os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as ‘condições’ não são normais (doença, transe e outros estados alterados de consciência) ” (p. 44).

É este o projeto fundamental do transe com os povoamentos: engendrar múltiplas crises de consciência de tal modo que lhes seja possível, como diz Suely Rolnik (2000), “rachar o real”, evidenciando, através da fissura aberta, as existências minoritárias sempre ocultadas por

---

<sup>9</sup>O *Nouveau Roman*, ou Novo Romance, em tradução literal, apresenta muitos elementos caros à estética dos Cinemas Novos, sendo inclusive contemporâneo a eles. Como vimos no capítulo das inscrições em transe, as descrições de Alain Robbe-Grillet fazem aproximarem-se estética e politicamente os movimentos cinematográficos e literários. Tanto Robbe-Grillet, quanto Marguerite Duras são também cineastas.

automatismos de diferentes ordens. Tal cinema age como testemunha do intolerável quando se trata de fazer ver, de trazer a existência o que só existe virtualmente. Para chegarmos ao povoamento das imagens pelo transe, portanto, é preciso que avancemos: perguntemos, então, de que modo a aquisição de consistência - ou o princípio de crescimento (SOURIAU, 2008) - está relacionada com o povoamento?

## 2.2 O povo por vir e seus agenciamentos

Trouxemos nos frames abaixo quatro exemplos de uma recorrente imagem encontrada na filmografia de Glauber: os aglomerados de gente. Os filmes são, respectivamente, *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), *Terra em Transe* (1967), *Idade da Terra* (1980) e *Barravento* (1962).



Figura 21 - Frames de aglomerados de gente

Em tais cenas, corpos se misturam e se transpassam de todas as formas, misturam-se à terra, ao mar, à areia das praias, misturam-se uns aos outros numa heterogeneidade indiscernível. São pedaços de corpos, de máquinas, de armas, cruzes, fragmentos de paisagens, ruínas que se juntam a falas entrecortadas, fonações, apitos, tiros, todo um rumorejar da linguagem que produz, não raras vezes, um unísono incompreensível e que compõe com as imagens uma massa plástica de elementos audiovisuais. Deleuze (2006) afirma:

No cinema americano, no cinema soviético, o povo, já está lá, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Donde a ideia que o cinema como arte das massas pode ser por excelência a arte revolucionária, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito. Mas muitos fatores iam comprometer

esta crença: o advir hitleriano que dava como objeto ao cinema já não massas tomadas sujeito, mas massas submetidas; o estalinismo que substituía o unanimismo dos povos pela unidade tirânica de um partido; a decomposição do povo americano que já não podia acreditar no crisol de povos passados nem no germe de um povo por vir [...]. Em suma, se havia um cinema político moderno, seria na base; o povo já não existe, ou ainda não... *falta o povo*. (p. 277)



Figura 22 - Frames de povos

Nos fragmentos acima, vemos com mais clareza o que diz Deleuze acerca da comparação entre os povos já constituídos, como nos cinemas europeus e americanos<sup>10</sup>; e os “povos por vir”, dos ditos cinemas políticos modernos. Nos europeus e estadunidenses, os povos organizados ou não são *plenamente* expressos nos espaços extensivos dos quadros. Não é que o quadro apresente o povo inteiro de uma só vez, mas o povo, em cada aparição, se mostra plenamente constituído, com seus contornos bem delimitados, suas funções e movimentos bem descritos, suas ações plenamente desenvolvidas em espaços sócio-históricos localizáveis. Evidentemente há diferenças entre eles: em Eisenstein, há tensão entre trabalhadores e patrões dos marujos em rebelião; em Griffith, há divisão polarizada na distribuição dialética de pobres e ricos, brancos e negros; em Riefenstahl, há subjugação do povo à objetividade nazista vista na submissão do movimento das massas às coordenadas espaço-temporais euclidianas; em De Sica, há divisão vertical do quadro, onde os pobres ocupam sua parte inferior e o burguês, a parte superior. Em todos os casos, entretanto, o que

<sup>10</sup> Os frames são de *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein; *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D. W. Griffith; *O Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica.

se apresenta é o povo como unidade indivisa (massa tornada sujeito) a partir da homogeneidade engendrada por multiplicidades quantitativas. As diferenças entre eles são, portanto, de grau.

Como dissemos, as multiplicidades que o transe mobiliza são de tipo qualitativa, não interessa outra coisa aos povoamentos a não ser as multiplicidades e seus movimentos incessantes, seus agenciamentos e transformações de umas nas outras. Por outro lado, elas são inseparáveis de suas estratificações, sedimentações, enrijecimentos. Todo o povoamento deve ser pensado a partir das multiplicidades que ele mobiliza, e elas são em si mesmas de múltiplas formas: em nossos objetos, há bandos de cangaceiros que são como matilhas, peregrinos com suas andanças que constituem procissões, há multidões nas feiras, há aglomerados de gente nas tribos, nos povoados remotos. Entretanto, “toda unidade é apenas nominal, cada um é um nome coletivo para um agenciamento de multiplicidades” (LAPOUJADE, 2015, p. 191).

As multiplicidades funcionam socialmente segundo seus agenciamentos maquínicos, sendo eles de várias ordens: sociais, técnicos, semióticos, todos dependendo de máquinas abstratas para funcionarem. O conjunto dessas máquinas e seus funcionamentos foi chamado por Deleuze e Guattari (1997) de *mecanosfera*. Através dos agenciamentos as multiplicidades passam ao primeiro plano e constituem planos da mecanosfera. Um plano, como veremos, é um corte operado no *sem-fundo* diferencial da matéria, não podendo ser confundido com o plano cinematográfico. Os povoamentos, desta forma, dizem respeito ao modo como estes planos descrevem as infinitas operações de agenciamento das multiplicidades.

Há, deste modo, três elementos sobre os quais precisamos falar brevemente antes de prosseguirmos nossa investigação sobre o transe e os povoamentos: o plano, a máquina abstrata e os agenciamentos.

### **2.2.1 O plano e as intensidades do transe**

A terra é o nome coletivo dado a multiplicidades de multiplicidades, sendo sempre uma “nova terra” (DELEUZE, GUATTARI, 1997). Não se trata, como dissemos no começo deste capítulo, da terra visível, habitável e geograficamente mapeável, já que a terra de que falamos só pode ser visível, se solidificar, se tornar habitável sob a regência de forças que se ligam e fazem aglomerarem-se as multiplicidades que a compõem, “isso significa que é preciso partir de um *plano* no qual as multiplicidades ainda não estão ligadas, ainda não estão organizadas nem ‘estratificadas’, ainda não estão biologizadas nem hominizadas, para dar razão à formação das rochas, dos animais e das sociedades humanas” (grifos do autor,

LAPOUJADE, 2015, p. 193). A Terra é, deste modo, um plano de consistência, conforme lemos abaixo:

Chamava-se matéria ou plano de consistência ou corpo sem órgãos, quer dizer, o corpo não formado, não organizado, não estratificado ou desestratificado, e tudo escorria sobre tal corpo, partículas submoleculares e subatômicas, intensidades puras, singularidades livres pré-físicas e pré-vitais. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 58)

O plano é uma noção que nos é muito cara. Dentro da lógica proposta por Deleuze e Guattari (1997), ele funciona como um primeiro corte transversal em um *estrato*, uma visão interseccional que torna evidente suas camadas. O estrato, conforme veremos, é uma figura utilizada pelos autores para demonstrar o modo de estabilização temporária da matéria, já que, em seu sentido estrito, ele funciona a partir de materiais fósseis que se depositam uns sobre os outros e constituem as formações rochosas. O plano, por sua vez “é o que faz ver, sentir, pensar: é uma perspectiva” (LAPOUJADE, 2015, p. 193). É nele que se situa o perspectivismo radical de Deleuze e Guattari, que serviu de base ao desenvolvimento de muitos outros, como *perspectivismo ameríndio*, de Eduardo Viveiros de Castro (2015) e o *pluralismo ontológico*, de Bruno Latour (1992).

O plano é, assim, o que torna perceptível em seu *corte* o que não é em outros. Nesse sentido, é preciso que se saiba qual é o melhor ponto de vista: qual o plano que condensa em si a maior heterogeneidade? Supondo o *plano de imanência* como o “plano de todos os planos” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 150), entre dois planos, “é preciso escolher aquele que faz perceber mais, aquele que faz perceber o imperceptível do outro” (LAPOUJADE, 2015, p. 194). Esse é um dos pontos-chave das imagens em transe, pois quando instaurado, o transe ritmiza um meio provocando um saldo entre planos, criando povoamento nas transcódificações, na comunicação transversal que se efetua na passagem entre planos, onde comunicam-se camadas distintas do estrato, como vimos com o sangue da galinha e o rosto do menino.

É assim que a diferença entre dois planos é o que torna perceptível num deles aquilo que não é no outro, que o imperceptível se torna perceptível, no salto entre planos, “ou dos limiares relativos ao limiar absoluto que existe entre eles” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 75). Lapoujade diz que “para que a perspectiva trace um plano, ‘basta’ que ela siga os movimentos aberrantes que escapam justamente às matérias formadas e às formas estruturadas, organizadas, que povoam o outro plano” (LAPOUJADE, 2015, p. 194). Os movimentos aberrantes são, assim, os signos do plano, aquilo que indica os pontos críticos

metaestáveis, os picos de desterritorialização que o percorrem e que são imediatamente reterritorializados.

Um plano, como o próprio nome sugere, não tem profundidade, não oculta nada, está tudo dado em sua superfície. O plano de consistência, neste caso, é o lugar onde tudo o que é dado se encontra no nível molecular, é como um mundo plano, de multiplicidades planas, sem altura, sem transcendência. Por isso, dissemos que o povoamento precisa ir até o nível onde trabalham as multiplicidades, pois altura e profundidade são as coordenadas do fundamento. É por este motivo que o povoamento de que falamos é sempre um repovoamento, pois não é possível ao transe recusar o fundamento, mas é preciso que as imagens que ele mobiliza sejam capazes de constituir planos intensivos ao nível molecular, que serão refundados segundo um novo povoamento. Essa refundação se dá na construção de um plano de extensão que é como uma secção de todas as formas, “a máquina de todas as funções” (LAPOUJADE, 2015, p. 195), cujas dimensões crescem com as multiplicidades que ele recorta.

O plano de consistência, deste modo, se opõe ao plano de organização (máquina abstrata), pois é nele que tudo se torna visível de uma só vez, tudo o que fora ocultado pelas funções legisladoras da máquina. É assim que a terra habita sempre o tempo do porvir, pois sempre que a matéria é aprisionada no interior de um estrato, ela salta para fora do plano, por essa razão, é sempre uma nova e inapreensível terra, e o mundo é, como dissemos, uma multiplicidade de mundos compossíveis. A natureza das relações que compõem os povoamentos é, deste modo, disjuntiva, pois faz ligarem-se, na passagem de um plano a outro, elementos heterogêneos, díspares entre si. Lapoujade afirma:

As multiplicidades que povoam o plano são multiplicidades rizomáticas no sentido de que elas ligam elementos heterogêneos sem que estes deixem de ser heterogêneos, uma vez que é através das suas respectivas heterogeneidades que eles são ligados. (LAPOUJADE, 2015, p. 195)

Isso porque o plano de consistência é um modo de distribuição das singularidades livres, quando ainda não há distinção extensiva, divisão espacial ou temporal. Lidamos neste nível com o que os autores chamaram de “partículas loucas” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 195), “movimentos intensivos e conjunções de fluxos que acarretam uns aos outros” (LAPOUJADE, 2015, p. 195). Tais movimentos constituem a matéria *ideal* do plano, pois basta que o plano siga os movimentos aberrantes que escapam às matérias constituídas. Este *escapar* nos parece sugerir que o plano está livre do fundamento, mas trata-se justamente do contrário, pois o que aparece é sempre a relação entre dois planos: de um lado o plano de

consistência com seus *continnuans* intensivos, suas singularidades e processos de individuação, de outro, um plano de organização que lhe produz um corte que é como seu fundamento exterior, sua transcendentalização. É a partir desta relação entre um plano de intensidade e um plano de organização que trabalhamos as imagens em transe vistas sob a lógica dos sacrifícios, tal como trabalharemos na parte que concerne aos personagens povoadores. A pressuposição recíproca entre um plano de intensidades e um plano de organização é condição de todo processo de estabilização temporária da matéria, a questão que nos diz respeito, como veremos, é o modo como o transe, ao produzir suas indecidibilidade, paradoxos, regimes de indiscernibilidades, dá a ver um processo que torna visível as passagens entre os planos, produzindo seus povoamentos no salto de um para outro. Neste sentido, Deleuze e Guattari (1997) dizem que

basta afundar o plano flutuante da imanência, enterrá-lo nas profundezas da Natureza em vez de deixá-lo funcionar livremente na superfície, para que ele já passe para o outro lado e tome o papel de um fundamento que não pode mais ser senão princípio de analogia do ponto de vista da organização, lei de continuidade do ponto de vista do desenvolvimento. (p. 54).

O plano é matéria. Existe, portanto, segundo propriedades físicas, com suas grandezas, variações de graus e quantidades, como vimos na matéria luminosa. Tal matéria, entretanto, é intensiva, ou seja, não possui extensividade (pois esta é relegada ao estrato). Habitam o plano apenas as *variações de intensidade* que graduam suas potências, as *singularidades* que denotam suas mudanças de limiar e os *fluxos*, que compreendem suas relações diferenciais. A consistência é, como diz Lapoujade (2015), o que imprime no plano sua solidez material (LAPOUJADE, 2015, p. 197). É assim que um dado conjunto é tanto mais consistente quanto mais elementos heterogêneos e instáveis consegue aglutinar. Nesta lógica, quanto mais sólida e homogênea for uma relação, menos consistente ela será. Isso porque a consistência é uma medida de transformação da matéria, ou seja, quanto menos estável for uma relação mais suscetível a variações será a matéria por ela mobilizada.

A distribuição da matéria no plano de intensidade obedece ao princípio da disjunção inclusiva. Este é um ponto-chave para pensarmos o transe como operador de povoamentos da imagem, pois é a partir da criação de planos de intensidade que ele faz aglutinarem-se elementos heterogêneos e instáveis. O transe produz, como veremos, filiações intensivas, alianças demoníacas, relações precárias e cambiantes, descentramentos, desenquadramentos, todo um conjunto de passagens entre agenciamentos. O plano, portanto, não se confunde com as multiplicidades agenciadas pelas máquinas, pois ele é seu *lado de fora*, “princípio de suas ondas umas sobre as outras, mas também de seu emaranhamento umas nas outras”

(LAPOUJADE, 2015, p. 198). O plano só é definido por *continuums*, como dissemos, na medida em que faz encavalem-se multiplicidades, “uma primeira que ela envolve, uma segunda que já a envolve” (LAPOUJADE, 2015, p. 198).

Uma multiplicidade é sempre puxada para um limite que a faz saltar para o lado de fora do agenciamento, sendo atraída por outra multiplicidade com a qual compõe um novo, tal como veremos nas codificações engendradas pelas *sínteses conectivas*. É esse limite de saturação da multiplicidade que, como vimos no começo deste capítulo, a faz mudar de natureza. Ele é uma força de atração desterritorializa a multiplicidade, reterritorializando-a segundo um novo agenciamento. Alguns de nossos personagens povoadores nos permitirão enxergar melhor esse limite de saturação.

O Exu<sup>11</sup> é um bom exemplo do que estamos falando, pois é um *outsider*, ao ser ele a figura de encarnação dos malandros, dos cangaceiros, dos bêbados e transgressores. Em *Mil Platôs* (1997), quando falam sobre o *bando*, Deleuze e Guattari dizem que o comportamento anômalo do *outsider* o carrega para fora de sua matilha, fazendo-o compor com outros bandos. Nosso personagem Exu é recorrentemente encontrado na filmografia de Glauber como o instaurador de problemas, tal como *Miro*, em *Barravento* (1962), que faz instaurar, a partir da quebra das leis místicas do povoado, o transe da terra, o barravento como ira de *Yemanjá*. Há muitos devires-exu nos personagens povoadores que, com suas forças dionisiacas, são responsáveis por arrastar as multiplicidades para fora dos agenciamentos, instaurando acontecimentos que só fazem redistribuir os fluxos de matéria intensiva, como veremos mais adiante.

### **2.2.2 O maquinismo das imagens em transe**

O que estamos chamando de plano de organização é um elemento indispensável a esta equação que propomos. Se o povoamento das imagens em transe dá-se a partir dos agenciamentos que ele engendra com as multiplicidades do plano de intensidade, a função legisladora desses agenciamentos obedece a um princípio de distribuição que funciona como uma *máquina abstrata*. As máquinas abstratas são responsáveis por distribuir as potências intensivas do plano segundo relações variadas, sendo ela um princípio transcendental. Existem vários tipos de máquinas abstratas, mas assim como os planos (em relação ao plano de imanência), elas são todas graus de variação de uma mesma maquinaria. É esta máquina

---

<sup>11</sup>Este personagem será desenvolvido como um capítulo analítico, O Exu, por isso aparece aqui meramente como exemplo.



que traça o plano efetivamente, pois cria o diagrama ou o *phylum*<sup>12</sup> que a distingue do plano de imanência. É assim que, sob um determinado ponto de vista, é o plano quem é traçado pela máquina abstrata, sob outra ótica, é a máquina quem distribui o que se produz no plano, já que a máquina não *produz* nada e o plano não *expressa* nada. Há, assim, uma relação de pressuposição recíproca entre o plano de organização e o plano de consistência, como dissemos. Sobre este tema, Deleuze e Guattari (1997) explicam:

As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Traçam essas pontas; assim, abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires. (p. 199)

Assim, as máquinas são sempre singulares e imanentes. Se elas são abstratas é porque ignoram as formas e as substâncias, sendo constituídas por matérias não formadas e funções não formais. A imagem-tempo, como vimos, precisa das relações maquinicas para funcionar, pois neste nível as relações não se prestam a representar nada. Como poderíamos pensar na constituição de um plano responsável por produzir as imagens em transe? Tal plano não seria composto somente por substâncias formadas: grãos de película, cores, formas de objetos constituídos; tampouco por formas organizadoras: montagem, *raccords*, enquadramentos; mas, no nível abstrato, apresentaria matérias não formadas que são seus graus de intensidade: luminosidade, gradientes focais, velocidades, como vimos no transe de Manoel. O plano está para o agenciamento e para as multiplicidades como o eterno retorno está para o futuro nas temporalidades, como veremos no próximo capítulo. Isso porque a maquinação é responsável pela programação das axiomáticas do plano, ela produz os futuros possíveis dos agenciamentos concretos.

Se o plano de consistência é componente fundamental as imagens em transe e seus povoamentos é porque se trata, tal como vimos no começo desta tese, de um plano de variação contínua. Se a máquina abstrata é igualmente importante, é porque se trata de um platô de variação que coloca em continuidade variáveis de conteúdo e de expressão, traços ou intensidades de conteúdo, que são como matérias não formadas, e traços ou tensores de expressão, que são como funções não formais.

---

<sup>12</sup> “A matéria não formada, o phylum, não é uma matéria morta, bruta, homogênea, mas uma matéria-movimento que comporta singularidades ou hecceidades, qualidades e mesmo operações (linhagens tecnológicas itinerantes); e a função não formal, o diagrama, não é uma metalinguagem expressiva e sem sintaxe, mas uma expressividade-movimento que sempre comporta uma língua estrangeira na língua, categorias não lingüísticas na linguagem (linhagens poéticas nômades).” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 201)

### 2.2.3 Os agenciamentos concretos

Chegamos ao terceiro termo da tríade, os agenciamentos concretos. Este é o lugar onde efetivamente se realiza o diagrama ou o phylum da máquina abstrata. A máquina e o agenciamento são como duas metades do real, sendo a máquina, como dissemos, seu princípio transcendental, o agenciamento, seu princípio empírico, “no sentido de que não comporta sua razão em si mesmo, mas sim na máquina abstrata, a qual determina seus aspectos diagramáticos e programáticos” (LAPOUJADE, 2015, p. 202). É nos agenciamentos que se realizam os visíveis e os enunciáveis, as imagens em transe, deste modo, só são plenamente expressas quando tem agenciadas suas multiplicidades segundo as máquinas abstratas que a descrevem. Todo agenciamento é, assim, formado, engendrado, organizado. Neste nível, não há dado empírico puro, ele é já sempre agenciado segundo as distribuições da máquina abstrata sobre a qual Lapoujade (2015) afirma:

Os planos e as máquinas abstratas só podem ser pensados, nunca podem ser observados empiricamente por eles mesmos, enquanto os agenciamentos concretos constituem todo o visível e todo o enunciável da terra. Reciprocamente, jamais os agenciamentos podem ser compreendidos sem a máquina abstrata que explica seu modo de funcionamento. (p. 202)

Os agenciamentos são duplos. Por um lado, eles são corpos peregrinos, bandos, sertanejos, corpos geológicos (sertão, mar, caatinga) e corpos políticos (padres, coronéis, tiranos, militantes). No capítulo sobre os povoamentos, veremos de que modo os agenciamentos constituem corpos sociais primitivos, bárbaros ou capitalistas. Por outro lado, os agenciamentos são regimes de signos, ditos, escritos, legislados. Todo o corpo é já coletivo (povoamento, matilha); do mesmo modo que todo regime de signos é também coletivo (linguagem, rumor, falação). Quando descrevermos os povoamentos veremos que a natureza dos signos que compõe os agenciamentos não é somente de ordem linguística, mas também pragmática. As marcas corporais nos índios, as fonações dos cancioneiros, as melodias territoriais, a voz das alturas e as inscrições legisladoras nos signos messiânicos extrapolam os enquadramentos linguísticos, engendrando regimes de signos pré-significantes (DELEUZE, GUATTARI, 1997).

Independentemente do regime, os signos não são signos de si mesmos, mas funcionam segundo as relações com os corpos e com os processos de desterritorialização e reterritorialização, conforme dissemos: “Um agenciamento, portanto, é sempre duplo: ao mesmo tempo agenciamento maquínico de corpos e agenciamento semiótico de signos” (LAPOUJADE, 2015, p. 203). Há, da mesma forma, multiplicidades de corpos e multiplicidades de signos. É possível observar, com o que descrevemos até aqui, que se trata

de três níveis - *plano, máquinas e agenciamentos* - de uma mesma realidade. O resultado de tais relações é, como dissemos, processos de estratificação, as sedimentações das camadas de matéria que se sobrepõem e produzem estabilizações temporárias, indispensáveis aos povoamentos.

#### **2.2.4 Os estratos: o sertão e os povoamentos**

Todo o problema dos povoamentos pode ser circunscrito à compreensão do modo pelos quais as multiplicidades do plano compõem matérias formadas e formas organizadas. O plano, como vimos, não possui matéria extensa, sendo definido, como veremos de forma mais aprofundada no capítulo dos povoamentos, por três elementos: primeiro, as conjunções de fluxo, onde um fluxo sempre corta outro e modifica sua velocidade, lhe conferindo ritmos e aspectos diferentes. Em segundo lugar, há as variações através das quais eles não param de passar, “subidas e descidas, elevações e quedas que corroboram seus graus de potência” (LAPOUJADE, 2015, p. 204). Em terceiro lugar, encontra-se a emissão de singularidades, elementos diferenciais produzidos pela agitação metaestável da matéria do plano.

O que Glauber Rocha chamou de transe e o que Gilles Deleuze identificou como *cinema de agitação* parece ser a vibração dos meios como resultado das frequências de ressonância que, por efeito de repetição, ritmizam meios próprios produzidos nos saltos entre planos. Tal processo cria nas multiplicidades um efeito de aglutinação, fazendo com que elas se agrupem a partir de uma *massa gregária* (DELEUZE, GUATTARI, 1997). Estes são, por excelência, os fenômenos de estratificação onde as multiplicidades “se solidificam, entram em repetições periódicas, ‘ritornelos’, e ‘engrossam’ como um cimento” (LAPOUJADE, 2015, p. 205). A aquisição de consistência no nível fenomênico (visível) ocorre, deste modo, nos processos de estratificação – âmbito no qual a consistência é dada pela segmentação das camadas estratigráficas que se sobrepõem. Não há, portanto, um dualismo entre a consistência do plano e a dos estratos, na medida em que são as mesmas multiplicidades que ora se estratificam e aumentam a consistência dos estratos, ora se desestratificam e aumentam a consistência do plano.

É assim que, em *Mil Platôs* (1997), os autores identificam a existência de três grandes tipos de estratos: um geológico, um orgânico e um antropomórfico (aloplástico). Entretanto, dentro de cada estrato existe uma infinidade de outros. Através da lógica dos estratos, os autores puderam avaliar os modos de ocupação e descrição dos povoamentos. Nossas perguntas iniciais começam a tornarem-se mais palpáveis: de que modo as imagens em transe mobilizam as multiplicidades que ocupam e descrevem os territórios?

As máquinas abstratas, como vimos, obedecem a uma axiomática, uma lógica própria que distribui *em possíveis* o que é produzido no plano. O fenômeno da aglutinação das multiplicidades, por sua vez, obedece a uma dupla articulação: na primeira operação, as multiplicidades moleculares produzem, no interior de suas relações, a constituição de uma massa, que funciona segundo um comportamento estatístico organizado. Esse é o primeiro grau de territorialização, a territorialidade. Nesse processo há seleção de moléculas, situação em que algumas delas são excluídas por não participarem do programa da máquina. A matéria intensiva passa, neste primeiro grau de estabilização, a constituir um agregado molecular metaestável (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 54).

Há, em seguida, uma segunda operação, que codifica esta primeira seleção segundo uma forma molar, organizando a matéria molecular, dando-lhe uma *forma*. Passamos das substâncias formadas para as formas organizadas. Deste modo, a estratificação consiste em fazer formarem-se matérias diversas, “fazer entrar multiplicidades moleculares em conjuntos estruturados que as codificam” (LAPOUJADE, 2015, p. 207). A estratificação produz corpos organizados.

Como vimos, o transe é uma espécie de crise terceiromundista das formas organizadas. Se os estratos são, como identificam Deleuze e Guattari, desde Artaud, “juízos de Deus” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 54), extraímos disso a ideia geral de que todo o pensamento das formas acabadas é teológico, como vimos no capítulo *Imagens em Transe*. É por isso que Artaud enxergava na desarticulação uma crítica ao juízo de Deus.

A dupla articulação é, deste modo, uma passagem “de uma ordem relativa, por seleção de matéria formada, a uma organização estável, por estruturação de forma material” (LAPOUJADE, 2015, p. 208). No primeiro nível, como vimos, encontram-se as massas moleculares, os materiais, os timbres, os motivos melódicos, os elementos mínimos. No segundo, encontram-se os mecanismos legisladores, que governam as imagens e os sons do cinema. A primeira articulação, deste modo, consiste em multiplicidades moleculares ordenadas que são os conteúdos do estrato. A segunda articulação é onde encontram-se as multiplicidades organizadas segundo estruturalidades que são as expressões do estrato.

O que os corpos exprimem, entretanto, é apenas a invariância relativa de uma estrutura que, em algum momento, eles atualizam, isto é, a potência expressiva dos corpos: “Potência expressiva das rochas, dos corpos vivos, das sociedades enquanto exprimem a invariância de sua organização, que repetem em sua reprodução, na atualização incessantemente repetida dos invariantes de sua estrutura. Repetição ou Ritornelo” (LAPOUJADE, 2015, p. 210). Tal invariância é relativa justamente porque ela muda de

acordo com o tipo de estrato ritmizada pela repetição. Cada estrato lida com um tipo de repetição. É comum a todos eles o fato de que a dupla articulação ordena e organiza o estrato dos povoamentos. Há de um lado o mundo dos agenciamentos maquínicos de corpos e, de outro, os regimes de signo que funcionam como agenciamentos coletivos de enunciação. De um lado máquinas sociais técnicas, de outro, máquinas coletivas semióticas.

Essa duplicidade dos processos nos serve de base para pensarmos o efeito do transe como povoamento das imagens. Dissemos que existe o plano de consistência e sua máquina abstrata, que são alheios aos estratos e seus engendramentos e, também, o sistema dos estratos que submete a distribuição da máquina abstrata a um processo de dupla articulação. Afirmamos, além disso, que o sistema dos estratos é dito *seletivo*, pois primeiro retém, no nível territorial, apenas moléculas em uma massa gregária, em seguida, opera a segunda seleção que imprime sobre essa matéria uma função organizadora. É assim que, enquanto está apenas submetida ao plano, a máquina abstrata é diagramática, por outro lado, quando se submete aos estratos, perde sua *diagramaticidade*, efetuando com o estrato um programa, uma axiomática. Por isso, a máquina possui, como veremos na síntese de registro, um duplo princípio de distribuição. Ou ela distribui as multiplicidades livremente, de forma diagramática, segundo ligações disjuntivas entre elementos heterogêneos, ou ela obedece a um princípio de distribuição programático, no qual as multiplicidades são submetidas à dupla articulação. Ao transe cabe sempre procurar as ligações das formas diagramáticas, das relações que fazem comunicarem-se elementos heterogêneos de planos distintos, como vimos nas descrições em transe, nas narrações rituais.

Seguindo a lógica de uma distribuição diagramática das multiplicidades, perguntamos como conceber, a partir deste dispositivo ritmo ao qual estamos chamando de transe, um povoamento sem filiação nem produção hereditária? sem a linearidade distributiva de um princípio axiomático? Deleuze e Guattari (1997) dizem que “é muito simples e todo mundo sabe, ainda que só se fale nisso em segredo. Opomos a epidemia à filiação, o contágio à hereditariedade, o povoamento por contágio à reprodução sexuada, à produção sexual” (p. 26). É disso que se trata quando falamos no transe como adoecimento dos meios, pois, como dissemos, ao ritmizar os meios, fazendo saltar as multiplicidades de um plano a outro, o povoamento que ele imprime sobre as imagens faz ligarem-se elementos disjuntivos, heterogêneos, voltemos ao exemplo do menino e o sangue da galinha, há uma ordem comunicacional ali que só se realiza a partir da relação posta pela ritualização que o transe imprime sobre as imagens, é nela que o transe cria o povoamento que faz aglutinarem-se elementos que se avizinham não por semelhança ou representação, mas por um salto entre

planos, onde a relação é criada na própria diferença que lhe é constitutiva. A diferença é que o contágio, a epidemia, coloca em jogo termos inteiramente heterogêneos, por exemplo, um homem, um animal e uma bactéria, um vírus, uma molécula, um micro-organismo.

### 3 TEMPORALIDADES DO TRANSE

#### 3.1 Veredas do sertão: os territórios

Em *Os Sertões* (1984), Euclides da Cunha narra a formação estratigráfica do sertão nordestino em uma passagem cujo provocativo título nos parece pertinente. Ele escreve, em seu capítulo V: “uma categoria geográfica que Hegel não citou. Como se faz um deserto. Como se estingue o deserto. O martírio secular da terra” (DA CUNHA, 1984, p. 56). O que vemos descrito nas linhas que seguem é o modo como Euclides instaura, na sucessão de vida e morte do relevo, a lógica sacrificial a qual se submete toda a matéria do mundo, “o martírio secular da terra”. Inicialmente, o escritor parece caracterizar uma espécie de impossibilidade de vida no difícil relevo do deserto nordestino:

A dureza dos elementos cresce, entretanto, em certas quadras, ao ponto de os desnudar: é que se enterroaram há muito os fundos das cacimbas, e os leitos endurecidos das apueiras mostram, feito enormes carimbos, em moldes, os rastros velhos das boiadas; e o sertão de todo se impropriou à vida. Então, sobre a natureza morta, apenas se alteiam os cereus, esguios e silentes, aprumando os caules circulares repartidos em colunas poliédricas e uniformes, na simetria impecável de enormes candelabros. E avultando ao descer das tardes breves sobre aqueles ermos. (DA CUNHA, 1984, p. 56).

Neste primeiro momento, a vida sertaneja é convidada, pela hostilidade da paisagem, a se tornar errante, viver ao sabor dos ciclos que se alternam e fazem traçar suas andanças. Euclides continua:

Em que pese aos estios longos, as trombas formidáveis de areia, e ao saltar de súbidas inundações, não se incompatibilizam com a vida. Mas não fixam o homem à terra. A sua flora rudimentar, de gramíneas e ciperáceas, revigando vigorosa nas quadras pluviosas, é um incentivo à vida pastoril, às sociedades errantes dos pegueiros, passando móveis, num constante armar e desarmar de tendas, por aqueles plainas - rápidas, desperas aos primeiros fulgores do verão. Não atraem. Patenteiam sempre o mesmo cenário de uma monotonia acabrunhadora, com a variante única da cor: um oceano imóvel, sem vagas e sem praias. têm a força centrífuga do deserto: repelem, desunem, dispersam. Não se podem ligar a humanidade pelo vínculo nupcial do sulco dos arados. (DA CUNHA, 1984, p57).

Mais adiante, entretanto, nos fica evidente que é da própria impossibilidade que o sertão cria a vida abundante, pois tudo o que ali nasce de uma força improvável. Euclides completa: “E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto. Sobre o solo, que as amarílis atapetam, ressurge triunfante a flora tropical. É uma mutação de apoteose...” (CUNHA, 1984, p. 66).



Figura 23 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963).

Nos fragmentos acima, extraídos da segunda cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), é onde vemos Glauber discutir, em suas imagens, a composição das camadas estratigráficas que imprimem sobre o sertão seus dolorosos ciclos. A morte, tal como o fizera Euclides da Cunha, apresenta-se não como destino trágico, mas como condição de todo o processo de significação. Se o começo da história de *Manoel e Rosa* é precedido pela imagem putrefata da morte, é porque é deste modo que se dão os povoamentos, de um eterno fazer-se e desfazer-se. Tal como vimos em *Euclides*, a vegetação morre, moleculariza seus materiais, desertifica sua geografia. A força centrífuga do deserto empurra o sertanejo à peregrinação. A vegetação renasce e faz-se força centrípeta novamente, construindo no vai-e-vem peregrino um território instável, movediço.



Figura 24 - Frames de *Veredas* (2006) - extras do dvd *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*

Na sessão “extras” do DVD lançado em 2006 com a restauração do filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) há uma série de mini-metragens que narram tanto parte dos processos de produção do filme, quanto procedimentos sobre os métodos de restauro. Os capítulos desta sessão constituem um paratexto cujo agrupamento das temáticas se mostra por vezes curioso. Os frames que trouxemos acima foram extraídos de um mini-documentário denominado *Veredas* (2006). As imagens iniciais trazem uma série de desenhos e anotações de Glauber rabiscados por cima dos roteiros do filme, imagens sobrepostas em transparências, movimentando-se umas sobre as outras. Sobre essas imagens ouve-se de Glauber a seguinte afirmação: “Porque esses rituais exigem realmente várias repetições, quer dizer, você passa por esse troço, é um processo de desmistificação que lhe obriga a refazer os caminhos todos, as veredas do sertão” (ROCHA, 2006).



A vereda, em seu sentido dicionarizado, é um caminho estreito, uma passagem. Na fala de Glauber a vereda assume a forma de um caminho descrito na recorrência das passagens, como rastros dos movimentos que povoam e repovoam os territórios brasileiros. Tal como nas grandes migrações, a vereda nordestina é um caminho feito sob a regência da repetição do traçado retirante, da errância de um povoamento que se dá nas imagens e nos sons do cinema a partir da repetição de seus motivos existenciais. O Transe tem em sua forma uma obsessão pela repetição. Ela é responsável, como vimos, por ritmar os meios e dar consistência a agenciamentos de todas as ordens, e é a heterogeneidade desses meios o que garante sua consistência. Dissemos que um meio é um bloco de espaço-tempo, mas até agora apenas uma componente deste misto foi contemplada por nossa investigação, nos falta analisar de que modo os povoamentos devem estar submetidos a diferentes ordens de temporalidade.

Em *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze propõe três modos distintos de temporalidade que se definem a partir de suas repetições, chamadas por ele de sínteses do tempo: a repetição do hábito, que se instaura no presente; a repetição da memória, instauradora do passado; e a repetição do eterno retorno, que compreende o futuro como um porvir. Essas três formas se diferem em natureza, sendo a primeira de natureza biopsíquica, a segunda metafísica e a terceira ontológica.

Posteriormente, já junto a Guattari, as sínteses do tempo foram formuladas segundo as três faces do conceito de *ritornelo* cuja etimologia remete, na história da música, a uma frase melódica repetida em cantos ou versos. Ao apresentarem o conceito, Deleuze e Guattari introduzem a seguinte descrição: “uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta, bem ou mal, com a sua cançãozinha” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 100). Para os autores, a imagem da criança que cantarola em meio ao medo torna-se o esboço de um centro organizador no seio do caos. Esta primeira formulação do ritornelo é o que Deleuze apresentava, em *Diferença e Repetição* (2008), como o tempo presente, constituindo a “primeira síntese do tempo”, aquela onde “o tempo se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes” (DELEUZE, 2008, p. 76). É, portanto, no presente como hábito que se instauram os *territórios*.

O hábito, por sua vez, produz o presente contraindo uma sucessão de instantes e, por consequência, tornando o mundo reconhecível. Lapoujade diz que “em si mesma, a repetição material dos instantes não faz o tempo, ela o desfaz à medida que o faz, pois, um instante não surge sem que o precedente tenha desaparecido”. (LAPOUJADE, 2015, p. 69). É por esse

motivo que a natureza dessa temporalidade é chamada por Deleuze de biopsíquica, pois é através da imaginação que, conforme aparece em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009) a mente atua como uma placa sensível, fundindo os casos em uma impressão qualitativa interna que constitui o presente.

Assim, recorrendo novamente à questão do mundo como sacrifício, pode-se dizer que é o hábito, como produto da imaginação, que torna possível a existência de um signo, como algo que significa alguma coisa para uma mente interpretante, pois o que ocorre é que esta mente recorta um pedaço de mundo em detrimento de outro. O território, por sua vez, diz respeito a um conjunto de relações que reúne corpos e expressões segundo um código que os significa, tornando-as, ao mesmo tempo, diferentes de elementos de outro território. Estes corpos se agrupam segundo um regime de signos.

Um território, entretanto, está sempre em vias de se desterritorializar, sendo a desterritorialização uma espécie de abandono do território. Deste modo, a desterritorialização diz respeito à organização topológica dos territórios, sendo a relação entre os corpos o que organiza essa topologia. Há, assim, dois tipos de espaço nos territórios: aqueles que devêm movimentos relativos orientados por códigos específicos, chamados por Deleuze e Guattari de espaço estriado, resultante dos processos de territorialização; e aqueles que devêm variação contínua de códigos por meio de movimentos abertos e multidirecionais, chamados de “espaços lisos” referentes às desterritorializações. O espaço liso é onde se produz a diferença, se promove a nomadologia que conduz aos movimentos entre os territórios, como vimos nas veredas e como estamos caracterizando o conjunto de passagens que se efetuam nas imagens em transe. O espaço estriado produz o progresso, codificando o liso e propagando-o. Esses dois espaços transformam-se um no outro a partir de diferentes processos comunicativos. Há, deste modo, reciprocidade na relação entre as duas ordens espaciais dos territórios, quando Euclides pergunta “como se faz um deserto”, sua questão seguinte é logo posta, “como se estingue um deserto”, isso porque são processos em perpétua comunicação.

### **3.2 Os círculos e o fundamento da memória**

A circularidade é figura central nas formas do transe. A cultura brasileira, em suas inúmeras manifestações catárticas e religiosas está impregnada de formas circulares que associam ritos e danças, lutas e gingas, e cria mecanismos legislativos que são circunscritos a temporalidades rituais específicos. São rodas de Capoeira, rodas de Samba, de Carimbó, de Maracatu, a *gira* dos rituais de possessão. Wisnik (2017) diz que “se você tem um barulho

percutido qualquer e ele começa a se repetir e a mostrar certa periodicidade, abre-se um horizonte de expectativa e a virtualidade de uma ordem subjacente ao pulso sonoro em suas regularidades e irregularidades” (WISNIK, 2017, p. 35). A virtualidade que se abre ao horizonte do pulso é a que diz respeito a segunda forma do tempo, a memória.

É assim que a segunda apreensão do ritornelo é a que o constitui como um *vivente* e sua *morada*. Ele é responsável pela formação da memória e, também, é chamado de “segunda síntese do tempo”. Deleuze diz que a primeira síntese, embora originária, ainda é intratemporal, pois compõe o tempo como presente, mas se efetua como um presente que passa onde “o tempo não sai do presente, mas o presente não para de mover-se por saltos que se imbricam uns nos outros” (DELEUZE, 2008, p. 83). A partir disto, é preciso que exista um outro tempo dentro do qual o tempo presente irá operar, sendo a primeira síntese referente a uma espécie de fundação do tempo, necessitando esta fundação ser diferenciada de seu fundamento. A fundação, desta forma, evidencia o modo como um dado presente constitui um solo e ao mesmo tempo ocupa este solo (território); o fundamento, por outro lado, é o motivo pelo qual este presente se desfaz e se torna sua memória (desterritorialização). Assim, a memória repousa sobre o hábito como uma síntese derivada (a síntese de registro é, igualmente, uma memória, como veremos). Deleuze (2008) diz que:

No momento em que ela se funda sobre o hábito, a memória deve ser fundada por uma outra síntese passiva, distinta do hábito. E a síntese passiva do hábito remete a esta síntese passiva mais profunda que é da memória: *Habitus* e *Mnemósina*, ou a aliança do céu e da terra. (p. 84)

É deste modo que Deleuze inverte a relação que comumente associa passado e presente, pois aqui é o presente que se torna uma dimensão do passado, sendo que, a partir desta disposição, o presente nada mais é do que a contração de todos os passados preexistentes, “a memória se torna a condição genética do presente” (LAPOUJADE, 2015, p. 74). Assim, “do ponto de vista da reprodução da memória, é o passado (como mediação dos presentes) que se tornou geral, e o presente (tanto o atual quanto o antigo) que se tornou particular” (DELEUZE, 2008, p. 85). O giro e as formas circulares do transe, dos carnavais, dos rituais pagãos desde as formas dionisíacas da antiguidade são, portanto, modos de evocação de passados específicos. Cada rito traz seu passado com sua forma circular idiossincrática.

O que nos aparece como questão principal é a ideia de um *fundamento*, como um conjunto de estruturalidades que tem por função *fundar* uma dada cosmologia (ou pensamento). Gilles Deleuze, em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009) afirma que o cinema, enquanto dispositivo, teve desde sua invenção a possibilidade de descoberta do

tempo puro, um tempo não fundado, mas que tão logo tenha sido inventada sua linguagem, esta tratou de atribuir-lhe fundamentos, submetendo o tempo à subordinação do movimento, transformando as imagens em representações indiretas do tempo. No cinema dito clássico, onde a imagem era referida a um todo estrutural, esse *todo* era como o *fundamento* da imagem. A imagem tinha origem em uma percepção (sua condição de diferenciação) e se prolongava até uma ação, seu espaço extensivo. O fundamento tem, portanto, a propriedade de exercer funções legisladoras sobre o que ele funda.

É assim que *Diferença e Repetição* (2008) apresenta um inventário de autores que trabalharam a diferença em sua versão submetida ao fundamento, chamado por Deleuze de “imagem do pensamento” (DELEUZE, 2008, p. 65). Para o autor, Platão, Aristóteles, Hegel e até Leibniz construíram suas filosofias submetendo a diferença aos enquadramentos da representação (fundamento). Alguns autores trabalharam o fundamento em um nível metafísico, submetendo a diferença a uma teoria do conceito, como Platão e seus continuadores; outros o trabalharam em um nível transcendental, que fez com que a diferença obedecesse a uma teoria da experiência, vista em Kant e seus sucessores.

A metafísica do conceito tem seu fundamento em uma *ideia*, sendo dela que decorrem os fenômenos. Tal *ideia* confunde-se com a pura identidade de si de uma qualidade (o idealismo), sendo o fundamento o responsável por distribuir as representações e graduá-las, segundo sua semelhança, em uma espécie de conformidade interna na relação que as representações mantêm com a *ideia*: “o fundamento estabelece uma hierarquia entre os pretendentes a partir do modo como cada um representa a Ideia” (LAPOUJADE, 2015, p. 48), atuando como “uma vontade de selecionar” (DELEUZE, 2008, p. 29). No interior da filosofia platônica, cada imagem fundada se chama representação, pois a primeira em sua ordem é ainda segunda em si, sendo segunda em relação ao fundamento (DELEUZE, 2008, p. 378). É nesta relação que a *ideia*, em Platão, *funda* o mundo da representação, pois mantêm com o fundamento uma pressuposição recíproca.

A identidade e circularidade são, por conseguinte, as duas principais figuras do fundamento. Fundar é, neste processo, o ato de se instaurar sobre uma identidade transcendente que possui sobretudo o que os outros só possuem de maneira secundária, sendo dela derivada. Concomitante a isso, o fundamento tem por função introduzir o princípio de uma distribuição circular cujo propósito é envolver o fundado em sua circularidade, para fazê-lo submeter-se a sua lei.

Dissemos que o intuito de nossa tese é a formulação de uma concepção do transe que o compreenda como um dispositivo rítmico de povoamento da imagem. O ritmo ganha, em

nossa compreensão, a função de uma diferença não fundada, pois as imagens que compõem os povoamentos não remetem a nada, valem-se por si mesmas, ao mesmo tempo, são imagens de cinema, ou seja, são já enquadradas por um dispositivo cuja dinâmica de funcionamento obedece a um certo ordenamento. Tal situação impõe às imagens em transe a condição de serem sempre repovoamentos, isto é, refundações que são condicionadas pelo adoecimento dos meios, a corrosão, as desterritorializações. Por esta razão, as imagens de que tratamos são sempre investidas de desmontagens, de sacrifícios, de alianças demoníacas, pois buscam a todo tempo o ainda não fundado, o transe como o *sem-fundo* que é a condição diferencial dos meios.

Para David Lapoujade (2015), desde Platão, a instauração de um fundamento é inseparável de uma *prova seletiva*, sendo tal prova revelada e descrita por um mito. A prova seletiva supõe, concomitantemente, uma transformação dos pretendentes em um ciclo de metapsicose e a hierarquia deles no interior desse ciclo. Nas revisões modernas do fundamento platônico, entretanto, a função do fundamento deixa de se exercer como prova do fundado, se tornando um signo da passagem do *mythos* ao *logos* (do mito ao pensamento). O fundamento, assim, não põe em metamorfose aquilo que ele funda, sendo esta a base que origina a constatação de sua inoperância. A partir de Lapoujade (2015) ainda perguntamos: “Qual pode ser a efetividade, o valor de um fundamento, se ele não muda nada no pensamento e na vida? Para que serve tal ciclo? (p. 65).

Em *Diferença e Repetição* (2008) de Deleuze, a imagem do círculo apenas testemunha a impotência para o começo verdadeiro e para a repetição automática (p. 191). É preciso que sempre atrelemos a fundação à metamorfose ou, nas palavras deste mesmo autor, “fundar é metamorfosear” (p. 201). Lapoujade (2015), entretanto, diz que “não é o pensador que funda, nem mesmo enquanto sujeito transcendental. Pelo contrário, ele se torna fundado” (p. 66), no mesmo sentido em que Artaud se vê fundado pelo desmoronamento de seu pensamento e por sua impotência de pensar. Desta forma, o signo força o pensamento a pensar, uma vez que ele não é signo de um objeto no mundo, mas dos pontos críticos que ligam desterritorializações e reterritorializações; é signo, portanto, das estabilizações temporárias pelas quais esse objeto do mundo passa. Consequentemente, o povo cunhado pelo cinema de Glauber não pode prescindir da criação de novos signos porque só é possível a ele devir nas imagens a partir da crítica ao acabado e ao estado de equilíbrio das formas e suas fundações representacionais. Desfundar e refundar, despovoar e repovoar, eis o trabalho do transe.

### 3.3 Barravento e o eterno retorno



Figura 25 - Frames de Barravento (1962)

O farol, em Barravento, é o elemento territorial de passagem entre os tempos, como uma dupla perspectiva. Sempre que alguém chega ou sai do povoado de Xeréu, ele é visto. É um lugar que se vê de dois lados. Barravento (1962) é o filme em que Glauber trabalha de forma mais evidente as componentes do tempo (e, este último, ao que nos parece, é o tema do filme).

Ismail Xavier (1983) observa que "a ficção de Barravento se comporta segundo o modelo das repetições cíclicas onde o presente segue uma lógica já estabelecida pelo sistema simbólico da comunidade" (p. 75). Neste filme, as zonas de instabilidade não se encontram apenas nas formas materiais e na linguagem cinematográfica, mas também na própria narração vacilante, produzida por variações-repetições de motivos que retornam sempre diferidos. A história que se passa em Barravento funciona como fragmento de uma história indefinidamente repetida na qual entramos de passagem e temos a impressão de nunca sair. Há no povoado a clara presença e confronto de duas ordens temporais distintas. O tempo que corre em linha reta, expresso no vai-e-vem da cidade e na acumulação exploratória do trabalho dos pescadores. Há, também, o tempo circular, expresso na reprodução dos ritos, lendas, mandingas, "na regularidade dos rituais" (XAVIER, 2011, p. 79).

Barravento vive quase inteiramente do atravessamento entre essas duas ordens temporais. A narração oscila, tal como seus personagens. O que Ismail Xavier (2011) chama de convivência entre contrários, nos parece ser o tema fundamental desta tese, pois o transe

se dá na afirmação de uma ordem constituinte dos conflitos, tendo sempre uma instância problemática como motor da história. Para este autor:

Há sem dúvida, uma convivência entre religião e miséria que desgasta estas crenças aos olhos urbano-industriais. Diante do visto, elas parecem ineficazes para trazer felicidade à aldeia. Mas, se os pescadores se queixam, em dado momento e nos levam a esperar um movimento subsequente de raciocínio que implique a análise do que está na raiz de sua miséria, no momento seguinte vem a explosão de felicidade, a ostentação de uma tal coesão interna em harmonia com a natureza, que suspendemos o juízo e recolhemos nosso ponto de vista, descabido e alheio ao universo da tela. (p. 78-79)

Esta aparente relação de equilíbrio cosmológico verifica-se, ao longo do filme, como um jogo constante dos personagens na ocupação de funções narrativas provisórias. O personagem Mestre exerce uma função que o situa em uma zona limítrofe entre o messianismo e a tirania, como um sacerdote déspota, cuja palavra tem função legisladora. Aruã, o jovem pescador de “corpo fechado” cuja castidade é prometida a Iemanjá como condição de equilíbrio entre o sistema de crenças do povoado e as forças da natureza, parece estar destinado a ocupar a função do Mestre em um futuro previsível. Firmino é o instaurador de problemas do povoado, o Exu, motor de todos os processos, contraponto dionisíaco ao apolíneo Aruã. Tais personagens serão, posteriormente, trabalhados nas articulações produzidas pelos personagens povoadores, por ora nos interessa pensarmos o caráter impermanente de suas funções.



Figura 26 - Frames de Barravento (1962)

O ponto em que se deflagra o transe, quando Firmino provoca a profanação de Aruã, instigando Cota a seduzi-lo, é onde acontece o barravento. O vento se consuma evidenciando

a fúria da natureza com a profanação do mito e a partir dele as funções se redistribuem, vê-se constituída a forma do eterno retorno: chico, o pescador, é morto, tal como contava a lenda sobre o pai de Naína, uma menina do povoado que se criou sozinha. O corpo de chico é dado ao mar, tal como o do pai de Naína, ao mesmo tempo em que vemos a esposa de Chico já grávida. Aruã, por sua vez, ao invés de ocupar o lugar do Mestre como parecia sugerir o programa do sistema de crenças, deixa o povoado prometendo voltar algum dia, passando pelo mesmo farol por onde chegou Firmino. A história se desenvolve, portanto, segundo um percurso de oscilação entre estabilidades e instabilidades. Há um sistema de crenças em equilíbrio que é desterritorializado com a chegada de Firmino e, posteriormente, reterritorializado a partir do corpo do pescador dado em sacrifício.

A redistribuição das funções a partir do barravento evidencia a impermanência dos valores simbólicos do povoado que funcionam como um jogo estruturado de elementos contingentes. Aos moradores de Xeréu seguros em ter o domínio do sistema de crenças, restava a esperança de extrair da cadeia significativa um objeto completo e transcendente, “como significante despótico de que toda a cadeia parecia desde então depender, estabelecendo uma falta a cada posição de desejo, soldando o desejo a uma lei, engendrando a ilusão de um descolamento ” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 150).

Os ciclos de repetição nos mostram, além da distribuição das funções na cadeia, um jogo de desdobramentos. Este torna a cadeia imprevisível, pois embaralha seus códigos, promovendo ações irreversíveis que não se coadunam mais com a previsibilidade de um sistema de crenças simples, mas com a autonomia de uma maquinação, onde o transe faz vir a superfície não o retorno dos papéis, mas as diferenças por elas mesmas.

O eterno retorno é, dentro da lógica que estamos seguindo neste capítulo, a terceira forma do ritornelo. O conceito é apresentado por Deleuze e Guattari (1997) da seguinte maneira:

Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes”. (p. 103)

É ele que, portanto, atesta uma “desordem no fundo da memória.” (LAPOUJADE, 2015, p. 80). Tal como em Barravento, ele torna impossível a figura do Mesmo, pois a desordem remete a um sem-fundo, a um tempo puro que perpassa as profundezas da memória pessoal e desprende-se dela.

Esta temporalidade é, então, chamada por Deleuze (2008) de “síntese do porvir” (p. 96), pois não se refere a nenhum passado, é o passado que é subtraído do porvir como tempo



morto. Enquanto a memória constitui seus círculos na relação com os presentes vividos a fim de se transcendentalizar, o porvir é a própria ruptura com o tempo vivido em direção à imanência. A repetição do mesmo, em Barravento, daria aos personagens os papéis que o tempo em linha reta lhes prometia, mas o eterno retorno os embaralhou todos, mostrando a face irrastrável do tempo, suas formas inacabadas.

Nietzsche diz que se houvesse no mundo a possibilidade de uma conjunção acabada das formas, como um objetivo ou estado final para o qual tudo rumaria, o mundo já o teria atingido, “um instante, como instante que passa, é a prova de que não há equilíbrio a ser atingido” (DELEUZE, 2018, p. 63). O que leva Nietzsche a acreditar em tal afirmação é a infinidade do tempo passado, que implica em uma impossibilidade de apreensão da origem do devir. Deleuze (2018) diz que:

A infinidade do tempo passado significa apenas que o devir não pôde começar a devir, que ele não é algo que se tornou. Ora, não sendo algo que se tornou, tampouco é um tornar-se algo. Não sendo algo que se tornou, já seria aquilo que se torna, caso se tornasse algo. Isto é, o tempo passado sendo infinito, o devir teria atingido seu estado final, se tivesse um estado final. E, com efeito, é a mesma coisa dizer que o devir teria atingido o estado final se tivesse algum e que não teria saído do estado inicial se tivesse algum. (p. 64)

E assim, Glauber produz em Barravento uma condição de impermanência não só das formas, mas também dos meios. Em decorrência disto, um cinema cuja função é a denúncia surge de uma impossibilidade de fixidez do mundo e a revelação de um mundo sempre inacabado. Deleuze cita Nietzsche dizendo que “se o universo fosse capaz de permanência e fixidez e se houvesse em todo seu curso um só instante de ser no sentido estrito, não poderia mais haver devir” (*apud* DELEUZE, 2018, p. 64).

Esse instante atual, portanto, não sendo instante de ser ou de presente estrito, sendo o instante que *passa*, força o pensamento a pensar o devir, a “pensá-lo precisamente como o que não pode começar e o que não pode terminar sem tornar-se” (DELEUZE, 2018, p. 65). É assim que o pensamento do puro devir funda o eterno retorno, pois interdita a possibilidade de existência de um *ser* distinto do *devir*. Há, portanto, coincidência entre o ser do que se torna e aquilo que nem começa nem termina de se tornar. Aruã vive entre um devir-apolíneo ao ser a condição de equilíbrio cosmológico entre os pescadores e as forças da natureza e devir-dionísio, quando é o motor problemático que, simultaneamente, desmonta e mantém o curso da história. Para Nietzsche (2011), dizer que tudo retorna é a constatação máxima da proximidade entre o mundo do devir e o mundo do ser, sendo este “o cume da contemplação” (p. 170).

Mas como este mundo de passagens pode ser contemplado? Eis a resposta do eterno retorno. É preciso que o presente coexista consigo mesmo como passado e como porvir. Tal coexistência cria uma síntese que *funda* sua relação com todos os instantes. O eterno retorno, no entanto, não deve ser compreendido como retorno do mesmo, “não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa” (DELEUZE, 2018, p. 66). A identidade, neste conceito, não designa uma natureza daquilo que retorna, mas o fato de retornar para o que difere.

Por ora, nos interessa essa formulação da repetição como potência da diferença, como o lugar da refundação, em razão desta ser propriamente a função do transe no povoamento das imagens. O conceito de diferença possui a função primordial de contestar o primado da identidade que constitui o fundamento. Para além do fundamento, como dissemos, há todo um universo das diferenças livres e não vinculadas, visto que a diferença é subjacente a tudo e, no entanto, nada lhe é subjacente. A repetição, por sua vez, tem por função “quebrar os círculos através dos quais o fundamento subordina o fundado e o submete à sua ação” (LAPOUJADE, 2015, p. 51). Assim, a repetição substitui o círculo por outras circularidades, descentradas, divergentes, diferenciais, em transe.

### **3.4 O transe e as repetições**

Não se trata, no entanto, de tomar essas três dimensões como três momentos sucessivos de uma evolução, mas como três aspectos de uma só e mesma coisa. Sobre o caráter simultâneo das três formas do tempo, Deleuze e Guattari (1997) dizem que I) ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial, com seus elementos mínimos, infra-estruturais, II) ora se organiza o agenciamento segundo componentes dimensionais, se faz uma morada, uma estabilização temporária, III) ora se sai do agenciamento territorial em direção a outros agenciamentos, em componentes de passagem ou de fuga. Em suma, “os três juntos: forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornele” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 104).

Todo o cinema glauberiano está repleto dessas repetições: em *Deus e o Diabo*, o tema fundamental sempre retorna na apresentação dos personagens *Santo Sebastião*, *Antônio das Mortes*, *Corisco*, retorna também a cada novo ciclo da jornada de *Manoel* e *Rosa*, cada vez ocupando uma nova posição no destino dos retirantes, como um tema territorial. As repetições se dão sempre como motivos: o motivo da tragédia, da fuga, da fé, motivo que é ora cadeia significante, ora abertura a novos possíveis. Há sempre a recorrência do tema que retorna diferente.

É por isso que a peregrinação, por exemplo, é o espaço privilegiado de descrição da vereda. A repetição dos motivos marca o traçado territorial, ao mesmo tempo em que produz a própria errância, pois as ladainhas, os coros, os lamentos sertanejos, as cantigas de roda, as fonações, as repetições gestuais, os giros, têm em sua forma constituinte a repetição e a sobreposição de seus fraseados, provocando uma espécie de empilhamento de elementos mínimos, constituindo uma massa de singularidades não distintas senão sob a regência de seus microtons, de suas passagens, engendrando uma massa indiscernível, povoado de elementos assignificantes, conforme veremos no capítulo dos personagens povoadores.

Deleuze e Guattari (1995) afirmam que “num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais ” (p. 132). As veredas são, deste modo, territórios de significação descritos pela mobilização de motivos melódicos, rítmicos, gestuais, como um pássaro que produz sua territorialidade ao cantar, um cavalo que ritmiza seu espaço na percussão de seu *cavalgar*. Falamos em territórios de significação, mas a distribuição das populações no corpo da terra obedece a um tipo de povoamento que consiste também em uma ordem de repetição e produção de consistência de multiplicidades pré-individuais, que serão individuadas segundo agenciamentos territoriais, como vimos.

Tais conceitos são importantes, pois nos parecem fornecer matéria privilegiada para que entendamos o que Deleuze sugeriu ao dizer que Glauber se empenhou na constituição de um povo por vir. O modo como este povoamento se dá *nas* imagens e *nos* sons do cinema está relacionado com a repetição de seus motivos, pois o ritornelo instiga o agenciamento territorial, gestando a ligação entre as multiplicidades pré-individuais dos indivíduos que dele se ocupam e também das relações que estes mantêm entre si (o Cancioneiro e a terra). Sendo o agenciamento duplamente articulado, o povoamento se dará na simultaneidade entre regimes de signos e regimes de potências. Segundo Lapoujade (2015), “há o que os homens dizem e o que os homens fazem” (p. 227), mas estes atos são sempre signos de seus indefinidos processos de diferenciação (desterritorialização e reterritorialização).



Figura 27 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1962).

Deleuze (2006) se refere ao conjunto dessas relações quando afirma ser o povo que falta, em Glauber, um devir, pois “inventa-se nos bairros de lata e nos campos” (p. 279). O povo é inventado ao ter traçado, tal como nos fragmentos de *Deus e o Diabo*, seus territórios, suas veredas. O mesmo ocorre quando ele mesmo traça, no movimento de sua inventividade, sua territorialidade sempre temporária. É por isso que é “um cinema de agitação” (DELEUZE, 2006, 280). A agitação é a vibração dos meios, a mesma de que fala Barthes (2012) ao se referir a obra de Brecht como “o resultado de um abalo” (p. 271).

Quando configuram a ideia de meio, Deleuze e Guattari (1995) dizem que este é sempre um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica de seus componentes (p. 105). Cada meio é, assim, codificado por essa ordem de repetição, mas cada código já é em si um estado perpétuo de transcodificação, que é a maneira pela qual um meio serve de base para outro, “ou ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro” (p. 105).

Os *meios*, tal como trabalham os autores, são como linhas comunicantes que se atravessam umas nas outras e são abertas ao caos. Nos livros de Gilles Deleuze sobre o cinema, como vimos, a presença dos meios é crucial para o funcionamento dos regimes da imagem, visto que uma imagem sempre funciona a partir de um meio, ora em seu interior, como no conjunto de tensões e resoluções que se passam nos meios sócio-históricos (imagem-ação); ora são as imagens que engendram elas mesmas os próprios meios, como no caso dos signos puros da imagem-tempo (meios de lembrança, meios fabulatórios, meios rituais do transe).

Vimos que a consistência de uma dada existência (seja um meio, um corpo, um objeto, uma imagem) é sempre ritmada por uma frequência de repetição, um pulso existencial que a distingue do caos. É neste sentido que o transe assume uma forma rítmica, como um dispositivo de agitação dos meios, responsável por dar consistência a elementos antes virtuais nas camadas de sua estratigrafia. Ainda de acordo com Deleuze e Guattari (1997), há o *entre-*

*dois* em comum entre o caos e o ritmo. Ele é chamado por estes autores de *caosmo*, o lugar onde o caos, como meio de todos os meios, é organizado pelo ritmo (a diferença). O caosmo é, deste modo, a forma do signo em transe.

Quando o caos é organizado pelo que estamos chamando de transe, ele mantém evidente no meio que estabiliza uma linha aberta, produzindo, como vimos, saltos entre planos. Portanto, há ritmo e, neste caso, transe, apenas quando há a passagem transcodificada de um meio para outro, como comunicação entre meios e coordenação de espaço-tempo heterogêneos. Por exemplo, na produção de comunicação entre visibilidades e invisibilidades, os Xamãs (Xapiri thepe), em estado de transe, têm alteradas suas percepções e são capazes de enxergar o que chamam Xapiri pê (homens-espíritos), elementos compreendidos como virtualidades da floresta.

Deleuze e Guattari (1997) operam uma distinção fundamental entre o ritmo e a medida que os distingue segundo suas durações: “é que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o *Desigual* ou o *Incomensurável*, sempre em transcodificação” (p. 105). Enquanto a medida é dogmática, o ritmo é crítico porque liga os instantes críticos, as passagens de um meio para o outro. A medida opera em um espaço-tempo homogêneo, mas o ritmo liga blocos heterogêneos, realiza a comunicação, em transe, de elementos díspares antes incomunicáveis.

## 4 O TRANSE E OS POVOAMENTOS DA IMAGEM

### 4.1 Glauber Rocha e o Cinema Brasileiro

Para tratarmos o *transe* como um conceito produzido a partir do pensamento vertiginoso do cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), é necessário que, neste espaço, realizemos alguns comentários contextuais a fim de compreendermos melhor o entorno de Glauber e suas problemáticas.

Um caminho é apontado por Ivana Bentes (2013), no *Dossiê Glauber Rocha*, da *Revista Cult*, em texto chamado *Apocalipse estético: améryca da fome, do sonho e do transe*. Ali, a autora indaga quais são as forças políticas e estéticas mobilizadas pela fome, pela violência e pela miséria do latino-americano. Complementando que o modo de atuação do cinema de Glauber Rocha na articulação dessas forças é o de um abandono das lógicas racionalizantes da miséria, em detrimento de uma torção que dá a tais fenômenos sentidos afirmativos, “convertendo forças autodestrutivas máximas num impulso criador, mítico, onírico” (BENTES, 2013, s/p).

É, portanto, a partir do mapeamento dessas forças que pretendemos formular, mesmo que por contornos instáveis, as bases contextuais do transe glauberiano em sua relação com o cinema brasileiro. Para pensarmos este transe, é preciso que entendamos sua relação indissociável com o que se convencionou chamar de *Cinema Moderno Brasileiro* (XAVIER, 2011, p. 09). Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), escrito em 1963, Glauber propõe uma espécie de retrospectiva das produções realizadas em território nacional até a década de 1950, promovendo uma avaliação do passado que funciona como uma espécie de abertura para futuros possíveis. Segundo Ismail Xavier (2011), Glauber age, neste livro, como um inventor de tradições, como se seu cinema, ainda incipiente, respondesse a uma tradição que ele mesmo acabara de inventar.

Xavier (2011) aponta para um conjunto de elementos da história e da cultura brasileiras que são como as condições de emergência do surgimento do Cinema Novo e também do Cinema Marginal no caótico Brasil da década de 1960. Houve, por exemplo, na década de 1920, Humberto Mauro, em Minas Gerais, com um cinema de poucos recursos e muita inspiração, a quem Mota (2000) diz haver uma vinculação que, de tão evidente, passa a ser paradigmática no Cinema Novo glauberiano (p. 02). Glauber atribuía a Humberto Mauro a ausência de leitura crítica sobre filmes, mas dizia ter ele “diante de si a paisagem mineira”, acrescentando que isso o tornava um “cineasta educado pela sensibilidade” (ROCHA, 2003, p. 45).

Há também, além de Humberto Mauro, um movimento que se proliferou concomitante ao seu cinema e o influenciou na mesma medida, o romance literário nordestino da década de 1930, tido como *Realismo Crítico* (BOSSI, 2000) e visto, principalmente, na figura de Graciliano Ramos, posteriormente traduzido no Cinema Novo por Nelson Pereira dos Santos que também integra este quadro. Este cineasta, em sua primeira fase, foi fortemente vinculado ao *neorrealismo italiano*. Elementos estéticos e formais deste movimento são claramente vistos no cinema de Nelson do começo da década de 1950, em movimento recorrentemente chamado de proto-cinema-novo (BERNARDET, 2001).

Mota (2000) diz não ser novidade o fato de que o Cinema Novo foi signatário das vanguardas europeias como do *neorrealismo italiano* e da *Nouvelle Vague*, mas ressalta que seu papel na constituição deste novo cinema brasileiro se exerceu na forma de uma deglutição, uma devoração antropofágica nos termos propostos por Oswald de Andrade, na década de 1920, e retomado pelos cineastas cinemanovistas, marginais e até mesmo por alguns movimentos artísticos na música (tropicália), no teatro (teatro oficina) e nas artes visuais (Hélio Oiticica) da década de 1960.

A década de 1950, imediatamente anterior à invenção do Cinema Novo, se notabilizou pela mobilização de forças de diferentes ordens na cultura brasileira. Glauber (2004) diz que havia, neste período, uma sensação de amálgama entre otimismo e fracasso no conjunto geral de nossas expressões artísticas. De um *ar* revolucionário que agitava alguns espaços da arte como o teatro operário, o concretismo na literatura e nas artes plásticas e a arquitetura de vocação utópica de Oscar Niemeyer até a derrocada da pungente produção cinematográfica que havia se iniciado com a inauguração do estúdio Vera Cruz, agora em estado terminal. Por conta desta falência da Vera Cruz e do que Rocha (2004) chamava de uma “tirania da chanchada” (p. 50), o cinema representava, para o autor, o descompasso dos autores com o que de melhor se produzia em terras brasileiras. Claudio Costa (2000) fala em uma *imagem-cordial*, que:

superpõe e adéqua instâncias diferentes cordialmente. A imagem-cordial alcança, pela convergência simétrica dos domínios, a identificação de um povo, uma idéia de Brasil que é uma forma enraizada. A imagem-cordial se define pelo controle à fuga, pela adequação das diferentes realidades e pelo prolongamento da ação a partir de uma percepção (p. 10).

As discussões de Claudio da Costa retomam nossas questões que põem em lados opostos uma imagem feita a partir de apaziguamentos e hereditariedades (como lógica causal), a imagem-cordial, e aquelas descritas pelo transe, que se desenvolvem a partir de contágios e povoamentos epidêmicos.

Em *Cinema: trajetórias do subdesenvolvimento* (2001), escrito em 1973, Paulo Emílio Salles Gomes empreende uma revisão da produção cinematográfica brasileira ainda mais elaborada que a de Glauber, realizando um verdadeiro balanço historiográfico do Cinema Brasileiro, “disposto a revelar uma dinâmica cultural de grande interesse, porém sempre marcada pela mesma reposição: a do subdesenvolvimento técnico-econômico” (XAVIER, 2011, p. 10). Salles (2001) avalia a produção cinematográfica brasileira sob a perspectiva de sua condição colonial, disposto a fazer irromper no movimento próprio de seu texto historicista a emergência de cineastas menores, que são como continuidades entre os movimentos mais marcadamente irruptivos de nossa cinematografia, situando-se em suas passagens.

Assim, para além das evidentes relações entre as estéticas pungentes dos Cinemas Novo, Salles diz que em movimentos menos cultuados pela intelectualidade brasileira como, por exemplo, a *Chanchada* e a *Comédia Popular*, também é possível a observação de estratégias de criação de uma estética da adversidade, com filmes de baixo orçamento e uma precariedade estética que atuavam como sintomas em suas formulações eróticas e irônicas sobre o Brasil (SALLES, 2001, p. 21). Ismail Xavier (2011), em *Cinema Brasileiro Moderno*, confronta as perspectivas de Glauber e Salles dizendo se tratar, mesmo com o pesar de uma década entre seus lançamentos, de textos que respondem às mesmas questões, mas por perspectivas distintas. Enquanto Glauber, segundo Xavier (2011), se ocupava das rupturas, Paulo Emílio Salles se preocupava com as continuidades, “convocando todas as tendências a ter um lugar no processo, de modo a desenhar as linhas mestras do que poderia se observar, liminarmente, como um sistema em movimento” (p. 10).

De todo modo, o movimento ao qual nos referimos como o *cinema brasileiro moderno*, ao qual se inclui Glauber e seu cinema, compreendido entre um período que se situa entre as décadas de 1950 e 1970 (XAVIER, 2001), é marcado por um pluralismo de estilísticas e ideias, embora hoje seja possível traçar, no interior de suas produções, regularidades políticas, estéticas e de linguagem que mantêm com certa unidade. O cinema moderno nacional se organiza, de acordo com grande parte dos autores brasileiros com os quais foi possível nos encontrarmos neste esforço de pesquisa, sob a regência de três elementos fundamentais: uma *política de autores* (XAVIER, 2011), o *baixo orçamento* (SALLES, 2001) e a *renovação da linguagem* (BERNARDET, 2008).

Os primeiros movimentos do Cinema Novo são dispersos, tem Saraceni e Nelson Pereira dos Santos no Rio de Janeiro trazendo “o retrato sem retoques de uma realidade cruel” (ROCHA, 2003, p. 421). Em seguida, vieram Leon Hirszman e Joaquim Pedro em São Paulo,



com um cinema mais claramente associado aos movimentos sindicais. Surgiram, ainda, Linduarte Noronha na Paraíba, Gustavo Dahl, carioca morando na Itália, Orlando Sena, Miguel Torres e Glauber Rocha na Bahia, com um cinema épico e barroco, juntando grandes temas e questões micropolíticas. Contudo, foi o recém-chegado da Europa Ely Azeredo o responsável por proclamar que o que se fazia ali era o novo, o “Cinema Novo” (ROCHA, 2004, p. 51).

Regina Mota (2000) define o Cinema Novo da seguinte forma:

o filme que nasce como pensamento contra o extermínio de ideias propiciado pelo cinema industrial; o filme barato e artesanal; o filme não-submetido às regras narrativas da prática comercial; o filme de montagem livre, seguindo um tempo movido por um ritmo interior; o filme de autoria, que levaria à compreensão dos valores objetivos da paisagem física e social. (MOTA, 2000, p. 04).

Uma compreensão que, de algum modo, faz eco ao que grande parte da produção acadêmica brasileira desenvolveu acerca do Cinema Moderno Brasileiro de modo geral e, mais especificamente, sobre as experimentações estéticas e políticas de Glauber e os cinemanovistas após decorridos mais de cinquenta anos de sua inauguração. O cinema moderno brasileiro, como aquele constituído pelos elementos da autoria, da precariedade estética e da renovação da linguagem, é uma formulação teórica exaustivamente repetida no interior da crítica e da teoria cinematográficas brasileira. É possível vê-la em movimento a partir de textos seminais da literatura especializada como *Cineastas e as imagens do povo* (2003) e *Brasil em Tempo de Cinema* (2000), de Jean Claude Bernardet, em *Verdade Tropical* (2017), de Caetano Veloso, nos já citados *Cinema Brasileiro Moderno* (2011), de Ismail Xavier, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (2001), de Paulo Emílio Salles; e também entre inumeráveis ensaios, artigos, dossiês, documentários, críticas especializadas.

Além disso, é ponto comum entre os autores a ideia de que tais elementos são explicitamente opositores ao chamado “cinema clássico industrial” (BERNARDET, 2003, p.114) ou, como vimos, o que Gilles Deleuze chamou de “cinema das imagens-movimento” (DELEUZE, 2009). Esta relação de oposição ao cinema clássico, ao mesmo tempo em que produz no cinema brasileiro sua singularidade, o remete invariavelmente a uma pluralidade de tendências europeias e americanas, vistas a partir de autores como Renoir, Orson Welles, Antonioni, Pasolini, Rossi, Godard, Cassavetes, Gutierrez Alea, De Sica, entre outros. As discussões que atravessavam essas vanguardas estavam mais preocupadas em estabelecer os limites de suas contraposições ao cinema clássico, mas mantinham, ao que nos parece, vinculações efetivas com os debates sociais e políticos de seu tempo.

Essa ideia trazida por grande parte dos autores brasileiros de que o Cinema Moderno agencia simultaneamente autoria, precariedade e renovação da linguagem, na maior parte das vezes, procura estabelecer vinculações entre o cinema e uma espécie de corpo a corpo com o real, como se a partir de sua versão moderna o cinema tivesse finalmente se encontrado com uma realidade que há muito o esperava.

Ao contrário desta perspectiva, encontram-se autores que pensam este cinema como produção de novos signos, desvinculados de qualquer regime de verdade. Claudio da Costa (2000) diz que “a desestetização que se operou no cinema dos anos 60/70 vem promover a negação da ‘forma filme’, do limite imposto à força do filme, recolocando a questão de toda a modernidade para o caso específico do cinema: ‘para onde vai a arte?’” (p. 13).

Pasolini, para quem o Cinema Moderno é um “cinema de poesia”, inclui em texto lido em 1965 na ocasião do festival de cinema de Pésaro, o nome de Glauber ao lado de autores já consagrados - como Godard e Bertolucci (XAVIER, 2011, p.15) – quando fala em cineastas dispostos a estabelecer novos limites para a linguagem cinematográfica. Glauber corrobora esta ideia, ao dizer que “a montagem, por exemplo, no cinema moderno, é uma construção arbitrária como a da poesia ou da pintura, uma construção estrutural” (ROCHA, 2004, p. 174).

Coadunando as formulações de Pasolini e Glauber, Gilles Deleuze (2006) compreende as imagens modernas para além da realidade de seu movimento, das ações que se descrevem em um dado espaço recortado de mundo historicamente identificável, é preciso compreendê-las, conforme já discutimos, a partir de sua subordinação às exigências de novos signos que as levam para além do movimento, em direção ao pensamento (DELEUZE, 2006, p. 12). É deste modo que acreditamos ser o transe o elemento que, desde o começo, singulariza o cinema glauberiano em sua relação com as vanguardas europeias.

O cinema de Glauber substitui o novo realismo europeu pela lógica das discontinuidades e instabilidades, dos “tateios de câmera” (XAVIER, 2011, p. 17), trabalhando tensões entre ordens narrativas clássicas e modernas em uma plástica das imagens precárias que fazem “sentir a câmera” (XAVIER, 2011, p. 15). A leitura que nos cabe fazer deste período do cinema brasileiro, por mais que nos interessem suas idiosincrasias formais e estéticas, diz respeito ao modo como suas experimentações se relacionam com o transe. É, portanto, sobre ele que nos debruçamos.

Em 1962, ano que marca a estreia oficial do Cinema Novo, o cinema brasileiro inaugurou 40 obras (MOTA, 2000), marcando o início de uma década de intensa produção e

de constante reinvenção das formas de fazer filmes, “um ideário de imagens cruas” (MOTA, 2000, p. 06), já ensaiado em Humberto Mauro e, posteriormente, em Nelson Pereira dos Santos, mas agora levado ao limite de sua expressividade.

Se filmes como *cinco vezes favela* e *Rio Quarenta Graus* inventaram o Brasil urbano da década de 1950, filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), inventaram o sertão brasileiro. Como expressar em imagens um lugar cuja vida é vivida no limite e cujas condições de existência do homem são levadas a esta zona limítrofe entre a vida e a morte? O cinema de Glauber o fez a partir de elementos estéticos e formais das mais diversas ordens, como na montagem de corte seco e ilógico, na luz estourada que acentua os contrastes no interior do quadro, na câmera na mão que é como o movimento coextensivo de um pensamento vertiginoso, em transe. Em *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome* (2007), Ivana Bentes, ao falar sobre este sertão inventado pelos cinemanovistas, atribui aos territórios da miséria e do misticismo a denominação de “o outro do Brasil” (BENTES, 2007, p. 242), como um outro que escapa aos estratos de um Brasil moderno e positivista. Segundo Bentes (2007), estes são lugares que carregam em si reservas de tipicidade e folclore, são como potentes virtualidades, “territórios em crise” que se portam como signos fragmentários de uma revolução por vir (p. 242).

No âmbito das relações expressivas, o cinema glauberiano utilizou, tal como grande parte dos movimentos artísticos da década de 1960, construções que articulam o antigo e o novo, o arcaico e o moderno, o histórico e o atemporal. Ivana Bentes (2013) diz que Glauber criou tipos não-psicológicos que se expressam pela exterioridade de suas imagens e são como a materialização de conceitos: “enfeites e adereços, figurinos, símbolos e ícones religiosos, diferentes estéticas vindas do catolicismo e do folclore afro-brasileiro” (BENTES, 2013, s/p). Os temas da fome e do sonho são problemas fundamentais no cinema de Glauber, já que atuam em uma espécie de passagem de uma apreensão político-racional das mazelas da América latina para modos de experimentá-las a partir de um pensamento vertiginoso, que “vai da fome ao delírio do faminto, fazendo da brutalidade e do onírico a base de um pensamento desestruturante” (BENTES, 2013, s/p).

O texto/manifesto *Eztetyka da Fome* (ROCHA, 2004, p. 63) é a primeira articulação teórica de Glauber acerca da problemática da fome como uma espécie de “impensado latino-americano” (BENTES, 2013) onde os temas da miséria são irredutíveis ao conjunto de possíveis expressos pela linguagem paternalista do europeu (ROCHA, 2004, p. 46). Esta fome, como violência, torna-se a “base para um novo pensamento” (BENTES, 2013,

s/p). Glauber reverte as fraquezas do latino em forças, tratando a miséria, a violência, a fome não como dejetos residuais da utopia europeia das grandes navegações, mas como o que é próprio do pensamento latino e só pode se expressar a partir de seus modos de vida, na instância paradoxal de um intolerável “capaz de elevar a miséria a uma estranha positividade” (DELEUZE, 2006, p. 284). A ideia da fome tratada em Glauber é devedora dos experimentos modernistas de 1922 quando Oswald de Andrade, inspirado em André Breton, engendra o que seriam as bases da teoria antropofágica.

Para Glauber, a fome tematizada no cinema brasileiro desde a década de 1930 era uma fome fenomenológica, sociológica, demagógica e documental (ROCHA, 2003, p. 44). O cineasta reconhece, entretanto, um embrião do Cinema Novo nas articulações políticas e estéticas ali praticadas, tendo sua maior importância “no fato de ser a época de Jean Vigo, Robert Flahert e Humberto Mauro, no distante e selvagem Brasil” (ROCHA, 2003, p. 44). Glauber Rocha (2004) afirma que a questão da fome, em sua radicalidade, não foi resolvida pelo formalismo da arte latino-americana. Esta última se situa na encruzilhada entre a tematização da fome e a criação de um exotismo sobre a miséria e os temas da pobreza, isto é, ou um miserabilismo fetichizado, ou um tom paternalista na abordagem sobre as mazelas. Segundo o autor, esse é o risco da fome racionalizada, submetida aos procedimentos lógico-racionais do projeto iluminista europeu, pois a fome, dentro da lógica eurocêntrica, é condição biopolítica de manutenção de um determinado tipo de vida em detrimento de outros. E assim, a fome só interessa ao europeu através de uma nostalgia do primitivismo, restando desta posição a pressuposição de que ela é um dado a ser superado pelo feixe linear da história, na assimilação do primitivo pelas forças sedentárias da forma-estado (DELEUZE, GUATTARI, 1997). Por conseguinte, para se opor ao discurso paternalista do europeu sobre a fome latina, é preciso uma “saída estrutural” (BENTES, 2013, s/p), pois compreender a fome implica violentar a percepção, os sentidos, o pensamento, o povo “não suportando as imagens da própria miséria” (ROCHA, 2004, p. 171).

A fome, como vimos, ganha importância em nossas discussões, pois é a partir da criação de uma estética da violência - que em Glauber é tratada como manifestação inconsciente - que se engendra uma espécie de ética do transe, como uma potência do invivível que exprime, a partir de sua condição paradoxal, o modo de vida do latino-americano. Os signos da violência são elementos produtivos para pensarmos o transe porque o procedimento glauberiano se baseia na demonstração de que todo indivíduo pode ser submetido a um transe, a uma crise radical da consciência criadora de um pensamento instituído somente por meio da violência a qual é submetido, “como se o povo se voltasse e

redobrasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre por outro lado (DELEUZE, 2006, p. 280).

A estética da violência é recorrente nos filmes glauberianos onde a favela, o sertão, as ruínas se somam à melancolia, a dor, a fé e a carnavalesco na formalização do espaço do transe. A partir de *Terra em Transe* (1967) Glauber pratica um cinema que ainda faz da violência seu modo de operação, mas uma violência agora mais afeita à agressão como princípio formal, uma violência da desordem e do choque. É onde Glauber explora com ainda mais veemência “os processos de significação engendrados por diferentes estratos da cultura nacional” (SILVA et al, 2012, p. 55). Não é mais possível pensar, a partir deles, sob os termos de uma descrição do Brasil, mas, sim, como criação de um cinema disposto a “expressar forças potenciais” (DELEUZE, 2006, p. 181), engendrando novos brasis através de seus signos.

O cinema brasileiro foi capaz de “criar mundos próprios” (ROCHA, 2004) porque, ao seu cinema, foi possível mobilizar uma espécie de inconsciente anárquico como uma força de desestabilização capaz de se reverter em um devir revolucionário, “que explode todas as configurações de classes históricas” (BENTES, 2013, s/p). Assim, em *Transe na América Latina* (1969), ao tentar delimitar os contornos do que seria uma ética do transe latino, Glauber cita Brecht: “para novas ideias, novas formas” (ROCHA, 2004, p. 170). Este movimento de desidealização do povo acaba por construir uma nova imagem do pensamento capaz de se chocar contra um imaginário colonizado e colonizador, tendo na religiosidade e suas formas africanistas e ameríndias elementos potentes à constituição de um transe. A partir disso, lembramos da seguinte afirmação: “os deuses afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos” (ROCHA, 2004), procedimento que pode ser observado em *Idade da Terra* (1980).

Esta compreensão de uma ética do transe como uma formulação não conciliatória de forças é tratada no cinema glauberiano a partir de figuras que, nesta tese, chamamos de personagens povoadores. Eles são como personagens operadores de disjunções, novos agentes que, ao invés de intelectuais de uma elite progressista, são cangaceiros, jagunços, beatos, mercenários, místicos, índios, políticos populistas “que destituem o intelectual de seu lugar privilegiado como agente de saber e transformação” (BENTES, 2013, s/p).

Para Bentes, o povo, no cinema brasileiro, é chicoteado, espancado, amordaçado, fuzilado, submetido a uma violência intolerável que atua como radicalidade e força. Não se trata, portanto, de uma espetacularização ou sedimentação da violência, mas de sua forma enquanto disjunção, em “filmes que tematizam confrontos, violências, transes” (BENTES, 2013, s/p.), mais do que apaziguamentos. Glauber (2004) via no discurso político

do humanismo europeu uma “linguagem de lágrimas e mudo sofrimento” (p. 248) incapaz de compreender e expressar a fome latina. A estética do Cinema Novo se coloca neste tempo de profundas cicatrizes na história brasileira contra o humanismo piedoso e paternalista. Ela sempre deixa exposta uma ferida aberta que, é ao mesmo tempo, ética e estética. Como mostrar o sofrimento, a fome, a miséria e os territórios da pobreza sem criar imagens exóticas, folclóricas ou paternalistas sobre esta condição? E ainda, quais modos de expressão são capazes de fazer veicular seus conteúdos sem o clichê que geralmente os compõem? Como resposta, Glauber sugere uma indissociabilidade entre ética, estética e política, “onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais” (BENTES, 2007, pg. 244), conforme veremos na parte analítica desta tese.

Assim, o transe, como estética capaz de violentar os sentidos, desestabilizar os hábitos do mundo, tem por propósito criar o intolerável diante das imagens, não se tratando de uma violência estetizada e clichê vista no Cinema de ação. Embora Glauber seja um devedor do velho *Western Norte-americano*, essa assimilação é sempre antropofágica, deglutida e transformada em transe do terceiro mundo. Há neste transe “uma carga de violência simbólica” (BENTES, 2007, p. 245) instauradora de crises em todos os níveis: de percepção, de memória, de futuro, conforme vimos nas temporalidades do transe.

Glauber põe não só o latino em transe, mas o próprio cinema. Desse modo, o transe no cinema é criado sob as condições do que Bentes (2013) chama de um *cinema diferencial* nascido sob os impasses na emergência do que é “terrível demais, belo demais, intolerável” (ROCHA, 2004). O modo de operação do transe consiste, portanto, na suspensão da racionalidade para a expressão de uma incompreensão, “algo que excede nossa capacidade de reação” (BENTES, 2013, s/p). É um cinema da dor e da beleza intoleráveis, tudo é forte demais, estranho demais, pois se exprime a partir de seus excessos.

No interior da literatura cinematográfica e da fortuna crítica acerca dos filmes do Cinema Novo, encontramos o transe formulado a partir das mais diversas articulações: o transe como não-relação, a câmera em transe, personagens não-reconciliados, transe místico, a incomunicabilidade do transe, o messianismo da América Latina, os territórios em transe, a estética da violência. Estes são elementos que se repetem no interior do estado da arte da pesquisa sobre o transe no Brasil e na América Latina. Tais elementos nos serviram como organizadores das articulações que trouxemos nas problemáticas suscitadas por cada personagem povoador do transe.

Em *Eztétyka do Sonho* (2004), já passada a primeira fase do Cinema Novo, Glauber adota um discurso crítico à teleologia da esquerda de matriz marxista/hegeliana ao confrontar expressões artísticas tradicionalmente vinculadas ao campo progressista, como o teatro da luta de classes e o cinema operário. Para ele, ao racionalizar as mazelas em explicações sociológicas ou históricas, o latino não é capaz de experimentar a própria pobreza, pois a miséria, a violência, a fome são da ordem de um incompreensível, de um intolerável. *Eztética do Sonho* é o texto em que aparecem mais fortemente articuladas as teses de Glauber sobre o transe. Escrito após suas experiências mais radicais como em *Terra em Transe* (1967), *Di/Glauber* (1977), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Câncer* (1970), o texto expressa, como de dentro do olho de um furacão, a perplexidade com a política brasileira pós-64, a intensificação da repressão de diversas ordens na sociedade brasileira, a fragilidade e impotência dos intelectuais, artistas, movimentos sindicais e militantes de múltiplas vertentes políticas democráticas, o conformismo de uma classe popular arrebatada pela opressão institucional, o que leva Glauber à proposição de uma luta que precisa ser travada para além do campo da “razão opressora” (ROCHA, 2004, p. 248), mas “nos territórios da desrazão e do mito” (BENTES, 2013, s/p).

O texto de Glauber, como uma operação performática de um sonho, tem a forma de um delírio, funcionando a partir de um movimento pendular de recusa e deglutição antropofágica das vanguardas europeias. Assim, cita Borges e Buñuel para falar sobre o que acredita ser “uma sensibilidade dilatada” (ROCHA, 2004, p. 251), que não permite ao pensamento latino “se sujeitar a conceitos filosóficos” (ROCHA, 2004, p. 251). Dentro desta perspectiva, nem a fome pode ser compreendida, nem a revolução, como procedimento de criação, pode ser racionalizada. “Ao intolerável da experiência, Glauber responde com uma rebelião igualmente irracional, onírica, mística, apocalíptica” (BENTES, 2013, s/p.). Tal lógica do irracional pressupõe uma desestruturação das formas universais, também dos sujeitos e dos valores europeus, mas principalmente do cinema, “Glauber deseja ultrapassar toda visão já codificada da realidade nacional, latino-americana, terceiro-mundista” (COSTA, 2000, p. 55).

Assim, há no inventário das imagens do Cinema Novo um transe que não pode prescindir de uma certa compreensão do outro, pois é, na maior parte dos casos, do choque com o diferente que o transe se efetua. É, portanto, um cinema que deve ser visto como “uma síntese dos descaminhos da história que teve efeito catártico na cultura” (XAVIER, 2011, p. 28). Este procedimento é o modo de operação que permite a Glauber compreender, através do cinema, a abertura do pensamento em direção ao outro, à alteridade

(BENTES, 2013, s/p.), sendo a ligação imediata deste pensamento com o estranho, o irracional, o inconsciente que se desdobra na elaboração de um novo misticismo.

#### 4.2 A *farmacopatologia* do transe

O transe em Glauber multiplica suas formas: o transe da fome, que faz esgotar os corpos e os meios; o transe religioso, que produz em seu tempo messiânico alianças demoníacas; o transe do ébrio, que faz incidir sobre um plano de organização um tempo dionisíaco, o transe da música, que traz nos elementos mínimos um passado para dentro do presente, o transe da falação, que desmonta os dizeres em um rumorejar da linguagem, em sua remissão dos fragmentos vocálicos a um significante territorial.

Ao cinema de Glauber interessou, principalmente, as vidas errantes. Toda sua filmografia é povoada por sertanejos peregrinos, forasteiros, cangaceiros, jagunços, bêbados, beatos, personagens que trilharam as mais remotas paisagens de um Brasil em plena convulsão social. Homens e mulheres doentes, alucinados, religiosos fanáticos, famintos, cegos, toda uma ordem de desajustados que fizeram de suas tragédias o que Nietzsche chamou de “uma abundância de vida” (NIETZSCHE, 2001). Insistimos, como de início, que esta é, para Glauber, a condição inevitável de nossa *brasilidade*, com todos os pesares deste termo. Seu cinema, portando, teve por projeto a formulação de um pensamento que fez da própria doença um modo de existência. Tal pensamento foi capaz de descrever a ética de uma vida tida como produção de delírio, um transe constante e coletivo atualizado em suas diferentes formas.

Em *Eztetyca da Fome* (ROCHA, 2004, p. 63) figura a ideia de que a fome do latino não se trata apenas de um sintoma, mas é o nervo de nossa sociedade. Ela é uma zona crítica, um limite a partir do qual nossas potências se redistribuem. O transe, patologizado pelo europeu, torna-se de uma só vez nossa doença e nossa cura, pois na medida em que não interessa ao colonizador, que não o compreende e o rejeita como doença, ele é capaz de se tornar nosso traço distintivo e potente.

É de modo semelhante que o transe se configura, na obra de Glauber, como a doença não apenas de nosso tempo, mas de nossa formação. Não se trata, portanto, de rebater a forma do delírio sobre a forma do filme, mas sim de produzir o delírio para fazer dele uma expressão de nossa condição. Ao invés de uma forma esquizo, que liga máquinas desejanças ao corpo sem órgãos de forma imanente, nossa doença precisa ser produzida como um transe, com as especificidades vindas da heterogeneidade de forças que compõe nossa estratigrafia. O título deste capítulo não é apenas provocativo, pois indica uma espécie de *tetralência* do



transe, pois tanto o prefixo *pharmakós*, quando o sufixo *pathos* se desdobram cada um em um duplo.

Primeiro, supor o transe como um estado farmacológico imprime sobre ele a condição ambivalente de ser veneno e remédio. Sobre a figura do visionário que, na antiga Grécia, portava em seu transe o poder da profecia, Wisnik (1988) explica:

Agente catártico mitificado e marginalizado, o visionário é sintoma e remédio da doença social. Isso o faz ambivalentemente ‘adorado e excluído [...] Seu trabalho, político porque religioso, é integrador, canalizador da angústia, da violência e do imaginário [...]. Mas, também, porque ameaça de morte, transgressor, anunciador, profeta de novas formas de relação com o conhecimento e de novos poderes’. Para nomear essa função de vítima sacrificial e veículo terapêutico, de que se investe o bode expiatório, os gregos tinham a palavra *pharmakós*, substantivo masculino cujo correspondente neutro, *phármakon*, designa justamente a droga, no seu sentido mais geral e ‘farmacêutico’, enquanto substância carregada da ambivalência entre o valor negativo do veneno e o valor positivo do remédio. (p. 285)

Acontece que a própria noção de patologia carrega consigo também um caráter ambivalente, pois o sufixo *pathos*, do grego, não nos remete a uma simples passividade diante da dor, mas a uma espécie de experiência dolorosa, sendo o estado patético, aquele que faz do homem “passível de experimentar a dor ou o prazer” (PELBART, 2013, p. 39). O doente é aquele cujo poder de ser afetado o coloca em posição iminente de uma mudança de estado, um ponto crítico. Segundo Peter Pál Pelbart (2013), mais do que um déficit, a doença é uma forma de vida, de uma só vez ativa e passiva, pois “pressupõe todo um pensamento do doente tido como *pático*, para além de qualquer nosologia objetivante” (p. 39).

Em sua missão de catalogar toda ordem comportamental desviante segundo critérios patológicos, as ciências médicas do século XIX fez dos estados alterados de consciência sua caça às bruxas. Todas as manifestações de desrazão, religiosas ou não, foram enquadradas no extenso catálogo nosológico eurocentrado. Glauber, ao produzir o transe, fez de suas imagens a experimentação de um mundo ao mesmo febril - expresso como doença e potência de vida - e farmacológico - expresso tanto como remédio, quando modula fabulatoriamente a realidade através de seu delírio, quanto como veneno, quando faz tudo desmoronar ao plano das indeterminações.

Ora, se a doença, como dissemos, é um momento crítico onde se redistribuem as potências em torno do corpo moribundo, onde se revelam as forças que estavam em jogo, seus sintomas, seus mecanismos de defesa - a exemplo do suor que expele a febre ou a tosse que dá a entender o mau funcionamento dos pulmões -, este é, portanto, o momento onde a relação de forças que atravessa esse corpo tende a decidir-se pela vida ou pela morte. Ocorre,

então, “uma espécie de decisão, não o resultado de uma série, mas antes o começo, uma origem que cria um espaço e um tempo próprios, sem obedecer às coordenadas de um mundo dito objetivo ou ôntico” (PELBART, 2013, p. 40). A origem de que fala Pelbart diz respeito a um acontecimento, um ponto de fissura que se produz a partir de uma condição indecidível ou paradoxal da doença.

Os doentes de Glauber e também seus delirantes, febris e famintos aparecem como produções ao mesmo tempo de vida e de doença, de vidas vividas no limite, o que Deleuze chamou uma “potência do invivível” (DELEUZE, 2009, p. 280). Esta potência é um ponto crítico em que a doença cria uma relação de contiguidade com a vida, se produz enquanto doença e enquanto vida.

A doença, além disso, precisa ser referida a um outro aspecto, seu fundo diferencial. Como é possível observar em *O Anti-Édipo* (2008), ela faz com que o corpo tangencie seu plano de imanência. Naquela altura, os autores o chamavam de *corpo sem órgãos*. Assim, a doença tida como ponto crítico é o momento a partir do qual o fundo diferencial tem sua irrupção, onde o louco é mergulhado no abismo de seu inconsciente, onde o câncer faz do moribundo um corpo que se desfaz ainda vivo. Pelbart (2013) diz que “agida e sofrida, essa experiência da catástrofe nos doentes é vivida como abalo existencial, com seu cortejo de imagens perturbadoras: terremoto, fim do mundo, morte, ressurreição” (p. 40).

Este tema da doença como abalo existencial é frequentemente debatido sob a égide de uma curiosa pressuposição entre catástrofe e criação (FOUCAULT, 2000). O século XX está repleto de artistas que fizeram da catástrofe os meios potentes de suas expressividades.

Roland Barthes (2012) também utiliza o termo “abalo” ao falar sobre o modo como Brecht cria o que ele chama de *erosão dos meios*. Segundo ele, o texto alucinado do autor alemão “fissura a massa equilibrada das palavras” (p. 270) e perturba a ordem da linguagem. Ainda para Barthes, o abalo é também o ato de colocar em crise, de fender a crosta das linguagens, diluindo sua viscosidade e, ao quebrar “a continuidade da trama das palavras, afasta a representação sem anulá-la” (p. 271). Na continuidade de sua definição, este teórico vê o abalo enquanto um procedimento que afasta o signo de seu efeito e explica tal proposição com a descrição de um alfinete japonês:

É um alfinete de costureira, cuja cabeça é munida de um guizo minúsculo de maneira que não se possa esquecê-lo na roupa terminada. Brecht refaz a logosfera deixando nela alfinetes com guizos, os signos munidos de seu barulhinho, assim, quando ouvimos uma linguagem, nunca esquecemos de onde vem, como foi feita: o abalo é uma re-produção, não uma imitação, mas uma produção desapegada, deslocada, que faz barulho. (p. 271)

Deleuze (2010) enxerga em Samuel Beckett a expressão de um esgotamento das palavras, um despedaçar da linguagem e seu consequente esvaziamento. Os elementos são diversos: as vozes que enunciam palavras vazias ou entrecortadas, os fluxos que distribuem os corpúsculos linguísticos, os espaços que encarnam potencialidades. Esses são todos elementos também encontrados no cinema de Glauber. O esgotado, como Deleuze chama o personagem de Beckett, é aquele que foi capaz de produzir o vazio, fazendo buracos na linguagem, desprendendo-se da memória ou da razão, fazendo surgir “a pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica” (DELEUZE, 2010, p. 71). A essa altura, as imagens se valem mais de suas potências intensivas do que do conteúdo que veiculam, “a louca energia captada prestes a explodir, que faz com que as imagens nunca durem muito tempo” (DELEUZE, 2010, p. 72).

Este mundo fragmentário, inconstante, inacabado e visto como doente pelo pensamento ocidental encontra semelhanças em muitas das formas de pensamento que povoam nosso território. O antropólogo e etnógrafo Marco Antônio Gonçalves (2001), descrevendo o modo de vida dos Pirahã, tribo do norte amazônico, afirma que estes possuem um entendimento sobre o mundo baseado em uma cosmologia experimental na qual o Cosmos se encontra “em permanente estado de geração através da experiência e da criação” (p. 152). A ideia de experiência que se extrai do pensamento Pirahã, sua compreensão da organização do mundo, pressupõe uma ordem processual das formas em que o sentido atribuído às coisas do mundo é apenas signo de um lugar de passagem, um ponto metaestável de seu processo.

De forma semelhante, Deleuze e Guattari (2008) trazem, em *O Anti-Édipo*, o exemplo do pintor expressionista Henri Michaux, que descreve as formas de uma mesa esquizofrênica vista em função do processo de produção do desejo:

Uma vez que tivéssemos reparado nela, ela continuava a ocupar-nos o espírito. E continuava até nem sei bem o quê, talvez a sua própria tarefa ... O que impressionava era que, não sendo simples, também não era realmente complexa, improvisada ou intencionalmente complexa, nem tinha um plano complicado. Ou antes, dessimplificava-se à medida que era trabalhada ... Tal como estava, era uma mesa feita de bocados, como são feitos alguns desenhos de esquizofrênicos, e se parecia acabada era só na medida em que já não havia maneira de lhe acrescentar mais nada, mesa que se tinha transformado cada vez mais num amontoado e cada vez menos numa mesa. (p. 12)

O inacabado, tal como a mesa referida por Deleuze, ganha os contornos de uma falta de referência ao conjunto, passa a ser um “à parte” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 12), algo desconhecido ou de que não se conhece a utilidade. As imagens das quais nos ocupamos

na filmografia de Glauber são em grande parte contempladas por este caráter inacabado, que fazem do processo um meio de registro de sua produção, um constante arranjo e desarranjo das formas.

Nas imagens em transe, as significações se distribuem de tal modo que não *querem* dizer mais nada, pois não partem mais de um não-sentido estrutural tido como uma ausência (tal qual era na remissão ao todo das imagens-movimento), mas de um não sentido ao mesmo tempo ideal e real, produzido pelas sínteses passivas da matéria intensiva (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 28). Nesse estágio, os códigos, embora dotados de significação, são emaranhados, embaralhados e redistribuídos num ciclo de eterno retorno ou, nas palavras de Lapoujade (2015), “uma espécie de loteria permanente que os faz perder toda a significação fixa” (p. 154).

Nessas imagens, ou conjunto de imagens, as cadeias não são homogêneas. Ao contrário, elas condensam em si elementos heterogêneos “como um desfile de letras de alfabetos diferentes” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 46). A imagem em transe mistura cruces e espadas, pedaços de terra, restos de parede, poeira do sertão, rostos em vultos. Tudo divide um mesmo segmento fílmico, compondo um conjunto complexo de elementos vindos de códigos diversos, códigos internos (codificação genética) e códigos externos (meio externo ou campo social), cruzando de uma região a outra do quadro.

O transe, assim, embaralha os códigos, deslocando a possibilidade de distribuição de seus sentidos. É assim que, ao assumirmos a dissociação como forma do pensamento, delimitamos o primeiro tipo de imagem em transe, como dissemos, uma imagem que se exprime por elementos mínimos, suas nervuras, seus rasgos, materiais minimamente encarnados que são arranjados segundo composições improváveis, como bricolagem. É esse o sentido da relação que estabelecemos entre o cinema e o entendimento de um mundo inacabado e constantemente recriado. Ele se erige a partir de uma impermanência das imagens, capaz de criar em sua composição suas variações de intensidade, evidenciando os desfoques que formam um *continuum* até a próxima estabilização do foco, o cromatismo que perpassa todo um gradiente de cores até ser capturado pela identidade de uma nova cor, os microtons que intervalam as frequências sonoras nos vocalizes.

Essa primeira componente da imagem em transe é responsável por um plano de intensidade formado de uma decomposição dos elementos fílmicos. Tal plano conjuga consoante a ele uma desmontagem do mundo, um rearranjo fabulatório da matéria. Esse plano é condicionante da imagem em transe, pois ela é um dispositivo rítmico de povoamento da imagem e tal povoamento só pode devir na imagem a partir de multiplicidades pré-

individuais. Para inventar um povo, criar um povoamento, é preciso criar as condições de erosão dos meios, conforme sugeriu Barthes (2012), adoecer as formas da imagem, fazendo as relações se alastrarem segundo outras combinações, como um povoamento epidêmico.

### 4.3 Os povoadores e os povoamentos

Até aqui, investigamos o conceito de transe em Glauber Rocha à luz do que Gilles Deleuze chamou de cinema de agitação cuja especificidade foi demonstrada na capacidade de fazer aglutinarem-se multiplicidades pré-individuais vinculadas a uma espécie de inconsciente coletivo terceiro-mundista, procedimento capaz de fazer devir nas imagens “um povo por vir” (DELEUZE, 2006, p. 281).

A *agitação*, segundo os termos já trabalhados, é a vibração dos meios comunicantes que no cinema são blocos de imagem-duração. A partir da vibração, as imagens são capazes de engendrar novos territórios de significação, originando imagens que expressam estados inacabados do mundo. Tal vibração é, como vimos, da ordem de uma sensação, e é o resultado das frequências de ressonância que, por efeito de repetição, ritmizam meios próprios, blocos de espaço-tempo produzidos nos saltos entre planos.

Ao serem associadas com o que estamos chamando de *personagens povoadores*, as imagens em transe criam, em sua lógica sacrificial, mobilizações nas multiplicidades pré-individuais e produzem, por efeitos de aglutinação, massas gregárias temporariamente estabilizadas. Ao sacrificar, sobre um plano de organização, um continuum de matéria sinalética, essas imagens deixam ver parte de seu processo, seja fazendo ligar diretamente um fluxo de matéria a uma maquinação empírica, seja deixando rastros de mundo que admitem parte do produzido em seu produzir, seja trazendo ao primeiro plano o fundo obscuro das diferenças livres. Tal processo é chamado por esta tese, como vimos, *povoamento da imagem*.

Se há, no conjunto das imagens em transe - construídas ao longo dos filmes de Glauber – formas que pressupõem sempre as aglutinações heteróclitas, as relações disjuntivas, os planos intensivos, os acoplamentos, de que modo tais maquinações são capazes de produzir o que estamos chamando de povoamento da imagem? Como as multiplicidades pré-individuais que devêm nas imagens são capazes de constituir aglomerados sonoro-visuais, conjuntos estruturados, sistemas metaestáveis passíveis de serem chamados de povoamentos?

Em *O Anti-Édipo* (2008), Deleuze e Guattari falam de uma acumulação estatística de fenômenos moleculares que obedecem a uma pressão seletiva *por si mesmos*. São seleções

que se exercem sobre as multiplicidades pré-individuais e as fazem ordenarem-se sobre uma massa aglutinadora capaz de eliminar, regular ou achatar as singularidades. O conjunto se organiza na medida em que se massifica: “é o próprio caráter gregário de seu comportamento que o estrutura, por um efeito de multidão” (LAPOUJADE, 2015, p. 181).

Isso porque as multiplicidades pré-individuais passam a se submeter ao conjunto ordenado que agora ocupam, se ligam, se estruturam, se aglutinam, constituindo povoamentos. Mas como isso pode se dar na imagem cinematográfica?

O plano de intensidades ou a matéria sinalética, condição de toda a imagem em transe, funciona como uma espécie de inconsciente maquínico do cinema. Em *O Anti-Édipo* (2008), os autores elaboram a descrição de um inconsciente que tem seu funcionamento ligado a uma lógica imanente entre um plano de pura intensidade (o *corpo sem órgãos*) e seus atributos (*máquinas desejantes*), tendo na relação de produção constante que se estabelece entre estes planos uma univocidade do real. Trata-se de uma reconfiguração do problema central desta tese, pois se o transe é o que deixa ver, em suas estabilizações temporárias, a lógica sacrificial a que se submete todos os ciclos de vida e morte, esta lógica versa sobre o atravessamento de um plano de composição em um plano de intensidades.



Figura 28 - Frames de Cabeças Cortadas (1970) e Câncer (1970).

É neste ponto que se encontra o caráter mais marcadamente pós-humano deste trabalho, pois o povoamento, como acúmulo estatístico de massa gregária - com seus materiais sinaléticos, matérias luminosas, gradientes de cor, fragmentos de tecnicolor - se compõe à revelia de uma presença do homem. Trata-se de um povoamento das próprias imagens, dos homens famintos que se compõem de matérias luminosas, dos beatos feitos de vultos, dos cangaceiros que se imprimem sobre os negativos fotossensíveis e existem apenas ali. Deleuze afirma, então, que o povo devém na imagem em razão de sua composição de micro-relações, como os elementos de uma vida microscópica da qual todos nós somos feitos.

*O Anti-Édipo* (2008) oferece a figura do *esquizo*, um homem-natureza cuja virtude é ser uma espécie de continuum entre as diferentes formações sociais que já habitaram e habitam a terra, sendo cada sociedade como um grau de desenvolvimento desse esquizo. É assim que cada corpo social corresponde a um grau de desenvolvimento intensivo das forças produtivas que ele mobiliza, com seus diferentes ritmos de desenvolvimento, velocidades de sedimentação, coeficientes de transversalidade (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 455), conduzindo cada corpo à sua condição de sistema ao mesmo tempo de inscrição e produção.

É preciso que o povoamento se invista de movimentos, de linhas de errância. Como vimos nas veredas nordestinas, nas peregrinações religiosas, nas migrações sertanejas, no cavalgar dos cangaceiros. Há todo um conjunto de migrações que não são tomadas por esta tese como metáforas dos povoamentos, pois os movimentos funcionam efetivamente como transporte dos códigos e das territorializações de um dado agenciamento sonoro-visual a outro. Que novos corpos esses transportes vão formar?

O que demonstramos, ao longo desta tese, é que os personagens povoadores são justamente esses corpos erráticos, cada qual com sua instância problemática que faz emergir, no traço distintivo de sua fome, a potência expressiva de um novo povoamento. O Cancioneiro, com suas matérias sonoras, seus microtonalimos, suas canções erráticas, seus empilhamentos vocálicos, produz, em seus elementos mínimos, massas gregárias de multiplicidades sonoras capazes de povoar as imagens com a dor e a beleza de “uma estranha positividade” (DELEUZE, 2006, p. 280).

Tal como dissemos, nossas escolhas metodológicas nos levaram a elaborar a parte analítica desta tese a partir de dois eixos: num eixo que chamamos vertical, os problemas do povoamento foram distribuídos nos personagens povoadores, tornados cada um um subcapítulo. Em um eixo horizontal, fizemos variar, dentro de cada personagem povoador, as maquinações que descrevem as três grandes formas de povoamento de *O Anti-Édipo* (2008), a crueldade das codificações primárias Selvagens, o terror das sobrecodificações *bárbaras* e o cinismo da descodificação generalizada dos povoamentos capitalistas.

Na primeira componente, vemos as imagens em suas materiais e intensidades e componentes territoriais que se agenciam segundo codificações primárias. A maquinação que as distribui tem a forma de um princípio empírico e é chamada de *síntese conectiva*. É dita síntese de produção e constitui a maquinação do inconsciente porque elabora suas potências efetivas, tal como vimos nos perceptos e como veremos nos afectos do personagem Cancioneiro. Ela estabelece conexão entre máquinas desejanças que compreendemos como “[...] máquinas binárias, de regra binária ou regime associativo; uma máquina está sempre

ligada a outra. [...] É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo e uma outra que se lhe une, realizando um corte, uma extração de fluxos” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 11), ligando máquinas diretamente a fluxos de intensidade a partir de acoplamentos.

Na segunda componente é onde vemos o modo como as imagens em transe se distribuem em suas superfícies de registro em que descobrimos *descrições em transe e narrações rituais*, tal como vimos na primeira parte desta tese. A síntese de registro, tida como princípio transcendental ou fundamento, tem por função ser o registro das relações diferenciais entre as forças de atração e de rejeição da matéria intensiva, permitindo à matéria “distribuir suas potências segundo a combinação que esta ou aquela mescla de códigos terá suscitado” (LAPOUJADE, 2015, p. 156). O registro, enquanto rastro da produção no produzido, faz ver as gradações de um mundo inacabado, deixando ver imagens ao mesmo tempo atuais e virtuais: desenquadramentos, descentramentos, narrações falsificantes e espacialidades em transe.

A última componente decorre de uma descodificação generalizada que provoca a comunicação, em transe, entre fragmentos díspares de matéria fílmica: são fonações, grafismos, gestos, matérias sublinguísticas que, ao serem associadas, mantêm as desterritorializações em estados de conjunção, já que embaraçam plano de inscrição e plano de consistência. A essa terceira síntese, chamamos de consumo, pois ela liga a matéria intensiva aos devires pelos quais ela passa, designando “os estados transitórios através dos quais um ‘sujeito’ nômade é produzido como seu efeito adjacente” (LAPOUJADE, 2015, p. 155). Esta última produz um tipo de imagem em transe que subjaz do desmoronamento dos códigos.

Imaginemos por ora que o modo de construção da lógica do transe obedeça àquela descrita pelos autores de *O Anti-Édipo* (2008) cuja posição tem por propósito demarcar a passagem entre dois polos do desejo, o polo microfísico esquizóide (intensivo) e o polo macrofísico paranóico (extensivo). As imagens em transe são aquelas que suscitam a mobilização molecular do pólo microfísico esquizóide em cada fase do povoamento a que se submetem.

#### 4.4 O Cancioneiro

*“O cego Zé, guiado apenas por seu primo Pedro das Ovelhas, me disse que ele cantava para não perder o juízo; pegava o cavaquinho e, voz de angústia, furando as tardes de Monte Santo, invocava amores perdidos e crimes terríveis.”* (ROCHA, 1964).



As palavras que abrem este capítulo foram recortadas de um texto de Glauber presente no encarte do disco<sup>13</sup> que traz as trilhas e algumas passagens sonoras do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963). No referido escrito, o cineasta explica parte do processo de composição da banda sonora do filme e do começo de sua parceria com o compositor Sérgio Ricardo, encarnação fônica de grande parte das aparições do personagem do transe que nomeia este capítulo, o *Cancioneiro*.

A figura do Cancioneiro nos parece profícua para pensarmos os diferentes agenciamentos musicais do transe no povoamento das imagens glauberianas, pois ele é recorrentemente encontrado no cinema de Glauber sob a função do contador de histórias. Ainda no encarte do disco, Glauber (1964) complementa a descrição do Cancioneiro dizendo que:

quem anda pelo sertão conhece bem um cantador - velho e cego (que cego vê a verdade no escuro e assim canta o sofrimento das coisas) bota os dedos no violão e dispara nas feiras, levando de feira em feira e do passado para o futuro, a lenda sertaneja: história e tribunal de Lampião, vida, moralidade e crítica. Na voz de um cantador está o "não" e o "sim" - e foi através dos cantadores que achei as veredas de Deus e o Diabo nas terras de Cocorobó e Canudos. (s/p)



Figura 29 - Frames do Filme Viva Cariri (1969)

Uma das canções que compõe a trilha do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, por exemplo, foi gravada por Geraldo Sarno para o Filme documental *Viva Cariri* (1969), e a voz que canta “A chegada de Lampião no inferno” é de Raimundo dos Santos, um cancionero cego do sertão nordestino, ilustrado pelas imagens acima, extraídas do filme de Sarno.

É possível vermos o Cancioneiro como um personagem instigador de motivos territoriais, pois ele traça em seu cantar o próprio traçado, fazendo da vereda nordestina o lugar do povoamento de suas imagens e sons. A peregrinação, as andanças, o cavalgar, a beatitude, são movimentos privilegiados de descrição da vereda. A repetição dos motivos melódicos marca o traçado territorial, ao mesmo tempo em que produz a própria errância nas

<sup>13</sup>O disco encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qg6B698YfUs&t=2s> e também no site do compositor [www.sergioricardo.com](http://www.sergioricardo.com) Último acesso em 11/01/2020

ladainhas, nos coros, nos lamentos sertanejos, nas cantigas de roda. Os signos sonoros do transe se compõem da repetição e da sobreposição de seus fraseados, dos empilhamento provocados pelos elementos sonoros mínimos, dos traços étnicos que trazem, à imagem atual, um passado para dentro do presente, das prosódias, das microtonagens, de todo um conjunto de elementos que se verificam em muitas “manifestações sonoras-musicais como, por exemplo, nas melodias modais, nas brincadeiras e canções infantis, nas festas e danças populares, na performance de alguns instrumentos musicais” (SILVA, 2005, p. 03). De que modo, portanto, este conjunto heterogêneo de elementos que compõem os signos sonoros de Glauber pode constituir o que estamos chamando de povoamento das imagens?

#### 4.4.1 Os sons e o transe

O som é um efeito das vibrações rápidas dos corpos, essas vibrações “se propagam nos meios materiais e excitam o órgão do ouvido” (GARDIES, 2006, p. 57). As frequências sonoras perceptíveis ao ouvido humano são aquelas situadas entre os 20 e os 20000 Hz, sendo considerados infra-sons e ultra-sons aqueles cujas frequências escapam a esta faixa reconhecível. O som é recorrentemente representado por uma onda senoidal, ou sinusoidal, que é uma curva matemática capaz de descrever uma oscilação repetitiva suave (HALLIDAY, RESNICK, 1996, p. 64). A onda sinusoidal, entretanto, é uma representação idealizada de um som puro, só sendo possível realizá-la em laboratórios, através do uso de sintetizadores. Wisnik (2017) diz que “Toda a música ‘está cheia de inferno e céu’, pulsos instáveis, ressonâncias e defasagens, curvas e quinas. De modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma *imbricação de pulsos desiguais*, em atrito relativo” (grifos do autor, p. 25).

No que concerne ao som de cinema, os múltiplos elementos que compõem a banda sonora de um filme devem ser considerados: a) os ruídos, como dados de um continuum da matéria fônica; b) os sons, como relações que são parametrizadas pela diferença constituída no intervalo entre as identidades de frequência; c) as fonações, que funcionam como afecções, pela virtualidade insistente dos idioletos, dos timbres, das prosódias; d) as palavras, como signos constituídos por relações não sígnicas; e) as músicas, como uma reserva virtual de simultâneos intervalos possíveis, “unidades distintivas que serão combinadas para formar sucessões melódicas” (WISNIK, 2017, p. 73). Se a escala é uma reserva de notas, a melodia é a combinação que atualiza discursivamente as possibilidades intervalares presentes na escala como mera virtualidade.

Este conjunto heterogêneo de elementos pode, por vezes, convergir ou entrar em disputa, “combater-se, substituir-se, sobrepor-se, transformar-se” (DELEUZE, 2006, p. 298). É possível aos elementos sonoros entrarem em conjunção com as imagens, produzindo extracampos extensivos (relativos) e intensivos (absolutos) (DELEUZE, 2006), ambos executados como uma onipresença. É caro também aos sons produzirem relações disjuntivas com as imagens, engendrando signos sonoros autônomos.

Dessas relações iniciais, é possível dizermos, tal como o fizemos com as imagens, que os sons existem no mundo em pulsações de variação contínua. Não é possível, por exemplo, à voz separar-se dos ruídos que gradua suas estabilizações temporárias ou “dos sons que a tornam por vezes inaudível” (DELEUZE, 2006, p. 299). Wisnik (2017) diz que há, na constituição material do som, a simultaneidade de uma presença e uma ausência e justifica que “há tantos ou mais silêncios quantos sons no som” (p. 20). Uma vez que o som é a marca de uma propagação de frequência, sua aparente estabilidade é resultado de um ordenamento arranjado espaço-temporalmente a partir de equalizações e contrastes entre *durações* e *alturas*. Ao mesmo tempo, “fonemas, ruídos e pontuações tecem um continuum com malhas tão cerradas que parece impossível encontrar a trama” (DELEUZE, 2006, 299). Há, deste modo, um jogo de reciprocidades entre um continuum ruidoso e uma ordenação métrico-musical dos signos sonoros, visto que “a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo” (WISNIK, 2017, p. 29). Esta relação remete a uma espécie de infraestrutura rítmica dos fenômenos sonoros na origem da qual “o vazio e a plenitude, dos quais o som emerge e nos quais mergulha, são o próprio duplo, o espelho, de uma ordem cósmica regida pela dança da criação e da destruição” (WISNIK, 2017, p. 32).

É desta dança que surge o povoamento, visto por esta tese sob a égide de uma lógica sacrificial, em o transe é um elemento rítmico cuja função diferencial realiza uma espécie de troca de dons entre os homens e os deuses, uma passagem entre os vivos e os mortos, entre o harmonioso e o disforme. A linguagem é a articulação dessa instância ruidosa num sacrifício cruel, segundo o qual “articular significa também sacrificar, romper o continuum da natureza”. (WISNIK, 2017, p. 37).

O conceito de *Ritornelo*, já discutido neste trabalho pela ótica de Deleuze e Guattari (1997), é utilizado para demonstrar de que modo um território se constitui. Trata-se de um território sem limites geográficos, mas semióticos, ou seja, territórios de significação cujas fronteiras são voláteis. No dicionário Houaiss (2012), o ritornelo é um refrão, uma “frase repetida em cantos ou versos, como nos madrigais italianos dos séculos XIV e XV” (s/p). O ritornelo assim enseja, em senso estrito: “o ritornelo é o motivo da música, o seu fundamento,

o seu conceito fundante, que advém da existência de significados e códigos culturais presentes nos enunciados” (ARRUDA, 2018, p. 56). Na formulação conceitual dada por Deleuze e Guattari (1997), entretanto, ele se configura como um agenciador de motivos territoriais, pois carrega em si o ritmo, sua unidade diferencial que é capaz de engendrar, pelo movimento das frequências de ressonância, a mobilização de blocos de espaço-tempo, que são meios comunicantes.

O ritornelo “é a produção de um lugar, de um território, como quando pássaros de uma determinada espécie demarcam o seu através do canto” (CONTER, 2016, p. 59). Se o *ritmo* é um conceito fundamental a formulação que estamos dando ao transe, neste capítulo - que trata da produção dos signos sonoros no interior do cinema de Glauber Rocha - encontramos matéria privilegiada aos desdobramentos das questões trazidas pela primeira parte desta tese. Como vimos, o transe produz, na construção de suas imagens e sons, um povoamento que se dá no agenciamento das multiplicidades pré-individuais que ele mobiliza, evidenciando, nas processualidades que lhe são inerentes, uma lógica sacrificial que subjaz aos seus procedimentos. As componentes sonoras do cinema são de variadas ordens, mas, para efeito metodológico, agrupamos as aparições dos signos sonoros do transe segundo as três diferentes faces de seus agenciamentos.

Um agenciamento é, antes de tudo, territorial, por isso, o primeiro subcapítulo do cancionário apresentará os motivos territoriais do transe, evidenciando o modo como as repetições vistas nos regimes semióticos modais são capazes de engendrar, no cinema de Glauber, afectos do transe, elementos sonoros que são agenciados segundo sínteses conectivas, codificações primárias que revelam a molecularização das frases melódicas, dos galopes, das timbragens, fonações e batuques. O transe em seus materiais sonoros e ruidosos.

Os territórios são instáveis, lugares de passagem (Deleuze e Guattari, 1997), pois a todo momento um agenciamento territorial é criado e força, ele próprio, sua abertura às desterritorializações, as semioses que o condicionam ao rearranjo de seus elementos. O segundo tipo de transe sonoro é produzido, portanto, na insistência de seus motivos, que ao intensificarem seus elementos em repetição, se reterritorializam, produzindo processos de diferenciação que se expressam como sínteses de registro (o produzir no produzido): entramos no âmbito das canções, dos vocalizes, das harmonias em transe, das simultaneidades. Se por outro lado, as desterritorializações fazem valer as diferenças por si mesmas, o que vemos é o desmoronamento generalizado dos códigos e a produção de imagens sonoras em transe dadas pela maquinação imanente de sínteses conjuntivas, onde há todo um rumorejar sonoro que se constitui como a potência de um continuum sonoro. Os

signos sonoros, neste caso, compõem-se nos deslocamentos, nas misturas que levam ao absurdo os cortes, as fonações as timbragens, os motivos melódicos, os temas.

#### 4.4.2 O modal e os agenciamentos territoriais do transe

Em *Cantorias*, mini-metragem que compõe os extras de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), Glauber se refere ao seu estilo de composição da banda sonora do filme da seguinte maneira:

O Dragão tem uma comunicação sobre a música brasileira que ninguém conhecia, na verdade. Tem ali a música barroca jesuítica infiltrada, a música que o povo canta, a música negra, a música índia, ela tem uma estrutura bachiana, infiltrada de palavras. (ROCHA, 2006).

Se Glauber evoca, para falar de um procedimento que faz aglutinarem-se fragmentos rítmico-musicais heterogêneos, aquilo a que chama de “estrutura bachiana” não é apenas porque Heitor Villa Lobos compôs, no quarto movimento das *Bachianas Brasileiras* nº 2, um trem feito de sons (Trenzinho Caipira), mas também porque a própria práxis da composição *villa-lobiana* diz respeito a uma espécie de colagem sinfônica, ao que Pupia (2017) chamou de “elementos intertextuais motivicos” (p. 41).

Os conteúdos motivicos, segundo o autor, são entidades elementares citadas intertextualmente de um compasso a outro, descrevendo “as relações entre elementos musicais de proporções reduzidas” (p. 41) em que onde os códigos são transportados de um a outro contexto musical, na apresentação de pequenos fragmentos “à maneira dos *leitmotifs* wagnerianos, presentes em vários de seus poemas sinfônicos” (SALES, 2009, p. 25). Se os motivos nos interessam nesta primeira componente dos signos sonoros do transe é porque eles funcionam como sínteses conectivas, pois “o motivo é um enlace, um acoplamento” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 224) que faz ligarem-se vibrações monofônicas. Há, ainda nesta componente, o tema, como o lugar das modificações harmônicas que fazem variar melodias (monofônicas) e motivos (polifônicos). Essas três formas constituem “a casa sonora e seu território” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 224) e correspondem às camadas elementares dos compostos de sensação, que proliferam afectos do transe nos signos sonoros do cinema glauberiano.

Compreendemos esses afectos como compostos de sensação cujas relações melódicas, motivicas, temáticas e, principalmente, rítmicas, vinculam-se a músicas chamadas modais. Para José Miguel Wisnik (2017), o campo modal “abrange toda a vasta gama das tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses”

árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas.” (WISNIK, 2017, p. 11-(p. 12). O modo, nos estudos de tradição musicológica do ocidente, é um conjunto mínimo de notas com as quais se forma uma melodia, uma escala. Entretanto, “nas sociedades pré-modernas, um *modo*, não é apenas um conjunto de notas, mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*” (WISNIK, 2017, p. 77), pois participa de uma espécie de “respiração do universo”, imprimindo em si mesmo a função de produzir um tempo coletivo e igualmente virtual, da produção de uma outra ordem de duração, “subordinada a prioridades rituais” (WISNIK, 2017, p. 42). A música modal é voltada para a pulsação rítmica, podendo ser vista em expressões afro-brasileiras como “o Maxixe, Maculelê, Candomblé, dentre outros” (PUPIA, 2017, p. 38) e expressão de vinculação ameríndia como o Carimbó.

Por não seguirem o sistema tonal do ocidente, as músicas produzidas no sistema modal apresentam uma complexidade em seus timbres e alturas que as tornam praticamente irreprodutíveis. A música indígena, por exemplo, é basicamente ágrafa, passando de uma geração à outra da tribo através de iniciações rituais. Nas estruturas modais, não há polifonias e harmonias no sentido estrito dado pelo ocidente. Em lugar disso, há uma espécie de achatamento entre os desenhos melódicos e os pulsos, isto é, um tipo de confusão entre figura e fundo sem a existência de temas individualizados e narrativos tais como na música tonal desenvolvida pelas regras de analogia do ocidente, conforme veremos em seguida nos filmes analisados.

As relações que intervalam e graduam as identidades de frequência (as notas musicais), não se subordinam a motivos narrativos, mas a “desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do *modo*” (WISNIK, 2017, p. 81). É através dessas melodias que a escala circula, se tornando uma modalidade do ritmo, que funciona como uma figura de recorrência. Há, neste sentido, a ausência de critérios racionalizantes na disposição intervalar da música modal porque ela está submetida a critérios de potência expressiva. Segundo Wisnik (2017), dentro deste jogo de oscilações entre pulsos e alturas melódicas, estaria implícita uma *arte de não evoluir*, o que entendemos também como uma arte de não acumular (DELEUZE, GUATTARI, 2008), tendo em vista que a lógica do acúmulo do ocidente se expressa, na música, na dinâmica entre as alturas. Wisnik (2017) afirma:

Algumas sociedades que praticam a música modal são consideradas pacíficas em suas relações interpessoais, sem conflitos internos, pois existem a partir de uma ecologia cultural de intermitência dos climaxes, que não funcionam por tensões e resoluções, começos e fins, mas pela recorrência múltipla dos pulsos. (WISNIK, 2017, p. 96).

As sociedades modais, tal como vimos na descrição dos selvagens, a ausência do acúmulo se contrapõe a ocidental “mecânica orgástica - *crescendo resolutivo*”, expressando, em vez disso, um gozo que permanece “através do vaivém dos ritmos” (WISNIK, 2017, p. 96). Portanto, na maquinação anti-entrópica desses sistemas, há um regime de permanências que produz sonoridades duradouras, colocadas no mundo para serem ouvidas segundo um ato de escuta modal que “envolve participação sacrificial, com a imersão do ouvinte num ato ritual” (WISNIK, 2017, p. 58).

Se, como vimos, o que faz durar um objeto de arte é um bloco de sensações que, nas imagens, faz-se por perceptos; nos sons, tais durações são compostos de afectos. Os afectos não são, portanto, sentimentos ou emoções, mas *seres* que existem por si mesmos, sons que são como pedaços de mundo. Eles “existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 194).

Deleuze e Guattari (2016) dizem que os acordes são afectos, pois há acordes de sons e de cores, consoantes e dissonantes. Se pintamos, compomos e filmamos com as sensações é porque o que salta ao primeiro plano são os materiais. Nos afectos do transe o que ouvimos são sempre fonações e grunhidos da fome, gritos e gemidos da violência, lamentos e empilhamentos vocálicos das ladainhas que trazem sempre ao primeiro plano uma matéria sonora que se conserva em seu afecto antes de ser sentida ou compreendida. Não se trata, entretanto, da simples justaposição de matérias, pois “jamais um composto de sensações se confundirá com as ‘misturas do material’ que a ciência determina em estados de coisas” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 197), é preciso um gesto que arranque os afectos das afecções, separe o sentir do sentido num bloco de sensações que funciona como um puro *ser* de sensações. É preciso, dizem os autores, um método que varie com cada autor e com cada obra. Deste modo, o transe glauberiano quando produz a inevitável condição farmacopatológica de suas imagens anuncia que “nossa originalidade é nossa fome” (ROCHA, 2004, p. 65). Esta última é, também, suas práxis: a de produzir um mundo de imagens e sons doentes, atormentados pela fome, alucinados pela fê, pelo miserabilismo “que se opõe ao digestivo” (ROCHA, 2004, p. 65).

O indigesto se coaduna com a condição de duração dos afectos. É preciso para que eles durem “muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 194). Nos afectos sonoros, enquanto devires não humanos do homem, se engendram as paisagens melódicas, os personagens rítmicos, os objetos sonoros.

Se os afectos constroem seres feitos de sons, é o que vemos na passagem de Barravento (1962), descrita abaixo:



Figura 30 - Frames de Barravento (1962)

São apresentados, na cena acima referida, os personagens que compõem o povoado de Xeréu. Há o ritmo sincopado de um pandeiro que é parametrizado por um bater de palmas coletivo que o contraponteia. A *síncopa* ou “a alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo” (WISNIK, 2017, p. 70) chama o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança. Com isso, o corpo “se investe do seu poder de aliar o corporal e o espiritual, e de chegar no limite entre o tempo e o contratempo, o simétrico e o assimétrico, a fronteira entre a percepção consciente e o inconsciente” (WISNIK, 2017, p. 70).

Na cena, as palmas marcam a cada ciclo o tempo forte do compasso em 2/4. Ouvimos, em voz off, um cantador que puxa o motivo melódico do coro, um samba composto por Mestre Bigodinho chamado *Flor de Laranjeira*. A letra do samba de roda é modificada por Glauber, trazendo em seus versos os personagens de Xeréu, que são apresentados musicalmente. A letra original canta: “A flor da laranjeira, Alô Bahia! Cheira



mais que aroeira! Alô Bahia! A baiana já conhece! Alô Bahia!”. Em Barravento ouvimos: “Mas olha a flor da mangueira, Iô, Iô, Bahia! Mas olha a flor que mais cheira, Iô Iô, bahia!”. Na primeira estrofe, o Cantador que puxa o tema principal profere o seguinte verso: “Mas cadê o Seu Firmino?”, ao que o coro responde: “Iô, Iô, bahia”. O cantador então complementa: “mas eu não vejo ele cantar”, o coro novamente responde: “Iô, Iô, bahia”. O povoamento que essa cena suscita é revelado nas repetições do samba, pois a cada ciclo do refrão é apresentado um personagem. Produz-se um Firmino feito de palmas, de batuques, de coros e ritmos; uma Cota feita de estribilhos cantados e ritmos batucados, um Aruã composto por versos declamatórios, de berimbaus. As músicas dançantes apresentam em suas estruturas maior quantidade de elementos modais, pois adotam o pulso percussivo, *timbre-ruído*. Como diz Wisnik (2017), nas músicas de roda é onde “frevos, maracatus, sanfonas e zabumbas, baterias de escolas de samba, triângulos de cegos e aleijados chispando no sol quente estão a serviço da fome de energia rítmica” (p. 70). A energia dessa musicalidade quase predominantemente modal vem da decomposição do tempo através dos contratempos em um espaço mínimo entre os pulsos, a exemplo de uma aceleração intervalar que conduz à intensificação da circularidade do tempo.

Se os povoamentos de Glauber surgem destes devires que saltam às imagens na ritmização de seus motivos, como estes afectos se tornam duráveis? Como esses pedaços de mundo sonoro existem por si mesmos? Deleuze e Guattari (2016) propõem uma ideia já apresentada anos antes por Deleuze quando se referia ao cinema de Glauber. É preciso, dizem eles, “Saturar cada átomo” e “colocar aí tudo e, contudo, saturar” (p. 203). Na passagem sobre Glauber, Deleuze (2006) já havia dito ser preciso “colocar tudo em transe” (p. 280).

Esse “colocar em transe” como estado de molecularização não deve ser entendido como a passagem de um estado vivido a outro e sim como o devir não-humano do homem, porque ele pressupõe uma espécie de contiguidade radical entre homem e natureza, um devir-árvore no homem, “num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 205).



Figura 31 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Em *O Leão de Sete Cabeças* (1971) essa contiguidade se apresenta segundo os motivos territoriais de uma tribo congolosa. Na cena, acima referida, homens e mulheres misturam-se a folhagens e galhos de uma grande árvore e, pendurados, entoam um cântico modal de frases repetidas e indiscerníveis. Não nos é possível saber o que eles dizem, mas a repetição periódica de seus motivos demarca as qualidades territoriais do agenciamento que compõem. O que salta aos ouvidos é a oralidade em todas as suas possibilidades, o sussurro, o balbucio, o grito, gemido. Há uma sobreposição de circularidades, pois ao mesmo tempo em que o conjunto de fragmentos fônicos produz a repetição de seus fraseados, a câmera circula a árvore que os sustenta. A eficácia persuasiva do rito depende do significante, mais do que dos seus conteúdos porque ora é o motivo melódico em repetição que faz ver a terra e seus ciclos, ora é o giro da própria câmera em torno da árvore que nos faz ver os movimentos da terra.

Tal cena evidencia, com os afectos que produz, uma comunicação transversal que cruza personagens estranhos, árvores e homens, balbucios e luzes, algo que só pode ser precisamente percebido através de uma sensação, uma zona onde se produzem indiscernibilidades entre os homens e a terra, em transe.

Para Deleuze e Guattari (2016), afecto é um lugar onde a indeterminação produz a sensação de que as coisas, os animais e as pessoas atingiram o ponto que precede imediatamente sua diferenciação natural. Deste modo, “é preciso que o artista crie os procedimentos materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que

recria por toda a parte os pântanos primitivos da vida” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 205). Não se trata, entretanto, de um retorno às origens de um homem bestial, tal como não se tratava em Villa Lobos com as Bachianas, mas de um processo mitopoético que se propõe a ir até o nível das indistincões.

De acordo com Glauber Rocha (2004), “o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não pode ser primitiva” (p. 66), pois indica que o colonizador compreender a fome somente através de uma *experiência* da violência. Trata-se de uma experiência elementar na qual a violência “não está incorporada ao ódio” (ROCHA, 2004, p. 66). A fome, o delírio e a beatitude são como sensações do transe que devêm nas imagens e as povoam de variadas formas. Os blocos de sensação que o cinema agencia são de tipo movimento/duração (DELEUZE, 1999, p. 05) e é por meio deles que os afectos e os perceptos se tornam duráveis.

Na relação entre o modal e os afectos, surge o problema da repetição. Deleuze diz que “a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (DELEUZE, 2008, p. 75). Trata-se, como vimos, da formulação que compreende a repetição como primeira síntese do tempo e a dispõe como um presente vivo. É justamente por este efeito de duração dos afectos ser possível à repetição dizer que algo é repetível. Se só é possível a alguma coisa repetir-se após ter desaparecido, como podemos dizer que tal coisa se fez primeira ou segunda? Como nomeamos suas sucessões e empregamos sobre elas sua função de mesmo? Deleuze utiliza um exemplo de Hume para demonstrar que se repetirmos AB, AB, AB, A..., cada sequência de AB aparece independente da outra, nada muda em sua forma durável. Entretanto, ao invocarmos novamente A, uma mudança no espírito de quem contempla a repetição sugere a virtualidade de um novo AB, criando na relação um hábito que se produz, não por uma memória ou reflexão, por uma diferença que o espírito transvasa à repetição, engendrando uma síntese do tempo que é o lugar por onde se desenvolvem os territórios, fundindo as sucessões numa presentidade. É pertinente trazer a seguinte citação de Deleuze (2008):

Os casos idênticos ou semelhantes independentes se fundem na imaginação. A imaginação se define aqui como um poder de contração: placa sensível, ela retém um quando o outro aparece. Ela contrai os casos, os elementos, os abalos, os instantes homogêneos e os funde numa impressão qualitativa interna de determinado peso. (p. 75)

Assim, quando A aparece, surge virtualmente B com uma força correspondente à impressão qualitativa de todos os AB contraídos. Se a sucessão dos motivos em repetição não exige uma memória, tampouco uma reflexão, é porque ela constitui uma síntese do tempo que

se produz ao se desfazer, marcando sempre um ponto que é ao mesmo tempo de nascimento e de aborto, o lugar onde as coisas nascem e imediatamente morrem, onde o mundo a todo instante *acontece*. O tempo só se constitui a partir da síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes, tal síntese contrai uns nos outros, fundindo os instantes sucessivos independentes, constituindo o presente vivo, sendo neste presente que o tempo se desenrola. Conforme já discutimos, é por esta razão que as maquinações produzidas a partir das codificações primárias nos selvagens são ditas empíricas, porque elas consistem em produzir sínteses que não são feitas pelo espírito, mas *no* espírito de quem as contempla, precedendo toda a memória e toda reflexão. Nas palavras de Deleuze (2008):

Considerando a repetição no objeto, permanecemos aquém das condições que tornam possível uma idéia de repetição. Mas, considerando a mudança no sujeito, já nos encontramos além, diante da forma geral da diferença. A constituição ideal da repetição também implica uma espécie de movimento retroativo entre estes dois limites. (p. 76)

É por isso que, tal como nos perceptos e a percepção, os afectos e a audição são ambos partes de uma mesma relação, que só se completa com o signo.

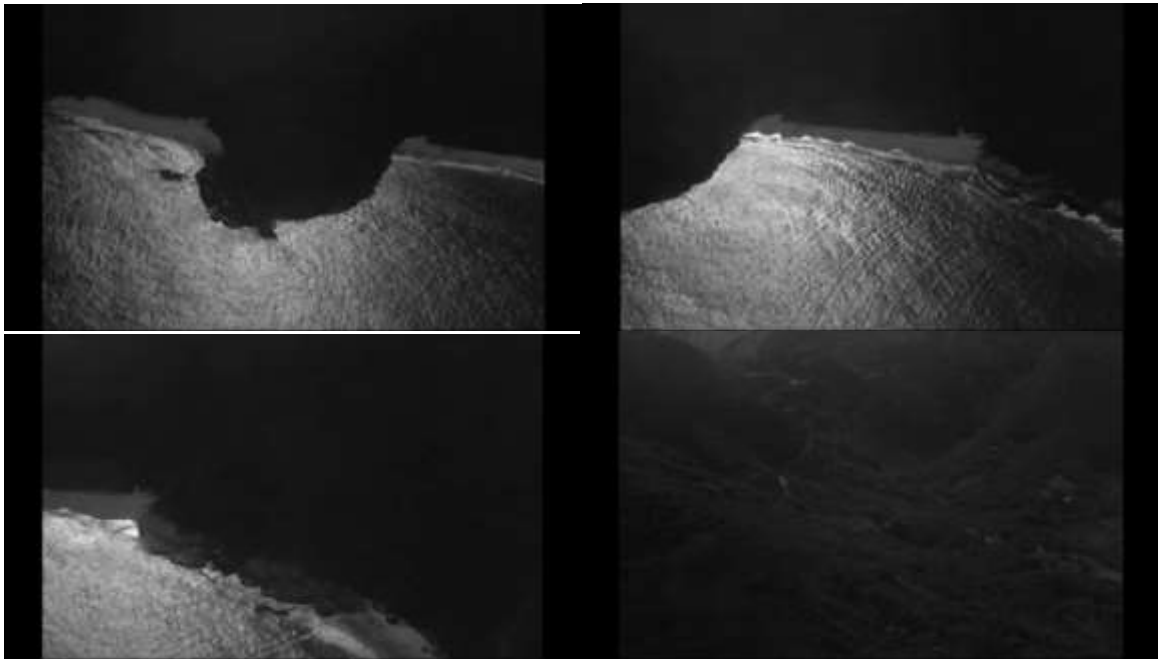


Figura 32 - Frames de Terra em Transe (1967)

A cena que abre *Terra em Transe* (1967) é exemplar dessa relação entre a repetição e a constituição de um território de significação que se desenvolve como desdobramento de um hábito do tempo. Caetano Veloso (2015) afirmou, sobre sua primeira experiência com *Terra em Transe* (1967), que seu “coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* - o primeiro longa-

metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira” (p. 65). Imprime-se sobre o espectador Caetano a experiência de um tempo qualitativo que devolve ao seu espírito uma impressão territorial. A cena de abertura de *Terra em Transe* (1967) tem a descrição da paisagem da fictícia Eldorado associada a um canto circular, com versos em *Iorubá*, idioma de um grupo étnico-linguístico da África Ocidental. No coro pulsante que abre *Terra em Transe* cada batida, cada abalo ou excitação é logicamente independente do outro, “mas nós os contraímos numa impressão qualitativa interna, longe de toda lembrança ou cálculo distinto, neste presente vivo, nesta síntese passiva que é a duração” (DELEUZE, 2008, p. 76).



Figura 33 - Frames de Barravento (1962)

Em *Barravento* (1962) também nos é possível enxergar as relações entre a repetição e as pretensões territoriais do transe. Os frames acima foram recortados da segunda sequência do filme. Glauber abre *Barravento* com uma série de telas pretas com inscrições cuja função é a descrição da diegese fílmica. A circunscrição do espaço territorial no começo do filme é uma relação que se repete em vários de seus trabalhos, como *Barravento* (1962), *Terra em Transe* (1967), *Cabeças Cortadas* (1970), *Claro* (1975) e *Idade da Terra* (1980). Nas primeiras linhas do texto inicial de *Barravento* lê-se: “No litoral da Bahia vivem os negros pescadores ‘Xareu’ cujos antepassados vieram escravos da África” (ROCHA, 1962). Na sequência, há uma explicação do termo que dá nome ao filme: *Barravento* é um “momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças” (ROCHA, 1962).

A sequência que trouxemos são os três planos que se seguem a essa explicação. Uma panorâmica diagonal do céu, uma descrição horizontal do mar e o plano médio de um homem negro a percutir um tambor de forma contínua e acentuada. O som do tambor pode ser ouvido desde a primeira imagem, só sendo desvelada sua origem no terceiro plano, quando fica evidente que se trata de uma percussão que deixa de ser extracampo para se tornar diegética. É possível observarmos, nesta passagem, que a ordenação do espaço sonoro como sacrifício da matéria ruidosa pressupõe já margens de instabilidade, como reservas de expansão. O tambor inicial de *Barravento*, ao percutir e tornar-se repetição, engendra concomitante a sua

periodicidade um horizonte de expectativas “e a virtualidade de uma ordem subjacente ao pulso sonoro em suas regularidades e irregularidades” (WISNIK, 2017, p. 35). Deleuze (2006) diz que não é o sonoro que inventa o fora de campo, mas é ele que o povoa “e que enche o não-visual de uma presença específica” (p. 300). Xavier (2001) diz que “não há nesta combinação um começo de estória, um encadeamento factual. Há somente um clima unificado pela presença, desde o início da primeira imagem, do som do atabaque e de vozes que entoam um canto africano (p. 62). Se “as sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior” (WISNIK, 2017, p. 36), *Barravento* traz, nos elementos do mundo modal, a eticidade de uma vida vivida como experiência do sagrado, na composição de um espaço fabulatório capaz de condensar temporalidades distintas.

Yemanjá é descrita como “a rainha das águas, ‘a velha mãe de Irecê’, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores” (ROCHA, 1962), sendo ao mesmo tempo tudo de bom e de ruim que acontece ao povoado. O som que lhe é oferecido no rito tem a capacidade de canalizar sua violência destruidora em uma violência simbólica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico (repetível), do mesmo modo “como o sacrifício de uma vítima (o bode expiatório, que os gregos chamavam *pharmakós*) quer canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica” (WISNIK, 2017, p. 36).





Figura 34 - Frames de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968)

O tema da circularidade é recorrente no cinema de Glauber. Os frames acima foram extraídos de uma cena de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), onde é entoado um cântico circular cujo sentido é sempre desviado ao *continuum* que se compõe pelo empilhamento das notas produzidas pelo coro. A cada ciclo tentamos extrair alguma sílaba reconhecível da massa sonora proferida pela multidão que canta em uníssono, deste modo montamos a cada repetição a frase proferida: Êh, Cosme e Damião chegou! Êh, Cosme e Damião chegou! Cosme bate palma, Damião bate tambor, Cosme dá remédio, Damião é curador!

Segundo o *Dicionário da Umbanda* (2015), “a festa de Cosme e Damião é aquela em que a Umbanda celebra o advento da criação do homem em seu duplo aspecto: físico e astral. Dois corpos exatamente iguais em sua aparência e traços fisionômicos” (s/p). As festividades de Cosme e Damião são como exaltações da magia divina associada à criação. Há, neste caso, algo semelhante ao que Wisnik (2017) chama de uma economia política na organização do espaço sonoro, pois tanto a disposição intervalar das notas que compõem a melodia quanto o retorno permanente do pulso trabalham, em sua ordem sacrificial, na remissão de todos os elementos em um *tributo ao centro* (uma zona permanente de restauração dos conflitos).

E assim, este tributo ao centro expõe funções de codificação primária, visto que remetem sempre a um elemento central que lhe serve de fundamento: a terra, o sol, o povoado. Sobre esta dinâmica, Wisnik afirma:

Ocupando um espaço de autossuficiência referido a um centro fixo; embora permeável à circularidade e ao rodízio das precedências, é ameaçado por qualquer fissura na amarração, qualquer alteração deslizante, poderíamos

dizer, em linguagem musical, qualquer deslocamento escalar, que provocasse a ‘escalada’ dos semitons e a virtual ruína do sistema (WISNIK, 2017, p. 79).

Este tributo ao centro é possível de ser visualizado na seguinte cena de trabalho, em *Barravento* (1962).



Figura 35 - Frames de *Barravento* (1968)

Há uma produção coletiva do tempo que não se separa de uma propriedade comunal da terra, como vimos na distribuição dos fluxos segundo as codificações primárias dos selvagens. A sequência apresentada por Glauber cria uma espécie de ritualização musical do trabalho, destinada a um tributo à terra, que funciona como um corpo pleno de Xeréu. Os planos são apresentados de modo a alternar entre elementos musicais (atabaques e chocalhos) e movimentos de trabalho na rede de pesca. Este trabalho coletivo e braçal, na cena, encontra-se ritualizado num esforço de comunidade. A repetição dos cantos ritmiza as idas e vindas da rede, o quebrar das ondas e o batuque. Tudo converge e faz da lida um tributo à terra, uma temporalidade própria ao rito, na eticidade das relações que a própria ritualização engendra.

Wisnik (2017) sustenta que “a música primitiva trava antes de mais nada uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente,



dolorosamente, no corpo dos homens e das mulheres” (p. 36). Na cena referida, embora a montagem se dê na alternância entre os elementos rítmico-musicais e dos movimentos laborais dos pescadores, o que a câmera descreve são sempre partes de corpos, partes de instrumentos, partes da rede de pesca, isto é, entre-imagens sempre em vias de desenquadramento. O canto é indiscernível nas suas fonações e cromatismos intervalares, porém torna-se familiar dada a exacerbada repetição, constituindo desde cedo um território de significação que demarca tanto o espaço existencial do povoado quanto a simultaneidade entre o tempo do trabalho, o tempo do sustento, e um tempo mítico, circular. O filme inteiro é, portanto, atravessado pela simultaneidade.



Figura 36 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Em *O Leão de Sete Cabeças* (1971), a cena do protesto cria uma repetição que se dá numa espécie de polifonia de vozes sobrepostas que agenciam a ritmização de um bloco sonoro capaz de se complementar em tempos e contratempos. O povo grita “*mort au colonialisme*” em uma repetição de periodicidade definida. Em um contratempo definido pela mesma periodicidade, o soldado guerrilheiro grita “*résistance!*”. A sobreposição produzida no interstício das duas palavras de ordem cria um bloco de espaço-tempo dado pela definição métrica de cada enunciado que lhe é subjacente. A frase “*mort au colonialisme*” precisa ocupar o mesmo tempo da palavra gritada “*résistance!*”, criando um jogo em que uma define o espaço da outra e produz a espera de uma nova repetição. A dissimetria engendra um confronto entre velocidades e ressonâncias, pois é pela ritmização das frequências de repetição que resistência e anticolonialismo são produzidos, cada um ocupando seu lugar.



Figura 37- Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Mais adiante, a cena da passeata ainda clama pela “Morte ao colonialismo” e ocorre como a ritmização de um meio comunicante. A sentença é ritualizada na medida de sua repetição indefinida. A frase é repetida durante um minuto e vinte segundos, em um intervalo cuja periodicidade é de dois segundos entre as repetições. Ouve-se, portanto, quarenta vezes. A cada repetição, a “Morte ao colonialismo” produz uma nova camada sobre a anterior, engendrando sua consistência. De acordo com Barthes (2012), a repetição tem por função a criação de uma *verdade produzida*, saturando o dito a fim de inventar, na força de sua devolução, uma ordem suplementar, pois repetir “é liberar pouco a pouco os seus suplementos, assim como o haicai compensa sua insigne brevidade com a repetição” (BARTHES, 2012, p. 273).

As ordens de repetição, tal como a estamos trabalhando, permanecem ainda no nível das sínteses sensíveis e perceptivas em que “a qualidade sentida confunde-se com a contração de excitações elementares; mas o objeto percebido implica uma tal contração de casos que uma qualidade é lida na outra, como também uma estrutura em que a forma de objeto se emparelha à qualidade” (DELEUZE, 2008, p. 77). No nível da passividade constituinte, as sínteses perceptivas remetem a sínteses orgânicas, na sensibilidade dos sentidos o que se apresenta é uma sensibilidade primária. Os elementos dos quais nos compomos, tanto nossos corpos quanto nossas imagens e nossos sons são contraídos antes que os reconheçamos ou que os representemos, também antes que sintamos algo sobre eles (p. 78).

#### 4.4.3 O Cancioneiro e seu estranho tonalismo



Figura 38 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963).

Na passagem acima de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), o Cancioneiro surge em *voz off* anunciando a chegada do *Santo Sebastião*, o que não acontece na sequência de imagens que se seguem sobre a trilha. Vemos, então, pessoas que circulam por uma feira. Para esta cena, Sérgio Ricardo cria uma base pulsante tocada em um violão de sonoridade crua que repete indefinidamente os acordes Sol maior e Mi menor. Sob a regência desta base, um fraseado de voz anasalada e de poucas pausas é entoado, contrapontando o pulso firme do violão tonal com uma melodia desenhada nos contornos de uma escala modal alterada. Os versos dizem o seguinte:

Sebastião nasceu do fogo/ No mês de fevereiro  
Anunciando que a desgraça/ Ia queimar o mundo inteiro  
Mas que ele podia salvar/ Quem seguisse os passos dele  
Que era santo e milagreiro/ Que era santo  
Que era santo/ Que era santo e milagreiro (ROCHA, 1964).

Na timbragem vocálica anasalada produzida por Sérgio Ricardo, existe um conjunto de elementos assignificantes que se avizinham virtualmente à sua voz e produzem uma territorialidade nordestina. Como afirma Silva (2005), o modo de cantar do Cancioneiro "não só gradua seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como, às vezes, se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. (p. 11). Na seguinte citação, Wisnik (2017) trata dos atravessamentos dos usos tonais de escalas modais:

As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do modo (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizador), já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de correspondências, onde o modo pode estar relacionado, por exemplo com um Deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro. (p. 117)

O Cancioneiro se alinha a uma tradição de compositores brasileiros cujas obras habitam lugares intersticiais, pois constituem territórios sonoros ao mesmo tempo tonais e modais, harmônicos e pulsantes, pagãos e ritualísticos. Silva (2005) chamou estes espaços de “o conflito entre o novo e o velho, o universal e o particular, o rural e o urbano, o popular, o folclórico e o erudito” (p. 02). Compreendemos tais peculiaridades do Cancioneiro brasileiro, não como expressões de sínteses que apaziguam processos contraditórios, mas como expressividades que condensam em si ordens de conflito que lhes são constituintes, engendrando tipos musicais que se produziram por sobreposições de diferentes sistemas semióticos resultantes de nossos processos de colonização e dos regimes escravocratas impostos na formação de nossos territórios.

Consequentemente, entendemos os signos sonoros do transe, quando oriundos da canção, como aqueles descritos a partir de uma lógica das simultaneidades (WISNIK, 2017). A simultaneidade se refere a um emaranhamento de códigos originados de diferentes regimes de signos, que concernem aos modos de distribuição dos campos musicais ao longo da história: o modal, o tonal e o serial. O campo modal, como vimos, abrange a música dos povos pré-modernos. O tonal envolve o desenvolvimento da música ocidental desde o surgimento da polifonia medieval até o atonalismo moderno (WISNIK, 2017, p. 12) e o “*serial* compreende as formas radicais da música de vanguarda no século XX” (WISNIK, 2017, p. 12).

A música tonal tem seu arco evolutivo na compreensão de um ciclo voltado para o parâmetro das alturas melódicas, em detrimento do pulso, dominante nas músicas modais, como vimos. O ciclo das alturas é uma espécie de equivalente musical da ação nas formas narrativas. A diferença entre as alturas melódicas produziu diacronicamente, ao longo da história ocidental, um jogo de tensões e resoluções que acabaram por estruturar o pensamento musical do ocidente do mesmo modo que o pensamento Platônico parametrizou a fundamentação das formas, tal como vimos na descrição de Foucault (2000) acerca dos regimes de semelhança e representação.

Para além do cinema, a figura do Cancioneiro é tema recorrente em inúmeras discussões na musicologia e, principalmente, na etnomusicologia brasileira. Mário de Andrade, no famoso *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1972), publicado em 1928, ao falar sobre os traços étnicos presentes nas composições brasileiras do final do século XIX e na primeira metade do século XX, atenta para “um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um ruim esquisito para me utilizar duma frase de Manuel Bandeira.

Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe” (ANDRADE, 1972, p. 06).

Os indefiníveis de que fala Mário de Andrade são virtualidades dos signos sonoros, traços pré-individuais que constituem parte de suas estabilizações temporárias. É possível vê-los nos usos intervalares modais; nos timbres e sonoridades vindas de instrumentos rudimentares; no pulso rítmico que marca e divide os compassos acentuados sob uma tônica estável; na voz anasalada dos canceiros em detrimento da empostação exigida pelo canto erudito ocidental e na presença de instrumentos cuja configuração escalar prescinde de uma precisão acurada da afinação ou apresentam afinações chamadas “abertas”, como as violas caipiras. Tais expressividade se manifestam até mesmo em elementos não musicais como prosódias, expressões idiomáticas, rimas só tornadas possíveis por força de gírias, como em cânticos regionais nos quais “os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também” (ANDRADE, 1972, p. 07).



Figura 39 - Frames de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)

Nos frames acima, vemos o momento em que é apresentado o personagem *Antônio das Mortes*. O motivo musical retorna diferente, mas marcado pelos mesmos intervalos. Ao invés dos acordes *Mi menor* e *Sol maior*, a marcação é feita apenas pelas notas *Mi* e *Sol*, executadas no registro mais grave do violão. A melodia que atravessa o pulso firme do baixo é a mesma que descrevia o Santo Sebastião, mas a letra traz os seguintes versos:

Jurando em dez igrejas/ Sem santo Padroeiro  
Antonio das mortes/ Matador de cangaceiro  
Matador de cangaceiro!/ Matador, matador  
Matador de cangaceiro! (ROCHA, 1964).

Embora a estrutura sintática mude (em relação a primeira aparição), as sílabas continuam a obedecer a marcação dos intervalos. O andamento é ralentado e, tal como na apresentação do Santo Sebastião, nas palavras que se repetem - “era Santo, era Santo, era Santo e milagreiro” e “Matador, matador, matador de cangaceiro” - a melodia descreve também um intervalo de terça menor, o mesmo encontrado entre as notas *Mi* e *Sol*, mas agora

visto entre as notas *Ré* e *Fá*. A base se mantém no intervalo de terça menor *Mi* e *Sol* e é encontrada pelo mesmo intervalo entre as notas *Ré* e *Fá*. Essa sobreposição acaba por criar uma associação curiosa, pois soa dissonante. Mário de Andrade (1972) parecia antever o cego cancioneiro de Glauber e as problemáticas que sua figura nos suscita:

quanto à peça nordestina, ela se apresenta muitas vezes com uma ritma tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porque não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laisser aller* contínuo, de feitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico. É pura fantasia duma largueza às vezes malinconica, às vezes cômica, às vezes ardente, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira. (p. 07)

O Cancioneiro é, deste modo, uma reterritorialização do modal no tonal. Nossa hipótese se confirma na nomeação que, popularmente, algumas escalas modais recebem, ao serem chamadas de *escalas nordestinas*. São, mais precisamente, três modos: o *dórico*, o *lídio com sétima menor*, e o *mixolídio*, este último compreendendo a relação intervalar utilizada por Sérgio Ricardo em todas as trilhas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e também de *O Dragão da Maldade Contra do Santo Guerreiro* (1967). O Mixolídio é um modo formado da junção entre o modo Lídio e o modo Dórico, proveniente de duas regiões distintas da Grécia Antiga. Segundo Wisnik (2017), o sistema modal é caracterizado pela multiplicação de escalas e configurações escalares que aparecem como províncias sonoras, “territórios singulares cujo colorido e cuja dinâmica interna estarão associadas a diferentes disposições afetivas e a diferentes usos rituais e solenizadores” (p. 87). Em quase toda a filmografia de Glauber, há tal como na cultura popular da música brasileira a presença de construções melódicas e rítmicas que estão submetidas a produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha a experiência para um tempo virtual não reduzido à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social do cotidiano, como as tensões e resoluções das alturas melódicas. Desta forma, na cena analisada o pulso é dado sempre como um retorno a nota *Sol* centralizadora da força da tonalidade e, ironicamente, produtora do chão pelo qual *passam* Deus e o Diabo.

A subordinação progressiva vista na música tonal a partir da organização das alturas melódicas e da composição de seus enredos dramáticos é substituída, nas sociedades modais, por motivos superpostos e sequenciados, insolúveis e coexistentes. Entretanto, no cancioneiro essas duas formas se apresentam a partir de um estranho emaranhamento. Isso ocorre porque há todo um conjunto de relações melódicas e harmônicas tonais que se misturam ao envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da

superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um *pulso* fortemente definido, e subordinação das notas da escala a uma “*tônica fixa*, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias” (WISNIK, 2017, p. 80). Esse ato de retorno à *tônica fixa*, que opera como uma seleção, apresenta-se como uma sobrecodificação do sacrifício, pois como efeito residual do ordenamento, alguns sons são jogados para a reserva dos ruídos, “em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem” (WISNIK, 2017, p. 61).

Wisnik (2017) ainda aponta como hipótese à música das simultaneidades um elemento que é muito caro às questões postas por essa tese, a de que o ciclo das alturas melódicas tenha encontrado, em algum momento do século XX, sua derrocada “e que estejamos vivendo o intermezzo de um grande deslocamento de parâmetros, em que o pulso volta a ter uma atuação decisiva” (p. 13).

No ensejo desta possibilidade, encontramos uma vasta gama de compositores brasileiros que fizeram do interstício a morada de suas expressividades musicais, por exemplo, Heitor Villa Lobos, Rogério Duprat e Hermeto Pascoal, situados entre a linguagem da música de concerto e os elementos folclóricos. Chiquinha Gonzaga, Tom Jobim e João Gilberto são posicionados na região limítrofe entre o Samba popular e a complexidade das cadências harmônicas do Jazz Norte-americano. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque inventaram novos territórios tropicais a partir da assimilação do pulso no coração da canção. Exemplos não nos faltam para demonstrar que a música brasileira é, por si só, repleta de elementos do transe, tal como o estamos configurando nesta tese<sup>14</sup>.

Deste modo, a música das simultaneidades traz para dentro do tonal elementos modais e trabalha com diferentes qualidades de tempo que apontam “como é da natureza das ordens temporais” (WISNIK, 2017, p. 200) para diferentes prioridades em relação ao mundo dos objetos: o tempo cadenciado das músicas tonais, em seu balanço de tensões e repousos, o tempo descentrado e não periódico das músicas pós-tonais, o descentramento centrado das músicas modais em seu eterno retorno, o tempo de repetições gradualmente diferidas do minimalismo (WISNIK, 2017, p. 210). Há toda uma heterogeneidade de elementos que, somados à cultura musical ocidental introjetada pelos processos de colonização, acabam por engendrar uma musicalidade cujos processos históricos são irrastráveis. Para Silva (2005), além da diversidade rítmica, instrumental e coreográfica, é possível observar na música de

---

<sup>14</sup>Daniele Ghezzi (2011), em tese de doutorado, utiliza-se de elementos parecidos para formular o que chama de uma *música em transe*, compreendida entre os anos de 1958 e 1978 e identificada por ela como “momento crítico” da constituição de uma *brasilidade* na música popular brasileira.

referência tonal brasileira “a presença de escalas sem sensível, pentatônicas, hexacordais ou com o sétimo grau abaixado, além da cadência onde a tônica é alcançada por um movimento de notas rebatidas, partindo da mediantes” (p. 03), tal como o Sol, em *Deus e o Diabo*.

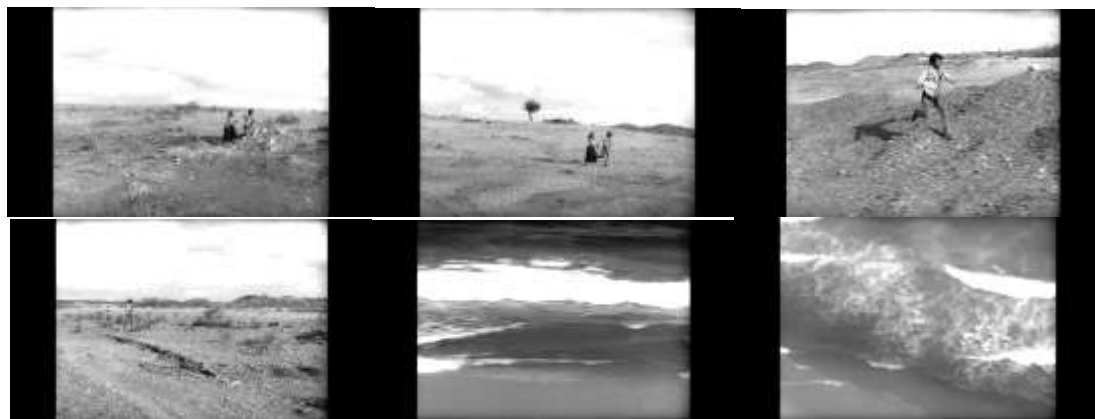


Figura 40 - Frames de *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964)

Os frames acima dispostos foram também extraídos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Trata-se da cena final do filme. O primeiro quadro mostra o começo de uma disparada dos retirantes Manoel e Rosa nas trilhas errantes do Sertão. Sobre as imagens, a voz de Sérgio Ricardo, agora acompanhada de um coro feminino, canta em versos repetidos o prenúncio de uma transformação. A estrofe diz o seguinte: “O Sertão vai virar mar. O mar vai virar Sertão” (ROCHA, 1964). Os versos repetidos produzem uma circularidade própria de um pulso e mantém a mesma tonalidade do tema fundamental apresentado no começo deste capítulo. As notas agora são compostas pela relação intervalar Fá-Lá, Fá-Lá Fá-Lá-Sí bemol, na primeira frase; e Fá-Lá, Fá-Lá, Fá-Ré-Fá, na segunda. Essa linha melódica se repete indefinidamente e marca, a cada nota, uma sílaba da frase repetida. O coro se intensifica e é sobreposto por uma outra melodia, descrita na mesma relação intervalar do tema fundamental e que traz os seguintes versos: “Tá contada a minha estória/ Verdade e imaginação/ Espero que o sinhô/ Tenha tirado uma lição/ Que assim mal dividido/ Esse mundo anda errado/ Que a terra é do homem/ Num é de Deus nem do Diabo (bis)”<sup>15</sup> (ROCHA, 1964).

Há longos planos-sequência do casal que corre enquanto é obstruído pelo relevo acidentado do Sertão. Rosa cai, Manoel continua sua fuga, cai logo em seguida, a câmera o deixa para trás. A repetição dos versos dá consistência a um novo território, pois de fato o sertão vira mar, como é possível observamos nos dois últimos frames da sequência apresentada. Ao deixar Manoel para trás, como que abandonado em seu destino cruel, saltamos a um outro meio, à imensidão do mar e seus turbilhonamentos.

<sup>15</sup>Todas as letras do disco também estão presentes no site do compositor Sérgio Ricardo



Há, nesta passagem, uma formulação do ritmo que o dispõe como um dispositivo diferencial cuja existência habita um plano distinto daquilo que é ritmado por ele. É neste ponto que o transe, como dissemos, assume sua forma rítmica, pois “a ação se faz em um meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 105). O ritmo produz, assim, ao invés de ações, saltos entre meios, ligando instantes críticos dos processos de diferenciação. As ações de Manoel e Rosa na cena não descrevem outra coisa senão linhas de errância, traçado de novas veredas, enquanto o transe é produzido na passagem de um meio a outro, no esgotamento do meio sertanejo e na abertura aos novos horizontes do mar. Desta forma, o cinema do transe produz povoamentos, pois só há território a partir do momento em que há a expressividade do ritmo, quando a emergência de matérias de expressão (qualidades) define a territorialidade de um dado povo, sendo este povo não um aglomerado de indivíduos, mas o conjunto das multiplicidades pré-individuais que ocupam e, ao mesmo tempo, descrevem um território.

Entretanto, nas relações que se produzem na canção, não há um culto aos antigos presentes (Deleuze, 2006), mas simultaneidades, pois a sucessão dos presentes que passam uns sob os outros desenham “ou uma corrida para a morte, ou o surto da vida”, “enquanto a cada presente corresponde uma linha vertical que a une em profundidade ao seu próprio passado, como ao passado dos outros presentes, constituindo entre eles todos uma única e mesma simultaneidade” (DELEUZE, 2006, p. 123). É o que Glauber chama de levar de feira em feira o passado para o futuro, onde “ficamos contemporâneos da criança que fomos, como o crente se sente contemporâneo de cristo” (DELEUZE, 2006, p. 123). Engendra-se neste ponto se engendra as sínteses da memória sobre as quais Deleuze (2008) afirma:

A primeira síntese do tempo, embora seja originária, não deixa de ser intratemporal. Ela constitui o tempo como presente, mas como presente que passa. O tempo não sai do presente, mas o presente não pára de mover-se por saltos que se imbricam uns nos outros. É este o paradoxo do presente: constituir o tempo, mas passar neste tempo constituído. (DELEUZE, 2008, p. 84).

A consequência que se extrai dessa afirmação é a da necessidade de um outro tempo sobre o qual o primeiro se desdobra. Se os afectos do transe são como fundações de uma nova temporalidade, de um solo ao qual os personagens povoadores ocupam, se estabelecem, a música das simultaneidades tem sua matéria prima em uma memória irrastrável como um passado puro posto a constituir fundações.



Figura 41 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

*Cabeças Cortadas* (1970) evoca, em sua primeira sequência, a emergência de uma reterritorialização de *Terra em Transe* (1967). No filme, *Diaz II*, um ex-ditador da fictícia Eldorado (território de *Terra em transe*), encontra-se exilado em um imponente castelo espanhol. A sequência inicia com o plano aberto de um castelo situado no topo de uma montanha. Ao invés do canto de candomblé, ouvido no começo de *Terra em Transe* (1967), o que ouvimos é a marcação firme de acordes tocados em um violão timbrado em cordas de aço cuja composição harmônica é descrita pela gramática do *Cancioneiro de Palácio*<sup>16</sup>, um tipo de estrutura musical madrilena da era renascentista que foi compilada em um manuscrito que compreende a produção musical do Império Espanhol no período que se situa entre os séculos XV e XVI juntamente à forte presença de católicos entre os Reis Espanhóis. Na música que compõe a cena, os acordes se repetem incessantemente e são, por vezes, entrecortados por breves linhas melódicas de instrumentos metálicos. Contrapontando o violão há um baixo que faz alternarem-se uma tônica e uma dominante, notas fundamentais da harmonia tonal. A narração das alturas e durações, contrastada à granulação dos timbres rebatidos da voz, leva a uma estranha “vertigem de tristezalegria” (WISNIK, 2017, p. 97). A letra diz o seguinte: “Lá no rancho grande, lá onde eu vivia. Havia uma rancheira que alegre me dizia, que alegre me dizia: ‘vou fazer as suas calças como as que o rancheiro usa. Começo com lã, e acabo com couro”, repetindo novamente o refrão “lá no rancho grande, lá onde eu vivia”. A repetição dos motivos harmônicos, melódicos, de refrão, a descrição de um modo de vida rancheiro e do coser das vestes, cria um conjunto heterogêneo de elementos que faz deste agenciamento uma morada.

<sup>16</sup> Verbetes de “Cancioneiro de castelo”. Disponível em: [https://realbiblioteca.patrimoniacionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=395&query\\_desc=ti:Cancionero%20Musical%20de%20Palacio](https://realbiblioteca.patrimoniacionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=395&query_desc=ti:Cancionero%20Musical%20de%20Palacio) Última consulta em 11/01/2020



Figura 42 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

A cena da festa de posse de Dr. Xobu, em *O Leão de Sete Cabeças* (1970) encena, em seu espaço fabulatório, a hereditariedade perversa da colonização. Vemos Dr. Xobu vestido de Napoleão desfilando sobre um carro a céu aberto, seguido por nativos e músicos que tocam saxofone. Há uma espécie de transe musical que se dá como uma aliança demoníaca. Dr. Xobu acabara de ser empossado presidente a partir de uma articulação dos colonizadores, o Português, o Francês e o Americano, a fim de controlar as insurgentes ações de Zumbi, um guerrilheiro local. A ação visa a uma espécie de equilíbrio cosmológico no país por meio da ascensão, mesmo que fictícia, de uma força local, Dr. Xobu, conclamado pelos nativos como “a verdadeira burguesia nacional”.

Há, no plano aberto que descreve a posse uma grande heterogeneidade de elementos, aglomerados de gente, um carro que carrega Dr. Xobu, os colonizadores, crianças, músicos com vestimentas coloridas e o Guerrilheiro comunista Pablo que é exibido como prisioneiro em praça pública. Em um primeiro momento, os planos-sequência em câmera na mão descrevem a chegada de Dr. Xobu em um clima harmônico e festivo. Há uma sobreposição de três saxofones descrevendo linhas melódicas que correm paralelas, produzindo intervalos de terças maiores entre si. As linhas conduzem a uma grande e harmônica relação intervalar composta pelas três vozes simultâneas dos saxofones. Tal relação é ritmada pelas palmas dos transeuntes que acompanham o cortejo e é tensionada apenas pela falação ruidosa que toma conta do lugar.

No plano seguinte, a harmoniosa composição dos saxofones dá lugar um jogo de tensões que produz o transe. Dr Xobu diz:

Meus irmãos! Tomo hoje a palavra não só em nome de nossa República, mas também em nome da África inteira. Quem poderia imaginar que teus filhos e tuas filhas pudessem realizar uma missão tão importante e tão gloriosa! É preciso lembrar que a catequese e a colonização trouxeram a verdadeira face do cristianismo. Irmãos, eles nos trouxeram as línguas civilizadas, a ciência, o conhecimento da Arte... (ROCHA, 1970).

Fazendo uma espécie de preparação à fala de Dr. Xobu, um dos saxes produz uma nota Fá, outro uma nota Si, outro também uma nota Fá. Notemos que entre as notas Fá e Si há, na escala diatônica, um espaço de três tons inteiros, o que caracteriza, na música ocidental, um acorde chamado trítano. Cada fala de Dr. Xobu no ato de posse é intervalada pelos os saxofones que repetem o trítano. A cena ganha os contornos de uma aliança demoníaca entre o divino e o profano.

Na história da música ocidental, o trítano foi visto como o *diabolus in musica*, ou a forma que se opunha, desde a Grécia, ao símbolo, que versa sobre “aquilo que joga unido” (SANTAELLA, NÖTH, 1997). Assim, a escala diatônica, cuja relação intervalar é dividida pelo trítano em duas partes iguais (dó, fá sustenido, dó; ou fã, si, fã) “projeta as propriedades esquizo do *diabolôs*” (WISNIK, 2017, p. 85). A escala diatônica, inventada pelo Ocidente para produzir em sua estrutura toda a beleza das harmonias celestiais, abriga em seu centro sua própria instância problemática, o *trítano*. Tal fato foi visto pela Idade Média como uma falha incontornável, se tornando ao longo dos séculos um problema moral e metafísico, pois era a eles inconcebível a ideia de que a criação divina continha em si o diabólico. Portanto, para o ocidente, o som das alturas deve evitar o insolúvel som das tensões, a fissura capaz de fazer do divino profano. Glauber, porém, o utiliza como elemento de performance da aliança demoníaca. Wisnik (2017) destaca:

Importa assinalar que a escala diatônica, que permitirá grandes desenvolvimentos à música melódica, e posteriormente polifônica e harmônica, pelas possibilidades contrastivas e conflitivas que ela comporta, oferece, em certo passo da história, a *imago mundi* da perfeição defeituosa, de uma ordem onde transam harmonia e perversão potencial, campo dramático sobre o qual a tonalidade se constituirá, mais tarde, fazendo desse conflito, e de sua resolução, o seu elemento mobilizador. (p. 85)

O transe musical ganha, na cena, um novo componente, pois sobrepõe-se a fala de Dr. Xobu um canto, que faz as vezes de um hino. Os versos dizem:

País da luz, da luz sublime, de nossa pátria és irmã. Berço em que nasceu Lamartine, berço em que nasceu Napoleão. País da luz, mãe da civilização. És e serás nossa esperança. Tu que és e serás sempre o sol. Em teu céu em glórias, Teu grande Deus, Gloriosa França! (ROCHA, 1970).

A sonoridade produzida pelos saxofones vai intensificando suas variações escalares e produzindo microtonagens e sobreposições que funcionam como uma aceleração entrópica dos códigos, ao ponto em que tudo se desfaz e converge ao transe.



Figura 43 - Frames de O Leão de Sete Cabeças (1970)

Na cena que trouxemos acima, de *O Leão de Sete Cabeças* (1970), há uma disputa entre o Guerrilheiro comunista Pablo e o Padre Jesuíta. A disputa acontece não apenas nas ações, mas sobretudo em uma espécie de conflito entre regimes musicais que brigam pela ocupação do plano sonoro. É no embate entre a música modal composta pelo pulso dos cânticos congolezes e a música sacra tonal proferida pelo jesuíta que se ritmiza o duelo que acaba com a prisão do Guerrilheiro. Há um plano aberto da tribo que bate palmas e tambores e entoa um cântico que repete incessantemente uma curta frase melódica modal. O vigoroso coro aguarda sempre a deixa de uma voz solitária que puxa a frase, que será posteriormente repetida pela coletividade. Há já a sobreposição de duas ordens temporais nesta estrutura: a da voz solo que instiga o motivo melódico e a do uníssono que a repete sem, no entanto, comprometer-se com a fidelidade melódica das notas descritas pela primeira voz. Tal descompromisso resulta em um empilhamento de vozes que não remete a nenhuma relação intervalar identificável dentro das possibilidades escalares ocidentais, pois produz um *continuum* sonoro. Wisnik (2017) chama este último de um *vespeiro de microtons*.

Concorrente a isso, o Beato jesuíta que percorre o filme com um martelo à caça de profanadores e pagãos surge em meio aos moradores da tribo entoando um canto tonal que convida, em contraponto ao canto da tribo: “venham ver a besta inesperada”. Tal relação cria um jogo de disputas e o confronto entre duas temporalidades produzidas sobre a

simultaneidade das diferentes modalidades musicais. O transe se instaura quando o beato expurga o Guerrilheiro a marteladas, recortadas em falsos raccords que descrevem múltiplos pontos vista, como vemos nos frames. A cada martelada ritmizada pelo batuque e pelo canto intermitente, a quebra das regras de continuidade é obtida pela multiplicação das vistas que graduam um espaço de diferença, pois a repetição que se cria é a que descreve o ato contínuo do martelar, mas cada martelada instaura um novo ponto de vista sobre a expurgação, jogando beato, guerrilheiro e tribo em uma narração em transe.



Figura 44 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Na cena acima, extraída de *Cabeças Cortadas* (1970), vemos o mesmo cenário onde *Diaz II* dançava ao som dos tambores, só que desta vez apresenta-se ao quadro a figura de um *Cantador* cujo fraseado anasalado é semitonado, produzindo cromatismos que intervalam infinitesimalmente as notas emitidas. O desafinado Cantador produz, em seus versos, a descrição dos dez mandamentos cristãos e dos fundamentos de uma vida regrada. Concomitantemente a isso, engendra, nos meios de expressão, a ausência das regras gramaticais que descrevem o que o ocidente convencionou como a voz das alturas (o bem empostado canto gregoriano). O canto gregoriano, considerado marco zero da música ocidental, inaugura uma espécie de desvio da música modal do domínio do pulso, para o predomínio das alturas melódicas. Nesta fenda que se produz entre as palavras e os sons, faz-se o transe dos signos musicais, pois as notas produzidas pelo Cantador mostram, na expressão de seu transe, as virtualidades levadas por ele à aglutinação, os microtons que promovem desvios inconformáveis ao cântico sacro. Wisnik explica que:

Nos esquemas usuais de pensamento, assim como também na própria experiência sensível da escuta, a simultaneidade tende a ser vivida como partição da quadratura em fragmentos inconciliáveis, em tempos desencontrados que não têm como se integrar” (WISNIK, 2017, p. 215).

As temporalidades se aglutinam, assim, entre as frases da escrita sacra e a substância fônica do canto pagão semitonado e produzem uma escuta em transe.

#### 4.4.4 Da casa ao Cosmos



Figura 45 - Frames de *Abertura* (1979)

Em *Abertura* (1979) Glauber segura uma máscara em frente ao próprio rosto e diz

Boa noite pais de família do Brasil. Protejam seus filhos porque o Super-homem vem aí! O Super-homem vem aí para enfrentar as máscaras do terror imperialista, do terror tecnológico. É preciso usar as máscaras da macumba brasileira. É o artesanato contra a tecnologia. (ROCHA, 1979)

A fala de Glauber, que parece evocar ao mesmo tempo Nietzsche e Artaud, produz em sua sucessão de máscaras todo um jogo de repetições irrastráveis que se superpõem. Em seu caráter nietzscheano, a formulação de Glauber parece querer “preencher o vazio interior da máscara num espaço cênico: multiplicando as máscaras superpostas, inscrevendo a onipresença de Dioniso nesta superposição, colocando aí o infinito do movimento real como a diferença absoluta na repetição do eterno retorno” (DELEUZE, 2018, p. 93). Em sua referência artaudiana, trata-se da necessidade de “extrair dos gestos, palavras, sons, músicas e da combinação deles a objetividade necessária [para] utilizar uma linguagem mágica que constituirá a encenação como uma bruxaria” (ARTAUD, 1999, p. 45). A bruxaria e o dionisíaco se colocam como expressões da diferença. Esta última, na música, assume em cada época uma forma diferente a ser exorcizada do mundo audível.

A história da música ocidental é, segundo Wisnik (2017), também a história de um ruído traumático, que retorna sempre como um fantasma profano. A partir do século XX, entretanto, o ruído retorna à música não mais como fantasma, mas como elemento tensionador de sua linguagem (WISNIK, 2017, p. 45). Assim, “à medida que nos aprofundamos no tempo da dessacralização, toda a história dos símbolos, que vibra num acorde oculto (modal, tonal, serial), fica paradoxalmente mais exposta na sua simultânea contemporaneidade” (WISNIK, 2017, p. 58). O ruído passa a ser som quando invoca a música de um mundo em que a categoria da representação deixa de ser operante, pois dá lugar a infinita repetição. A terceira componente sonora do transe diz respeito, portanto, à

terceira forma do ritornelo, quando “passa-se da casa ao Cosmos” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 226):

Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos - sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização. (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 218)

Chegamos a um ponto-chave das questões postas por este capítulo: o transe que se passa nesta terceira componente sonora das imagens glauberianas é, como dissemos, proveniente de um desmoronamento generalizado dos códigos, faz-se numa tentativa de trazer ao primeiro plano as diferenças livres, operadas por sínteses conjuntivas.

Deleuze (2008) diz que enquanto a diferença é submetida às exigências da representação, ela não pode ser pensada em si mesma. Como vimos com Foucault (2000), a história do ocidente e suas formas se confunde com a história de um esconjuramento da diferença. Não se trata, contudo, de convocarmos os signos do cinema glauberiano a um tributo ao irrepresentável, pois os “puros disparates formam, ou o além celestial de um entendimento divino inacessível a nosso pensamento representativo, ou o aquém infernal, insondável para nós, de um Oceano da dessemelhança. ” (DELEUZE, 2008, p. 247). Se a diferença foi enquadrada segundo os limites de um mundo clássico da semelhança e da representação, as formas da diferença que não se vincularam àquelas tornadas visíveis pelo pensamento ocidental foram desmesuradas, consideradas inorgânicas. Deleuze (2008) diz que ao deixar de ser pensada, a diferença se dissipa em um estado de não-ser. “Daí se conclui que a diferença em si permanece maldita. devendo expiar ou então ser resgatada sob as espécies da razão que a tornam visível e pensável, que fazem dela o objeto de uma representação orgânica” (DELEUZE, 2008, p. 247). As problemáticas desta tese evocam, a partir do transe e os povoamentos das imagens, formas de distender os limites sobre o qual se pensam as diferenças. É assim que o transe deve ser capaz de captar a potência de um atordoamento, do transe de um ébrio, da crueldade de um faminto, “em suma, trata-se de fazer um pouco do sangue de Dioniso correr nas veias orgânicas de Apolo.” (DELEUZE, 2008, p. 247).





Figura 46 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Nos frames acima, extraídos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), vemos imagens da cena em que o transe é instaurado quando Manuel se insurge contra o Coronel, que imediatamente reage. Os dois entram em luta e Manuel acaba por assassinar o Coronel. O que se ouve, na fuga, é *Dança (Lembrança do Sertão)*, terceiro movimento de *Bachianas Brasileiras n.º2*, de Heitor Villa Lobos (1933). O andamento é um *andante moderato* e os motivos musicais convocam a cena a um jogo de tensionamentos, a câmera torna-se cada vez mais trêmula ao ponto de fazer dissolverem-se os elementos fílmicos, fazendo com que tudo se misture em intensidades, “não há confusão dos espaços e das formas, posto que estes são precisamente desfeitos em proveito de uma nova ordem, a ordem intensa, intensiva” (DELEUZE, 2006, p. 281). O que se vê é um gradiente texturizado de grãos, luzes e um sertão deformado, o que se ouve, na peça que se projeta sobre cena, é uma grande colagem de motivos melódicos sobrepostos e convergentes num crescendo. Glauber evoca, junto a Villa Lobos, uma imagem de um sertão que se produz como uma textura delirante, febril. A relação que estabelece entre o sertão rasurado e o sertanejo Manoel em fuga, produz uma imagem que se povoa aos estilhaços. As alucinações criadas pelo transe das imagens e dos sons, portanto, não são metafóricas, visto que:

São realidades efetivas, mas em que o real da matéria abandonou toda extensão, tal como a viagem interior abandonou toda forma e qualidade, deixando brilhar tão somente, dentro ou fora, intensidades puras acopladas, quase insuportáveis, pelas quais passa um sujeito nômade. Não é uma experiência alucinatória e nem um pensamento delirante, mas um sentimento, uma série de emoções e de sentimentos como consumo de quantidades intensivas que formam o material das alucinações e delírios subsequentes. A emoção intensiva, o afeto, é ao mesmo tempo raiz comum e princípio de diferenciação dos delírios e alucinações. (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 117)



Figura 47 - Frames de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968)

A cena acima acaba por se constituir numa espécie de apresentação da cidade de *Milagres*, pequeno povoado fictício onde se passa *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968). Conforme é possível observarmos nos fragmentos trazidos, é nela onde vemos instaurar-se um transe que é entoado segundo uma dissolução das formas. O que vemos, na passagem de um plano a outro, são aglomerados de gente que fazem multiplicarem-se os elementos cênicos numa heterogeneidade impermanente das formas. São partes de corpos, armas, cruzes, estandartes, Cangaceiros, partes de prédios, rostos, um Caboclo de Lança, uma Santa, todos dançam com movimentos cuja gestualidade corporal sugere um descontrole, são corpos ingovernáveis que são descritos por uma câmera tensa e instável. Se no campo visual tudo se descreve em pedaços e vultos, compondo um plano de intensidades, no campo sonoro as componentes são dadas pela repetição incessante de um mesmo tema: um coro canta em uníssono os seguintes versos: “Bahia terra de coco, é terra de dois irmãos, governador da Bahia, com Cosme e São Damião”. Há nesta cena um curioso estado de transe, pois os planos que compõem a sequência são longos e a repetição do motivo melódico em coro que intensifica, como num *continuum*, as relações internas dos planos. Através da ritmização operada pelo motivo musical, os centros são repetidos e restaurados e constitui-se o território de Milagres. No conjunto indiscernível de espadas, armas, cruzes, cangaceiros e beatos, o transe abre os signos ao cosmos porque conecta elementos díspares, em desterritorialização. A reiteração da tônica acaba por engendrar uma ordem de temporalidade própria “capaz de exaltar, levar ao transe ou ao êxtase, à meditação ou à dança” (WISNIK, 2017, p. 93). O *continuum*, neste caso, não inventa um fora de campo, mas

o povoa, pois empilha elementos pré-individuais em suas zonas exteriores, enchendo “o não-visual de uma presença específica” (DELEUZE, 2006, p. 300).

Assim, as sobreposições arrancam dos sons novos acordes que misturam identidades de frequência sonora com tiros, vocalizes timbrados com gritos, constituindo ao mesmo tempo paisagens melódicas, personagens rítmicos, objetos sonoros, medidos por gradientes, percorridos por potenciais, marcados por limiares. O que se produz é uma espécie de ruído total do mundo, sobre o qual falam abaixo Deleuze e Guattari (2004), que consiste em fazer proliferar polifonicamente planos em simultaneidade a um nível que se aproxima do ininteligível e do insuportável:

Dir-se-ia, assim, que tudo se mistura nesses devires, nessas passagens e migrações intensas, em toda essa deriva que sobe e desce no tempo: países, raças, famílias, denominações parentais, denominações divinas, históricas, geográficas e até pequenos fatos. (p. 116)



Figura 48 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Em *O Leão de Sete Cabeças* (1971), Glauber parece reencenar a fábula dionisíaca da flauta Aulos na cena em que o Padre Jesuíta profetiza a morte de Marlene. O Padre desliza de forma inconstante um arco sobre as cordas desafinadas de um violino. O som estridente e dissonante engendra um espaço sonoro confuso coadunado aos movimentos motores do padre, cujas entradas e saídas de quadro não descrevem ação alguma. Em seguida, há um longo plano fixo do rosto de Marlene que produz no espaço virtual a presença do padre, pois

ainda ouvimos o ranger das cordas cada vez mais alto e acelerado. O padre novamente se aproxima do rosto de Marlene e intercala suas falas com o ruidoso deslizar do arco:

Disse o profeta, quando lutava no centro da ilha, nas grandes montanhas, "Desconfiem do fascínio da besta de ouro' 'cuidado com o fascínio da besta de outro'. O vento batia na barba do profeta quando ele descia a montanha em direção a cidade com os pobres e oprimidos, e ele matou a besta e seus seguidores com o fogo de suas armas. E, no meio da praça, bradou: 'A Besta está morta!'. E o povo dançou no meio da praça alegremente até que um novo dia renascesse sobre a ilha. (ROCHA, 1970, 39:45 - 41:25)

O transe é produzido pela justaposição dos elementos da narração dada por um efeito de dissonância. Uma sobreposição infinita das fases e defasagens é experienciada, extraídas do acontecimento que se instaura no fluxo do improviso através dos meios criados. A distinção entre ritmo e melodia torna-se indissociável da distinção que opera ao fundo da separação entre duração e altura. O roçar aleatório do arco sobre a corda produz, na imprevisibilidade do som emitido, uma trilha sonora em transe, irrepitível, agenciada no próprio jogo dos corpos em cena, trazendo ao primeiro plano o *gesto* que faz desmoronar toda a significação possível, onde “o móvel subjacente da linguagem criativa, se há algum, passa a ser a própria enunciação tendencial da diferença” (WISNIK, 2017, p. 241).



Figura 49 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Ao longo de sua filmografia, Glauber trabalha a relação de pressuposição recíproca entre som e ruído de incontáveis formas. Essa é uma lógica que não se restringe à tematização dos ritos, mesmo que em alguns casos haja coincidência entre a formalização do transe como lógica sacrificial e a constituição de enunciados ritualísticos. As imagens acima dispostas foram extraídas do filme *Cabeças Cortadas* (1970). A sequência mostra, em um primeiro momento, um plano médio de um trator que puxa um grupo de jagunços através das montanhosas paisagens da fictícia *Eldorado*. O segundo plano traz *Diaz II*, o tirano imperador de *Eldorado* e seus dois Cavaleiros. O terceiro plano mostra novamente os jagunços sobre o ruidoso trator. A montagem desta cena faz alternar um ruído excessivo de trator, como uma máquina improvável, e o silencioso cavalgar dos tiranos, como o som de um cavalo puro, livre de qualquer interferência ruidosa. A montagem que faz alternar as duas

ordens de sons improváveis não opera pelo intervalo convergente dos motivos, mas faz instaurar-se uma concorrência de espacialidades. É no confronto entre os signos sonoros puros, não nas imagens, que se enfrentam uma desordem ruidosa e contínua da máquina e a ordenação silenciosa de outro mundo que o atravessa. Sobre o encontro dessas duas componentes, Deleuze (2006) explica:

É na medida em que elas rivalizam, que se sobrepõem, se cortam, que elas traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e que não fazem ouvir sem ser vistas também, por elas próprias, independentemente das origens, ao mesmo tempo que se fazem ler a imagem um pouco como uma partitura. (p. 299)

O som ordenado se opõe ao ruído porque o ruído é som que desloca os códigos, sendo uma desordenação interferente. Tal interferência “se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (WISNIK, 29017, p. 35). No cinema, ela adquire um caráter mais complexo, pois se torna um elemento virtual que implica em uma legibilidade imagética.



Figura 50 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Na cena acima, extraída de *Cabeças Cortadas* (1970), um motivo musical polifônico se repete por quatro minutos e dez segundos, enquanto *Diaz II* se prepara para ter seus pés lavados por sangue. O que se apresenta, em tal fragmento, é a produção de um estado de

transe que se efetiva num signo sonoro puro. A repetição incessante do motivo sonoro, composto por uma polifônica sobreposição de um contra-baixo acústico, um agogô e três metais, compõe um arranjo que, a cada repetição, cria um espaço de virtualidade que à espera do próximo: “a reiteração da melodia é constante e emana uma aclimatação ritualística-solene ao mesmo tempo sóbria e delirante” (GARCIA, 2008, p. 02).

A música na cena é como um corpo estranho, “como um grão de pó no olho” (DELEUZE, 2006, p. 305). Há uma relação, mas é uma relação estranha, porque produz correspondências nem internas nem externas, nas palavras de Deleuze, “é uma relação do corpo estanho musical com as imagens visuais completamente diferentes” (DELEUZE, 2006, p. 307). O motivo melódico descreve uma ação completa. Inicialmente, os três metais produzem um trítone que põe em suspenso toda a ação dramática da cena, em seguida, uma linha melódica de clarinete puxa os baixos a contrapontear-la e arrastar o arranjo a uma espécie de ápice, que logo se resolve numa relação escalar decrescente, onde se prepara novamente ao trítone inicial. O que se cria na cena, ao contrário do que a presença dos músicos no espaço diegético parece sugerir, é uma assincronia onde o sonoro e o visual já não se conectam, não correspondem, desmentem-se. Há algo de indecível que se passa entre eles, e as contradições não apontam para simples confrontações entre o que é ouvido e o que é visto, mas induzem a um sistema de desligações e de entrelaçamentos estranhos que produzem diferentes presentes numa imagem-tempo direta sob o signo do falso. A associação dissociativa entre o sonoro e o visual produz indiscernibilidades que dão autonomia a ambas as componentes. Não há mais som extracampo, nem relativo, nem absoluto, pois os músicos estão no espaço diegético, mas também não há mais onipresença do continuum sonoro como componente da imagem visual, visto que a componente sonora “deixou de ver tudo, tornou-se duvidosa, incerta, ambígua” (DELEUZE, 2006, p. 320). Portanto, não há mais fora de campo, em lugar disso, o próprio fora é o espaço autônomo dos signos sonoros valendo-se agora por si mesmos. Nasce, neste ponto, uma imagem-sonora em transe como aquela produzida no interstício entre as componentes visuais e sonoras, no corte irracional que as engendra segundo os delírios de um tirano exilado.





Figura 51 - Frames de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968)

A cena do transe em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* participa desta lógica de uma dissolução generalizada dos códigos. Nos extras do filme, no já mencionado *Cantadores* Glauber diz: “a obra do Marlos Nobre, *Umkrimakrimkrim*, não foi feita para o filme, mas eu peguei porque ela foi inspirada justamente em cantos de uma tribo desaparecida”<sup>17</sup>. Na cena, no entanto, a música aparece reproduzida ao contrário. O cenógrafo Paulo Lima, nos extras de *Dragão da maldade* (2016), descreve: “aí você tem o cantador como registro e você tem a música contemporânea do Marlos Nobre, que é a música correlata à experiência do transe. Você tem a música mais sofisticada tecnicamente, a música pós-tonal usada exatamente no momento do transe”. Articulamos esse processo ao que propõe Deleuze (2006):

É nesta direção, com efeito, que o problema da música de cinema encontra uma solução nietzschiana [...], a imagem visual vem de Apolo que a põe em movimento segundo uma medida e lhe faz apresentar o todo indireta e mediatamente por intermédio da poesia lírica ou do drama. Mas o todo é capaz também de uma apresentação direta, de uma ‘imagem imediata’ incomensurável para a primeira, e desta vez musical, dionisíaca: mais próxima de um querer sem fundo do que de um movimento (p. 305).

#### 4.5 O GAGO

*Quando me sorris / Visigoda e celta / Dama culta e bela /  
Língua de Aviz. (Tom Zé)*

<sup>17</sup> *Umkrimakrimkrin* (1969) é uma obra do maestro brasileiro Marlos Nobre (1939 – atual).

Na canção *Língua Brasileira*, do álbum *Imprensa Cantada* (2003), Tom Zé parece investir-se da tarefa de uma investigação filogenética dos povos que formaram a língua falada no Brasil.

Babel das línguas em pleno cio / Seduz a África, cede ao gentio /  
Substantivos, verbos, alfaias de ouro / Os seus olhares conquistam do  
mouro. (TOM ZÉ, 2003)

Para além de seus materiais, fonemas, morfemas e grafemas; de suas leis sintagmáticas e paradigmáticas; e de suas relações sintáticas e semânticas, a língua é o que Irene Machado (2016) chamou de um “vínculo tácito que une pessoas a territórios”<sup>18</sup> (MACHADO, 2016, p. 58). Não pode haver povoamento, portanto, sem esse *vínculo*, que é tácito justamente por compreender, para além do formalmente expresso, toda uma ordem rumorejante que lhe é ao mesmo tempo subjacente e adjacente. Se trouxemos a canção de Tom Zé à apresentação do personagem povoador *O Gago*, é porque nos parece ser precisamente este o uso da língua falada no cinema de Glauber: ao que nos parece, para o cineasta, é preciso que se investiguem as vicissitudes de uma língua que, em sua lógica sacrificial, nasce fazendo morrer. *O Gago*, ao portar a doença de sua impossibilidade de dizer, traz consigo a condição inevitável de produzir as fraturas de uma língua dentro da língua.

Na composição do que hoje chamamos língua portuguesa - em suas virtudes e tragédias -, há irastreáveis maquinações de diferentes estratos, moléculas ibéricas, romanas, partículas linguísticas bárbaras e árabes, misturadas a sobrevivências de expressões idiomáticas africanistas e ameríndias, como as chamadas palavras guerreiras (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

A língua se produz em processos heterogenéticos, na simultaneidade de seus regimes tradutórios, suas velocidades, sedimentações, manifestações de uma lógica sacrificial que, concomitantemente a originar a expressão de um povo soberano, extingue pequenos modos de dizer, seja através da desterritorialização de povos ágrafos, que morrem com sua língua, seja através de violentos processos de reterritorialização que traduzem micro-processos culturais para dentro de suas maquinações. A língua portuguesa, por exemplo, durante os processos de colonização e ocupação do território do que hoje se denomina Brasil, fez extinguirem-se mais de 190 idiomas ameríndios (VIVEIROS DE CASTRO, 2014). A língua é, portanto, o vertiginoso encontro da vida com a morte, mas produz-se por polinizações,

---

<sup>18</sup>A definição de território utilizada por esta tese desfaz a necessidade de desenvolvermos a distinção feita pela autora entre território topográfico e topológico.



hibridizações e contágios, como uma “virtude impessoal do vento, com sua dose de transporte e acaso, que carrega de longe e sem alarde o que não se espera ou não se conhece” (DELEUZE, 1992, p. 13).

#### 4.5.1 O transe e a decomposição da civilização ocidental



Figura 52 - Frames de *Claro* (1975)

Os frames acima foram recortados da sequência inicial de *Claro* (1975), filme gravado por Glauber durante o autoexílio na Itália. Se, como dissemos no começo deste capítulo, um dos problemas que emergem do povoamento das imagens é aquele que diz respeito à língua, *Claro* talvez seja o trabalho glauberiano cuja função comunicacional da língua e de suas variantes aparece de forma mais incisiva. Desde a sequência inicial nos parece evidente a ironia compreendida no nome do filme, pois não há clareza alguma sob nenhum aspecto que se olhe para ele. Luciana Araújo (2019) corrobora nossa proposta acerca do papel deste filme na obra de Glauber, ao dizer que:

*Claro* é filme de circulação, movido pelo fascínio em explorar a permeabilidade das fronteiras. Glauber desmonta a noção mais tradicional de centro. Deixa de lado a contraposição geográfica entre primeiro e terceiro mundo para reforçar o tanto que existe de contaminação, de circulação (racial, cultural, ideológica, amorosa) entre eles. O terceiro mundo invade a Europa, tanto na miséria da periferia romana, tão reconhecível para um brasileiro, quanto na presença de um artista intelectual como Glauber, transformando Roma em cidade baiana, africana, Rio de Janeiro na primavera. Enquanto isso, numa inversão de forças e de probabilidades, um país de periferia desmonta o império. (ARAÚJO, 2019, s/p)

Desmontar o império da língua, mais do que o geográfico-institucional, nos parece ser um dos investimentos de Glauber, com Claro. Na cena para a qual os frames acima nos remetem vemos uma jovem mulher (Juliet Berto) que caminha por entre as ruínas da antiga civilização romana, berço de nosso latim, produzindo gestualidades corporais e verbais incompreensíveis. É uma espécie de performance fictício-documental de Juliet em meio aos transeuntes, que deixam de olhar para as ruínas históricas e acompanham um pouco inquietos suas estranhas movimentações. A câmera oscila entre acompanhá-la e deixá-la para trás. Imprime sobre a atriz um *zoom* rapidamente desfeito, ajusta o enquadramento, a acompanha panoramicamente. Concomitante a isso ouvimos uma espécie de jogo de perguntas e respostas entre a atriz e a voz de Glauber, vinda do espaço *off*. O diálogo, entretanto, não pode ser compreendido, pois o que ambos proferem são sonoridades cuja estrutura produz palavras possíveis, mas que não portam, tanto em nossa língua, quanto na língua da atriz francesa, qualquer significado preexistente. O agenciamento verbo-sonoro-visual que se engendra na cena produz o que estamos chamando de gagueira, um tipo de transe que arrasta o pensamento para fora dos sulcos costumeiros da linguagem e leva a experiência ao delírio de uma língua dentro da língua, modulando semioticamente a linguagem a partir de matérias e materiais vocálicos e verbais.

A cena inicia-se com a voz de Glauber em *off*. Ele produz um empilhamento vocálico indescritível de fonemas que se deslocam até a agudeza de um grito, que se modula cromaticamente até chegar a vocal Ê, arrastada de forma prolongada, algo próximo de um “ÊÊÊÊÊÊÊÊÊ” de tonalidade ascendente e também cromática. A fala indiscernível de Glauber instiga na personagem que ocupa o quadro uma espécie de resposta. Ele primeiro diz algo como “Caramaêa”, ela responde “Caramaêa”. Glauber diz “Caramaiê”, ela responde “Caramaiá”. Esse diálogo em transe vai sendo sobreposto pela falação dos transeuntes. Pedacos de conversas em italiano e espanhol tomam a banda sonora, criando um rumor que atravessa a troca de falas entre Glauber e Juliet. Esse continuum rumorejante da falação europeia nos parece contraponter as falas incompreensíveis emitidas pelo autor e sua companheira, criando um curioso cruzamento. Os idiomas de origem indo-europeia, que eram originalmente falados no Lácio, região periférica de Roma (onde Glauber e Juliet se encontram), foram posteriormente assimilados e gramaticalizados, tornando-se língua oficial do Império Romano e desdobrando-se nas expressividades que fizeram proliferar as culturas, filosofias e cosmologias ocidentais desde o período medieval. Curiosamente o Latim é uma língua morta, portando-se, na cultura ocidental, como uma espécie de espectro. A sintaxe das línguas latinas é recorrentemente regulada pelo acrônimo sujeito-verbo-objeto, ligando afixos

a motivos temáticos. Não há nada disso na conversa entre Glauber e Juliet, não existem sujeitos, as palavras não descrevem um objeto sequer da paisagem e não há nenhum nexos causal que encadeie seus motivos. Essas considerações nos servem para a demonstração das relações que se estabelecem entre a falação europeia, como *o rumor crescente do século*, e a desordenada conversação indiscernível que se passa entre Glauber e Juliet. O que vemos é o atravessamento entre um plano de organização, como a totalidade das regras e dinâmismos linguageiros que fazem funcionar a falação ocidental e um continuum idiomático produzido na relação entre elementos heterogêneos que são capazes de inventar uma ordem comunicacional até então inexistente.



Figura 53 - Frames de *Claro* (1975)

A sequência da qual extraímos os frames acima dispostos suscita, ainda em *Claro* (1975), o problema da língua de outra forma e será analisada neste espaço a partir de quatro momentos distintos: o primeiro é onde vemos Juliet Berto pronunciar, em francês, algumas frases direcionadas ao espectador. A atriz, que ainda caminha em meio as ruínas de Roma, olha para câmera e diz: “ouço a voz de fantasmas: eu mato”. No segundo quadro, ela diz: “através da realidade, através dos sonhos”. No terceiro quadro, ela levanta os braços para o alto e grita: “ a decomposição da civilização ocidental!”. Esse primeiro momento nos parece prefaciá-las as pretensões da sequência, a de investigar uma lógica sacrificial na constituição das línguas do ocidente. Berto anuncia a morte dos fantasmas do ocidente a partir de uma decomposição da civilização ocidental. Tal como demonstramos, decompor significa tornar evidentes as camadas de um dado estrato. No caso da língua, o *Gago* é capaz de produzir modos de dizer que comunica elementos heterogêneos e, em transe, transparece a lógica sacrificial que constitui todo o campo do dizível.



Figura 54 - Frames de *Claro* (1975)

As imagens acima foram extraídas da segunda parte da sequência. A cena é tomada por um ruído de máquina, que acompanha as imagens de monumentos históricos da Roma medieval. Vemos a *Cardonata Capitolina*, escadaria romana projetada por Michelangelo, no século XVI, onde se situam, ao cume, as duas estátuas Dióscuros. Não nos parece gratuita a citação feita por Glauber às estátuas gêmeas intercaladas pela imagem de Juliet, visto o recém introduzido tema da decomposição da civilização ocidental. Como é possível vemos nas imagens acima, Glauber cita Castor, mostra Juliet e cita Pólux, nesta ordem. Em sua mitologia, os gêmeos *Castor e Pólux* (Polideuces), filhos de Tíndaro e Zeus, descrevem a síntese do que nos aparece de forma central às problemáticas do transe, a lógica sacrificial que produz a pressuposição recíproca entre a vida e a morte. Segundo Tunhas (2011),

Os Dióscuros, como são conhecidos os gêmeos, orgulho de Esparta, são inseparáveis nas suas várias aventuras (a viagem dos Argonautas, por exemplo) em que participam. Até que, numa expedição à Arcádia, em conjunto com outros dois gêmeos, seus dois primos Idas e Liceu, a quem haviam roubado as noivas, Hilária e Febe – Castor é assassinado por Idas. Em castigo, este é fulminado por Zeus, e Pólux mata Liceu. [...] não podendo suportar a perda do irmão, Pólux pede ao pai Zeus que lhe conceda destino idêntico ao de Castor. Mas trata-se de uma quase impossibilidade, visto Pólux ter uma origem divina e Castor não. Finalmente, Zeus concede que ambos passem os dias alternadamente nos céus e debaixo da terra, ao mesmo tempo que projeta as suas imagens em duas estrelas, que constituem exatamente a constelação dos Gêmeos. (p. 217)

A citação de Glauber alterna um plano de Castor, um plano de Juliet e um plano de Pólux, como vimos acima. Em tal passagem, há uma disposição do sacrifício como a inevitável condição de todo o dizível em que a decomposição do pensamento ocidental evidencia suas dolorosas camadas. Pólux teve de sacrificar sua imortalidade ao dividi-la com o irmão, alternando com ele um dia de vida e outro de morte. Desta mesma forma o império das línguas se constituiu, da alternância entre vida e morte dos modos de dizer. Assim, a sequência continua:



Figura 55 - Frame de *Claro* (1975)

Agora vemos um longo plano fixo que traz a imagem dianteira da estátua de *Alexandre, o Grande* montado em seu cavalo e uma voz *off* de Glauber que pronuncia um texto em um italiano precário, mas que nos é possível compreender integralmente. Diz Glauber:

Il centro, o centro do imperialismo, el resultado de Ciro da Pérsia, de Alexandre, O Grande, resultado de conquista imperialista de Roma sob terço mondo. Augusto Otávio, César Augusto, imperialismo derrocrático, a sede del imperialismo. Fixado aqui, debaixo das patas desse cavalo. Esse cavalo monstruoso. Essa imagem é a última imagem do ocidente, l'ultima immagine dell'ovest. (ROCHA, 1975)

Por debaixo das patas do cavalo encontram-se as múltiplas e irastreáveis camadas da estratigrafia ocidental. A última parte da sequência é onde nos é possível ver Glauber em frente a câmera:



Figura 56 - Frames de *Claro* (1975)

Glauber continua, num italiano melhor acabado, mas cujo o conteúdo é agora incompreensível:

O centro era aqui, nós fomos embora. Ele nasceu na Suíça, depois foi para outro lugar, mete-se como uma história de terrorismo, depois a mãe morreu num acidente de avião, uma coisa inacreditável. Eu vim aqui duas vezes. Mas uma outra, não me lembro mais onde era...

A fala de Glauber é interrompida pela chegada de Juliet, mas ele continua perguntando para a atriz, em italiano: onde era? O que quer? Ele diz: “vim aqui e havia...” Juliet pergunta, em francês: “um quarto?”. Glauber complementa, em italiano: “um quarto, a mãe morreu num acidente de carro, na Suíça”. Glauber então passa a repetir as frases alternadamente. Juliet tenta interromper falando francês. Suas falas não produzem efeito algum sobre a fala de Glauber. A atriz parece também não compreender o que ele diz. A cada repetição ele pergunta: “capisce?” Ao que a atriz responde com uma gestual negação. Glauber diz: “claro!”. A atriz sorri e produz uma espécie de insatisfação com a falta de entendimento do diálogo. Glauber repete: “claro!”. É produzido um processo de superposição de falas que fazem desmoronar os códigos. Glauber fala Italiano, Juliet fala francês. Não há mais perguntas e repostas, apenas a sucessão de sonoridades balbuciantes que não compõem uma conversa, se tomada nos termos de uma comunicação representacional. Elas atuam como ruídos de um “mau funcionamento” da linguagem. Glauber parece querer consertar uma espécie de acordo comunicacional, mas a cada tentativa, tudo se torna ainda mais ruidoso.

Em *O Rumor da Língua* (2012), Barthes, ao falar sobre a impossibilidade de se retomar o que foi dito, da irreversibilidade da palavra, diz que tal impossibilidade diz respeito a um crescimento contínuo da linguagem. Para o autor, a linguagem sustenta o paradoxo da correção por acréscimo, ou seja, no caso alguém querer corrigir algo que já tenha sido dito, é preciso que, a esta fala, um complemento seja acrescido ao já falado. A essa anulação por acréscimo, Barthes chama *balbucio*. Diz ele que “o balbucio é uma palavra duas vezes malograda: por uma parte compreende-se mal; mas, por outra, com esforço, chega-se a compreender apesar de tudo” (BARTHES, 2012, p. 93). Este balbuciar não se encontra nem na língua, nem tampouco fora dela, mas “é um ruído de linguagem comparável à sequência de barulhos pelos quais um motor dá a entender que está mal regulado” (BARTHES, 2012, p. 93). É, para ele, o sinal sonoro de uma falha no funcionamento.

Em *Barravento* (1962), há uma ordem balbuciante que deixa ver um abalo cosmológico na aldeia, diante de um acontecimento trágico.

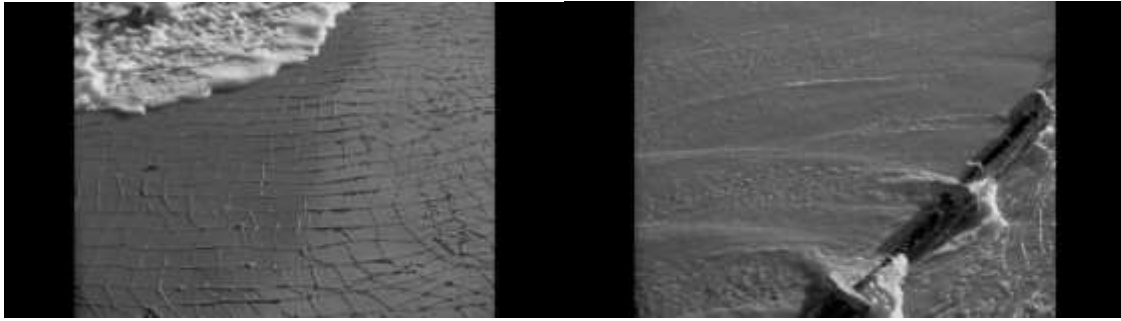


Figura 57 - Frames de *Barravento* (1962)

As imagens acima foram extraídas da cena de *Barravento* (1962), na cena em que a rede é destruída por Firmino para que os pescadores não possam mais trabalhar. Este é um caso bastante profícuo da aparição de uma ordem balbuciante da língua, uma falação que dá a ver um mau funcionamento da linguagem sem que se consiga distinguir seus elementos. Se como vimos no *Cancioneiro*, o trabalho, em *Barravento*, era sacralizado como um tributo ao corpo pleno da terra, a impossibilidade do trabalho se expressa pelo balbuciar sonoro dos lamentos sobrepostos. Sobre os dois planos da rede destruída, ouve-se uma falação também estilhaçada que exprime de forma entrecortada alguns pedaços de palavras “red”, “cort”, “deu”, misturada a uma intensa conversação introduzida no primeiro plano sonoro e imposta como *continuum* ruidoso da falação. Tal acoplamento de sonoridades aponta para uma espécie de empilhamento da matéria fônica de Xeréu que se traduz como uma ordem balbuciante da impossibilidade de dizer qualquer coisa diante da tragédia que a eles se apresenta.

Ao balbucio, Barthes engendra a oposição do rumor: enquanto o balbucio é a presença ruidosa de um mau funcionamento, de uma disfunção na linguagem, o rumor é quando “o bom funcionamento da máquina se estampa num ser musical”, pois ele é “o barulho daquilo que está funcionando bem” (BARTHES, 2012, p. 94). A partir disso, o autor configura a existência de um paradoxo que se fixa à noção de rumor: se o rumor denota um barulho limite, o do bom funcionamento, este passa a ser um *barulho impossível*, pois deveria ser barulho de algo que, ao funcionar com perfeição, não faz barulho. O rumor é, neste caso, o tênue, o camuflado, o fremente sinal de que “alguma coisa, coletivamente, funciona” (BARTHES, 2012, p. 94).

Para Barthes, o rumor pressupõe um conjunto de corpos, uma comunidade, pois “nos ruídos do prazer que ‘funciona’, nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui; o rumor é o próprio ruído do gozo plural” (BARTHES, 2012, p. 95). A voz não é unívoca, pois a voz da massa tem uma só voz. Ao falar sobre as especificidades de cada

registro de linguagem nas relações que mantém com o rumor, o autor diz que a língua falada, *a priori*, parece condenada ao balbucio, podendo apenas denunciar seu mau funcionamento e a língua escrita, por sua vez, é relegada ao silêncio e à distinção dos signos. Diz, entretanto, que o parece impossível não deve ser tomado como inconcebível, pois

O rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música do sentido; com isso quero dizer que em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo *desnaturada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, se desfraldaria em toda sua suntuosidade, sem que jamais dele se despegasse um signo (viesses naturalizar esse puro lençol de gozo), mas também - e aí está o mais difícil - sem que o sentido seja brutalmente dispensado, dogmaticamente excluído, enfim, castrado (BARTHES, 2012, p. 95).

Barthes complementa dizendo que, embora desconhecida de nossos discursos racionais, a língua não deixaria de portar o rumor num horizonte de sentido, mas este seria posto longe, como uma miragem. Da mesma forma que o rumor na máquina se refere a uma ausência de ruído, dado seu bom funcionamento, quando referido à língua, seria uma espécie de sentido que faz ouvir, “esse não-sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo, formado na ‘triste e selvagem história dos homens’, é a caixa de pandora” (BARTHES, 2012, p. 96).

O que nos parece evidente, portanto, é que não existe, na língua, uma possibilidade de acesso ao rumor, o que há é o que se poderia chamar de experiências de rumor, o que nos parece muito próximo do modo como estamos configurando o transe ao longo desta tese. O autor cita um filme de Antonioni sobre a China, onde diz ver como possível uma experiência de rumor da língua. Descreve uma cena em que várias crianças chinesas leem ao mesmo tempo, em voz alta, cada um, um livro diferente. Diz Barthes (2012):

Aquilo rumorava da melhor maneira, como uma máquina que funcionasse bem; o sentido era pra mim duplamente impenetrável, por desconhecimento do chinês e pelo emaranhamento das leituras simultâneas; mas eu ouvia, numa espécie de percepção alucinada, tão intensamente recebia ela toda a sutileza da cena, eu ouvia a música, o sopro, a tensão... (p. 96)

Na crítica que faz de *O Bravo Guerreiro* (1968), filme de Gustavo Dahl, Glauber afirma se tratar de “uma tragédia na qual o povo tem medo do herói que pronuncia palavras arrancadas do fundo de um mundo arreventado” (ROCHA, 2004, p. 258). Surge, então, o *personagem Gago*, vindo de um adoecimento das palavras. Ao povoamento das imagens glauberianas, cabe um nascer balbuciante, um gaguejar da linguagem que não apenas ouve “o



ruído crescente do século” (DELEUZE, 2016, p. 208), mas produz-se como a experiência rumorejante de uma língua faminta e delirante.

Para Glauber, em uma crítica a um outro filme de Dahl, *Uirá: um índio em busca de Deus* (1970), o discurso do cineasta não deixa de “contrair as doenças de seu povo” (ROCHA, 2004, p. 257).



Figura 58 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Nos parece que Glauber trouxe para o próprio cinema este contágio. Em 1970, ele filma *Cabeças Cortadas*, seu primeiro longa-metragem de exílio. Em 1971, ele publica o texto *Estética do Sonho* (ROCHA, 2004, p. 248). Na passagem que se produz entre as proposições de *Estética da Fome* (1965) e esta do sonho é onde Glauber reconhece que apenas na imaginação fabulatória a arte é capaz de modular a realidade absurda que a aprisiona. As imagens acima foram extraídas de *Cabeças Cortadas* (1970). Nesta cena, vemos o personagem *Cego Vidente* enunciar ao personagem messiânico Pastor: “sinto fome há tanto tempo que não lembro mais o que é senti-la”. O paradoxo é o mesmo descrito por Deleuze (2009) ao discutir a impossibilidade de dizer diante do estado de transe, portanto, o citamos:

Tudo se passa como se o cinema político moderno já não se constituísse sobre uma possibilidade de evolução e de revolução, como no cinema clássico, mas sobre impossibilidades, à maneira de Kafka: *o intolerável*. [...]. É por isso que o cinema do terceiro mundo é um cinema de minorias, porque o povo só existe no estado de minoria, é a razão porque falta. É nas minorias que o assunto privado é imediatamente político. (p. 281)

O que se erige é a produção de um transe expresso como uma interdição da grande fala que cria, concomitante a ela, um dizer minoritário. O Pastor, personagem mítico que perambula pelas terras de Eldorado libertando o povo de suas enfermidades, olha para a câmera após a fala do Cego Vidente e articula uma fala em Aramaico incompreensível aos ouvidos ocidentais comuns. Há todo um conjunto de gestualidades e respostas corporais

mútuas entre o Cego Vidente e o Pastor. Se estabelece um tipo de comunicação em transe entre o homem cego e faminto que fala espanhol e a entidade mítica do Pastor redentor que fala a língua de Cristo.

Uma vez que nos falta a língua, não nos é possível compreender sequer uma palavra do que é dito pelo Pastor, mas há o funcionamento de uma ordem comunicacional que se faz aos pedaços. O Pastor olha para o céu como quem fala com uma entidade divina, pronuncia palavras irreconhecíveis. O Cego também “olha” para cima. Em seguida, vemos um quadro preto que dura 4 segundos e é intercalado pelas falas indiscerníveis do homem. Ao final da cena, o Cego Vidente se diz curado, levanta e diz ter força para andar.

#### **4.5.2 Conversação em transe**

Gilles Deleuze (2006) diz que o sonoro, no cinema clássico, já era instigado pelo mudo, pois o mudo pressupunha já uma sonoridade própria nas relações entre as imagens, sendo, portanto, um cinema não mudo, mas apenas silencioso, pois continha “de tão perto os atos de palavra que pode fazer-se ver as lamentações dos pobres ou o grito dos revoltados” (DELEUZE, 2006, p. 288). Para ele, entretanto, o primeiro cinema comunicava uma espécie de naturalidade que era tida como o segredo e a beleza da vida muda onde “a imagem muda tinha uma ‘materialidade’ autônoma que enchia de sentido” (DELEUZE, 2006, p. 288, rodapé, grifos do autor). De modo geral, acreditamos que o cinema mudo naturaliza a imagem do homem, um homem na história ou na sociedade, enquanto o outro plano discursivo (o da fala) se passa num modo indireto, um regime discursivo necessariamente escrito e lido, a legenda.

No cinema sonoro, por outro lado, o ato de palavra “já não aponta para a função do olho” (DELEUZE, 2006, p. 289), aponta, agora, para outra máquina sensorial, o ouvido. O discurso que carrega o ato de palavra, com o som, torna-se, assim como na imagem, direto. O cinema não se torna, tampouco, audiovisual, apenas é criada com o som uma nova dimensão da imagem visual, uma nova componente. Portanto, os sons do cinema partem das imagens e seus elementos se distribuem em função delas. Isso ocorre porque o som não tem imagem, não podendo, portanto, ser representado pelo cinema, mas apenas restituído por ele. É provável, no entanto, que as componentes sonoras criem na imagem um *fazer ver* antes indisponível ao olhar, a imagem visual estaria assim, desnaturalizada.

Essa desnaturalização da imagem promove, com a nova dimensão do espaço sonoro, o domínio das interações humanas “que se distinguem simultaneamente das estruturas prévias e

das ações ou reações consequentes” (DELEUZE, 2006, p. 289). É neste ponto que Deleuze faz referência ao trabalho de Goffman e dos interacionistas, ao dizer que os primeiros cinemas sonoros, como a comédia norte-americana, acabaram por engendrar uma espécie de sociologia das interações em que um conjunto sonoro das interações não decorrem de estruturas sociais preexistentes e não atuam como ações e reações psíquicas, mas são correlatos de atos de palavras e silêncios, destituindo o social de sua naturalidade, “formando sistemas longe do equilíbrio ou inventando o seu próprio equilíbrio (socialização-dessocialização)” (DELEUZE, 2006, p. 290).

Deleuze cria, a partir desta parasitária apropriação dos interacionistas, uma ordenação do espaço sonoro do cinema que se porta como uma encenação da vida cotidiana, no conjunto de falas e barulhos dos centros urbanos, nos mal-entendidos, nos entre-cortes das falas, nos conflitos comunicacionais, tal como estamos trabalhando deste o início deste capítulo. A partir de tal apreensão abre-se um novo campo perceptivo no cinema, uma “hipertrofia do olho” (DELEUZE, 2006, p. 290).

As interações se fazem ver não nos indivíduos, mas nos atos de palavra, pois não dizem respeito aos colaboradores dos atos, “é antes o ato de palavra que, pela sua circulação, pela sua propagação e sua evolução autônomas vai criar a interação entre indivíduos ou grupos distantes, dispersos, indiferentes uns aos outros” (DELEUZE, 2006, p. 290).

O cinema sonoro torna-se, assim, uma sociologia interacionista em ato. Os primeiros cinemas cuja função fônica foi experimentada trouxeram todo um conjunto de vozes, anúncios, murmúrios, multidões que constituíram atos de palavra indeterminados, circulando como rumores e se propagando ao fazerem ver as interações “entre personagens independentes e lugares separados” (DELEUZE, 2006, p. 291). A grande forma foi migrando, ao passo de sua *evolução* tecnológica e de linguagem, para um cinema do teatro falado, dos diálogos bem colocados, da fala do sujeito (a estrela *hollywoodiana*), da *mise-en-scène* pautada pelo fraseado bem demarcado, distanciando-se em grande medida da falação, dos rumores.

O cinema do pós-guerra, o *Neorealismo*, a *Nouvelle Vague* e o *Cinema Novo* redescobriram a potência da interação promovida por essa ordem ruidosa da linguagem. Quanto mais o ato de palavra se torna autônomo, ou seja, destituído de seu caráter autoral, sem sujeito, mais o campo visual se apresenta como problemático, “orientado sobre um ponto problemático no limite das linhas de interação enredadas” (DELEUZE, 2006, p. 291). Deleuze (2006) ainda propõe que:

O mudo operava uma repartição da imagem visível e da palavra legível. Mas, quando a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que faz ver algo de novo, e que a imagem visível, desnaturalizada, começa a tornar-se legível por sua conta, enquanto visível ou visual. (p. 292)

É assim que as imagens de que tratamos adquirem valores problemáticos, suas equívocos, pois o que o ato de palavra faz ver pode ser mal lido. Na conversação, o ato de palavra tem lugar privilegiado de sua expressividade. Tal conversação, entretanto, mesmo sendo oriunda das formas puras, não socializadas, é inseparável das estruturas, lugares e funções que a faz funcionar. As ações e reações lhes são exteriores e “é por isso que há sempre algo de louco, de esquizofrênico numa conversação considerada em si mesma” (p. 294).



Figura 59 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

As imagens acima foram extraídas da cena em que *Diaz II*, em *Cabeças Cortada* (1970), fala ao telefone. Tal gesto produz um tipo de conversação esquizofrênica que se coaduna ao que estamos chamando de uma gagueira das imagens em transe, um tipo de indiscernibilidade produzida nos atos de palavra, nas falações, no rumorejar dos povoamentos.

O plano aberto descreve um enorme castelo e *Diaz II* sentado atrás de uma mesa pequena, num quadro cuja composição se completa, ao fundo, com uma grande pintura de motivos sacros. *Diaz* fala simultaneamente em dois telefones:

Alô, bem. Sim, senhorita, ligação interurbana. Quero falar, de pessoa para pessoa, com Eldorado. Sim, com a senhora Alba Moreno... 22789900. E também com o senhor Fred Bull, com 'B'. Sim, 88743320. Quem fala é Diaz II.

Diaz interrompe a telefonista e fala: “alô, Alô, telefonista, estou ouvindo muito mal” como quem anuncia a problemática fundamental da conversação. Inicia-se, então, um duplo diálogo de Diaz II com os personagens anteriormente citados. Ele enuncia: “Ah Freddy! Meu amigo. Quero que me faça um favor: venda todas as plantações de cacau, café e açúcar para Willian Bradley”. As falas de Diaz II são entrecortadas com pequenas respostas a perguntas cujo conteúdo não sabemos: “correto, correto, sim”. Ainda diz ele:

E quero que invista esse dinheiro em uma fundação cultural, uma fundação cultural com meu nome naturalmente, é claro. Tem que vender em dólares, duzentos milhões à vista. Sim, uma fundação cultural, ou melhor, Fundação de Ciências e Humanidades Emanuel... É, com o meu nome, Emanuel Prado Diaz II. É. Uma coisa que fique perfeita, linda, significativa, compreende, Freddy? Se lembra daquele famoso filósofo de Eldorado? É, É, Gonzáles Moura. Gonzáles Moura. É. Diga que regresse ao país para dirigir a fundação.

A fala é sempre interrompida por pequenas respostas, como “Não, não, Freddy, não!”, para perguntas que não sabemos quais são. Uma outra camada de indecidibilidade é acrescentada, pois Diaz troca os telefones que tem nas mãos a cada resposta. Em um momento, ele diz “é que... Não”, troca de telefone e diz “sinto como novas emoções”. Ele deixa na mesa um dos telefones e diz: “é, Freddy, coisas muito estranhas, meu querido amigo”. Há uma sucessão de trocas de telefone ao ouvido, quando ele fala “um momento, Freddy, um momento”. Ao outro dispositivo ele afirma “Escute, diga. Alô! Senhorita não ouço nada”. Interrompe a fala de sua interlocutora e enuncia “Sim, você me ouviu bem, mas eu não escuto nada. Continua a conversa, “tempestade? Terremoto? ”, “vulcões? “Extingui todos os vulcões, senhorita”, “Alô, sim? Alba? Alba querida...Me preocupo tanto com sua felicidade”. O personagem troca de telefone novamente e diz “Sim, me preocupo muito”.

O indecível se produz tanto nas trocas de dispositivo quanto nas falas de Diaz, pois não sabemos do que trata nenhum dos assuntos, ao mesmo tempo em que um assunto é iniciado em um telefone e continuado em outro, criando um jogo de perguntas e respostas cujas lacunas são impreenchíveis. Nenhum dos três personagens tem acesso à totalidade das falas, tampouco nós que assistimos ao conjunto entrecortado e vacilante do que é produzido apenas pela mediação de Diaz II. Produz-se neste jogo uma linguagem esburacada como uma conversação em transe. A cena continua com a intensificação do jogo entre perguntas e

respostas, das trocas de telefone, das falas entrecortadas em que se misturam duas ordens de conversação.

Para Deleuze, toda conversação é um modelo de esquizofrenia. Ela é uma espécie de conjunto do que vem a ser dito, não podendo ser confundida com um aglomerado de vozes pessoalizadas, pois lhe é própria a atribuição de difundir relações entre pessoas dispersas e independentes, por exemplo, passantes de um parque ou transeuntes de uma avenida movimentada, personagens que atravessam a cena ao acaso, “de tal modo que a conversação é um rumor contraído, e o rumor, uma conversação dilatada” (DELEUZE, 2006, p. 294).

O sonoro cinematográfico quando tomado pela potência dos atos de palavra faz mostra uma espacialidade outra, definida pelo volume sonoro da falação: “toda a gente fala ao mesmo tempo, ou então a palavra de um enche de tal maneira o espaço que reduz o outro a tentativas vãs, gaguejamentos, esforços de interrupção” (DELEUZE, 2006, p. 295). O gaguejar da linguagem é a expressão de desequilíbrios nos sistemas, uma ordem ruidosa do mundo que se apresenta.



Figura 60 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

A falação rumorejante dos beatos de Monte Santo é exemplar do modo como o sonoro é capaz de produzir, concomitante a sua impossibilidade de ser emoldurado, um espaço contíguo ao plano. Tal como Percy Shelley, poeta inglês do século XVIII, disse que “todos os poemas do passado, do presente e do futuro são episódios ou fragmentos de um único e mesmo poema escrito por todos os poetas”, a reza, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), contém em si todas as rezas possíveis. Monte Santo se configura, deste modo, como um espaço-tempo de beatitude contínua, que faz amontoarem-se camadas de rezas que se compõem de distintas temporalidades e espacialidades. Os empilhamentos vocálicos, os cânticos, o arrastar das vogais em lamento, a presença ausente de um suplício indiscernível, mas constante, engendra um espaço ambivalente de fé e dor, martírio e redenção.

Vimos que os signos sonoros no cinema glauberiano têm na reiteração de seus elementos a constituição de uma territorialidade que faz devir na imagem um povoamento, cria um povo. O transe sonoro mobiliza os meios e constitui territórios ritmizando seus elementos infraestruturais, como vimos no cancionário, mas também descreve suas regiões, o sertão, o mar, as veredas. Os agenciamentos produzem também as mobilidades territoriais, descritas por forasteiros, migrantes, bandos, cangaceiros, peregrinos, vadios. É assim que os atos de palavra, como elementos sonoros, fazem ver esses movimentos, em suas interações, perturbações, inversões de perspectiva.



Figura 61 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Os frames acima ilustram uma cena de *O Leão de Sete Cabeças* (1971). Um plano aberto nos mostra os personagens colonizadores português e americano que se misturam a um aglomerado de gente, como numa feira. A gestualidade dos homens ao fundo acusa uma espécie de conflito entre homens negros e soldados brancos que se empurram e se aglomeram. Os colonizadores em primeiro plano bradam: “devemos amar a Deus” “devemos amar o próximo, mas primeiro a paz, após a fome”. Em seguida, eles convidam os locais a “ver o programa de Marlene” e repetem incessantemente a frase “*Marlene toujours yes*” (“Marlene sempre sim”, em um misto de Português, Francês e Inglês). Em um primeiro

momento, a frase repetida parece não produzir sentido algum, mas a cada repetição define, pelo contraste com todo o rumorejar que lhe faz fundo, um sentido possível. A frase não nos aponta a nenhum elemento compreensível e passível de ser narrativizado, mas se produz como um efeito de linguagem possível, na medida em que se confronta com o barulho da língua. A cena evidencia um embate entre um plano de organização, a frase pragmaticamente possível e o conjunto de falações que compõe o ruidoso ambiente que lhe atravessa. Há gritos, falas sobrepostas, barulhos indiscerníveis, apitos e cantorias que compõem um *continuum* atravessado pela repetição periódica da frase “*Marlene toujours yes*”.



Figura 62 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Ainda em *O Leão de Sete Cabeças* (1970), na cena cujos frames acima se referem, os colonizadores convencem Dr. Xobu a assumir a presidência da nação congolosa. Há, em tal cena, uma espécie de impossibilidade de dizer que faz misturarem-se fragmentos de linguagem capazes produzir enunciados irreduzíveis a qualquer uma das línguas envolvidas no polifônico diálogo. Um francês, um português, um americano e um congolês conversam em roda. O colonizador francês tenta explicar seu plano ao Dr. Xobu. Diz ele, em francês: "agora, Dr. Xobu, o senhor é o homem mais rico e importante da região. O mais importante representante da burguesia local. Precisamos combater o comunismo e por isso o senhor será o novo presidente". Dr. Xobu interrompe dizendo em inglês "*sorry, i don't understand, i don't understand*". O Português intrometendo-se interrompe e diz ao francês, em francês, "*attention, attention!*", e completa em português, "Você não conhece bem essa gente, deixa comigo!". Em seguida, o Português cochicha ao ouvido de Dr. Xobu alguma coisa cujo conteúdo não nos é revelado, mas que produz um efeito de sentido sobre o personagem que imediatamente responde em francês: "*Oh, j'ai compris, j'ai compris!*". O Acordo termina com um coro que diz "viva a integração racial, viva a liberdade!" Dr. Xobu fala francês, mas não compreende o colonizador e responde em Inglês ao francês. O português, por sua vez, responde também parte em francês, parte em português. O jogo indiscernível de linguagem produz um conjunto de interdições, pois nenhum dos personagens entende completamente a totalidade das falas



produzidas, tampouco o espectador, cuja lacuna é criada pela fala cochichada ao ouvido do Dr. Xobu.

#### 4.5.3 Jorjamado e a falação



Figura 63 - Frames de *Jorjamado* (1979)

O transe de *Jorjamado* (1979) é indicado já nos créditos iniciais. Desde o primeiro plano, trata-se de um filme cuja linguagem é esburacada a ponto de criar um Jorge Amado gaguejante cuja biografia é expressa ao modo de uma literatura menor. Os créditos de abertura do filme são anunciados pela fala de uma pessoa da produção, posicionada em frente a uma câmera que por vezes a desenquadra. A equipe é descrita verbalmente, mas logo no começo da fala um grande ruído sobrepõe as palavras e toma conta da banda sonora. Voltamos a ouvir nome e funções da equipe serem descritas pela mulher até que ela é desenquadrada e inicia-se o filme.



Figura 64 - Frames de *Jorjamado* (1979)

Os frames acima destacados foram extraídos da primeira sequência do filme. Ali, já se evidencia um conjunto picotado de falas, sons de microfone, risadas. Glauber fala alto, dá indicações à equipe. A cena traz a superposição de muitos tipos de fala que se misturam em

diferentes níveis de intensidade e volume. Se o problema de Glauber, no filme sobre *Di Cavalcanti* era biografá-lo por perceptos, Jorge Amado é construído por pedaços de fala. Deleuze e Guattari (2014), no livro sobre Kafka, dizem que são três as condições para que haja uma literatura menor: “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 39). É possível identificarmos, no modo como Glauber trabalha a linguagem na construção da cinebiografia do escritor baiano, a existência de todos esses elementos.

Nesta primeira cena, Glauber gesticula com a equipe como quem dá instruções e não é possível ouvir sequer uma palavra do que ele diz, pois há uma massa indiscernível de falas que se sobrepõem, como se toda a equipe falasse ao mesmo tempo. Glauber fuma e posiciona Jorge Amado. As falas entrecortadas se produzem como um *continuum* rapidamente posto ao fundo enquanto conseguimos mal ouvir Glauber instruir Jorge Amado a virar-se para a câmera. Há mais falação e ouvimos novamente Glauber dizer “vamos filmar isso aí”.



Figura 65 - Frames de *Jorjamado* (1979)

Mais adiante, na cena cujos frames acima ilustram, Jorge Amado fala ao telefone, mas o que ouvimos é a voz de Glauber. A sobreposição cria uma ordem de indiscernibilidades, pois engendra uma duplicidade de enunciados. Ouve-se fragmentos da fala de Glauber que se apresentam entrecortados: “o lançamento do filme de Jorge Amado é esperado por todo o Brasil”. Uma outra voz diz: “é, meu Deus! ”. Um membro da equipe grita: “estão batendo na câmera”. Jorge Amado fala ao telefone enquanto a câmera tenta enquadrá-lo e enquanto tentamos compreendê-lo. Nesta altura, ainda não conseguimos vê-lo por completo em nenhum fragmento fílmico.



Figura 66 - Frames de *Jorjamado* (1979)

Na cena seguinte, parece por um instante que a entrevista vai efetivamente começar. Glauber pergunta a Jorge Amado: “você acha que nos filmes os diretores representam o mundo, seu mundo imaginário? Quer dizer, o que você acha das várias representações que eles fazem?” Jorge Amado vai responder, gesticula e abre a boca, mas é interrompido por Glauber: “boa resposta! Por exemplo, algum desses filmes correspondiam exatamente à cena que você pensou, quer dizer, seu sonho foi traduzido?”. Jorge Amado inclina-se para frente fazendo um gesto com a mão e se mobiliza para responder: “por exemplo, no filme do Nelson, na sexta cena, tem aquela cena que foi exatamente o que eu pensei transformada em cinema e com a grandeza do Nelson”. Glauber o deixa falar por alguns segundos fazendo sobrepor-se à voz de Jorge Amado sua voz, que diz “Claro, Claro, Claro”, como quem concorda com o que o autor diz.

A palavra “claro”, no entanto, não nos parece uma escolha gratuita, pois remete imediatamente ao grande problema do último longa, *Claro* (1975), que ele havia feito antes deste média-metragem e a questão da desterritorialização da língua. As falas entrecortadas, o rosto desenquadrado, as respostas afirmativas de Glauber que sempre interrompem a fala de Jorge Amado, como quem não tem interesse no que está sendo dito, revelam uma vontade de Glauber de produzir um Jorge Amado sempre em estado de dizer, mas um estado interdito por um transe, a gagueira de uma linguagem que se produz por buracos, cortes e intervalos.

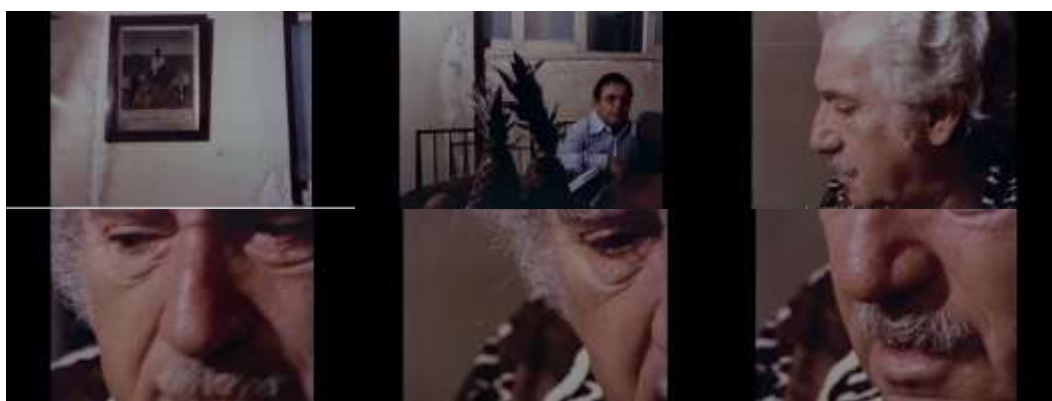




Figura 67 - Frames de *Jorjamado* (1979)

Na cena seguinte, de onde foram extraídos os frames acima, é o momento em que finalmente Jorge Amado começa a falar, entretanto, nunca o vemos completamente. A câmera começa seu *take* enquadrando uma pintura que traz em sua composição retirantes. Ouvimos Glauber dizer “Começa a falar!” E Jorge Amado inicia sua fala: “mas eu participei muito daquela chanchada, aquela coisa, escrevi diálogos, eu escrevia muita chanchada. Quando a chanchada tava no cinema, deixava de tá o filme ruim, o filme americano” (JORGE AMADO). A câmera vacilante descreve partes da casa de Jorge Amado enquanto ouvimos sua voz. Percorremos paredes descascadas, abacaxis sobre a mesa e um homem que acompanha a entrevista. Há um gravador sobre a mesa. Quando Jorge Amado é enquadrado, não está mais falando. Esse jogo de desencontros entre as imagens e as falas produz uma espécie de biografia em transe, pois nos parece querer despersonalizar Jorge Amado, construindo-o a partir de planos intensivos, apresentando-o sempre aos pedaços, pequenas partes do rosto, vultos, granulações, fumaça de cigarro. As vozes entrecortadas compõem um continuum ruidoso e nunca cessam, nem quando Jorge Amado fala. Se o primeiro efeito da literatura menor, a desterritorialização da língua, é uma constante em quase todo o filme, o segundo efeito começa a ser produzido aí. Nas falas de Jorge Amado, nas citações da câmera que passeia pela casa, nas pinturas expostas, tudo que ali fala é político.



Figura 68 - Frames de *Jorjamado* (1979)

Os frames acima foram extraídos do momento em que Jorge Amado é indagado por Glauber sobre a influência dos modernismos paulista e pernambucano do começo do século XX sobre a arte baiana. O autor faz uma espécie de análise filogenética das manifestações culturais da Bahia situando-as em um lugar intersticial. Diz ele “no fundo não tem aquele cacoete modernista, nem tem uma certa dureza pernambucana, que é aquela coisa baiana que você conhece, não é? Barroca, cheio de mistério, de magia, de força, de humanidade, de comida, de fome”. É assim que Jorge Amado, ao falar de si, faz com que tudo se converta em um valor coletivo. Deleuze e Guattari (2014), ao falarem sobre os enunciados produzidos pelos autores do terceiro mundo, afirmam: “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político [...] o campo político contaminou todo o enunciado” (p. 37).

O que nos parece conclusivo acerca das questões postas por este capítulo, não apenas no filme *Jorjamado*, é o fato de que, sendo inevitável ao colonizado falar a língua do colonizador, a produção de minoridades lingüísticas dentro dessa língua se dá nos seus usos intensivos, na molecularização de seus materiais, em detrimento de seu uso simbólico ou significante. Como diz Wisnik (1988):

Rompido o cordão dos pronomes, vínculo corporal com que o sujeito enlaça os signos, há uma queda não para fora, mas para dentro da linguagem (galáxia descentrada percorrida por toda parte por rastros de sentido e não-sentido, ou de um sentido *maior e nenhum*). Não funcionam mais aqueles intercâmbios entre códigos e mensagens, aquelas embreagens que caracterizam a *dêixis*, e que permitem ao sujeito apropriar-se da linguagem para manipular imaginariamente o tempo, o espaço, a personalidade. Em vez disso, parece que há uma espécie de coincidência tendencial entre mensagem e código, num estado de linguagem em que cada palavra é quase o nome próprio de si mesma. Em tais condições a sintaxe naufraga. (WISNIK, 1988, p. 296)

É assim que nos parece haver, nos personagens que povoam as imagens em transe, com seus gaguejamentos, as problemáticas de uma língua menor, capaz de convocar o povo a devir nas imagens a partir de imigrações na própria língua. Peregrinos, beatos, cangaceiros, jagunços, cada um a seu modo produzindo escavações e perfurações que fazem deslizar a língua as suas puras intensidades, sendo sempre reterritorializada e fazendo aumentar o ruído crescente do mundo.

#### 4.6 O CEGO VIDENTE



Figura69 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Um cortejo de camponeses acompanha o *Cego Vidente*, em *Cabeças Cortadas* (1970). O traçado estreito da região montanhosa é visto em um plano aberto que anuncia a vinda do grupo acompanhado de uma rítmica percussão que mistura palmas e tambores sobrepostos por uma melodia hispânica semitonada. O cego é posto no chão e a música é subitamente interrompida para que seja ouvido o que ele tem a dizer:

Uma coisa eu me pergunto: o que seria da luz, se não vivesse no escuro? No escuro, posso viver toda a luz, no escuro, posso inventar todas as cores. Não é uma desgraça, senhor, não é uma desgraça. Cada dia, vejo o rosto do senhor, limpo e branco. Mas não com a brancura que o vê, senhor. Posso inventar o branco para mim a cada dia. Posso inventar o branco, posso inventar o branco, posso inventar o branco. Posso fazê-lo de novo. Posso criar o meu branco. (ROCHA, 1970)

O Cego, ao dizer ser capaz de inventar o branco através do qual se expressa a figura de Deus, faz de si um visionário. O olhar visionário se expressa como experiência resultante de um apagamento da visão habitual. Não é uma falta que dá ao cego sua vidência, mas um excesso de mundos possíveis. Na visão habitual, vê-se tal como o geômetra que, despindo os corpos de suas qualidades sensíveis, tenta apagar as imperfeições do mundo real, mas “a vontade de delimitar, de geometrizar, de fixar relações estáveis não se impõe sem uma violência suplementar sobre a experiência natural do olhar” (NOVAES, 1988, p. 09). A impossibilidade de ver dá ao cego um excesso de visão porque não permite a ele ler o mundo sob as lentes da representação. O Cego Vidente, no entanto, tem sua existência vinculada a um lugar que, como explica Wisnik (1988):

Se entrevê no absoluto, vislumbre de um uno que não deixa se apresentar em meio ao turbilhão de simulacros, como lugar de absoluta não violência. Configura-se aí uma espécie de platonismo às avessas, que não se eleva para longe da matéria na direção da Ideia ou da Forma, mas mergulha nela até traduzí-la em puras escalas energéticas. (p. 296)

O Cego Vidente revela que, no lugar de seu ponto de vista, existe um conjunto de virtualidades e potencialidades que criam um mundo marginal. O olhar habitual vê um determinado objeto sempre parcialmente, as partes não vistas deste objeto se oferecem como pontos visíveis a outros observadores potenciais, compõem-se assim um conjunto de avizinhamentos que multiplicam suas possibilidades enquanto objeto visível. Um objeto é, assim, o conjunto totalizante de seus pontos observáveis. A doença do olhar dá a este personagem sua vidência porque ele se torna como um *ponto cego* nesse conjunto de observadores possíveis. Tal disposição dá ao Cego Vidente uma função distributiva, pois ao mesmo tempo em que a cada vez um ponto de vista pode ocupar o espaço deixado pelo seu, este também é capaz de ocupar qualquer dos pontos que totalizam as posições relativas do objeto. O Cego Vidente é, deste modo, um criador de alianças, um aliado de outrem, pois sempre é permitido a ele ligar pontos de vista incompatíveis, criar séries heterogêneas. A ele torna-se imprescindível o que Deleuze (2008) chamou de *estrutura outrem*:

Se Outrem não estivesse aí, exprimindo mundos possíveis, onde aquilo que (para nós) está no fundo encontra-se, ao mesmo tempo, pré- percebido ou subpercebido como uma forma possível, onde aquilo que é profundidade encontra-se como um comprimento possível etc. O recorte de objetos, as transições assim como as rupturas, a passagem de um objeto a outro, e mesmo o fato de que um mundo passa em proveito de outro mundo, o fato de que há sempre alguma coisa implicada a ser ainda explicada, desenvolvida, tudo isto só se torna possível pela estrutura-outrem e seu poder expressivo na percepção. Em suma, o que assegura a individuação do mundo perceptivo é a estrutura-outrem. (p. 264)

O Cego Vidente é um personagem que aparece por vezes de forma marginal na filmografia de Glauber, mas o paradoxo que se apresenta diante de sua doença do olhar nos faz colocá-lo na centralidade das questões postas por esta tese.

Leyla Perrone-Moisés (1988), ao falar sobre a multiplicação heteronômica dos tipos em Fernando Pessoa, diz que “entre seus olhos e as coisas há uma névoa constante, um intervalo de bruma que desrealiza o real” (p. 327). Curiosamente, ela nomeia o texto com o título: *Pesar é estar doente dos olhos*. A doença do olhar, deste modo, é aquela que imprime sobre o cego sua vidência, pois não sendo a ele possível educar sua percepção para as formas estáveis do mundo, lhe é compulsória a condição de pôr-se a fabricar perspectivas. Se “cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também

sua visibilidade como corpo diferente dos outros” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 327), há, como vimos, uma lógica sacrificial na visão que produz, concomitante a ela, uma cegueira.

As questões suscitadas pelo Cego Vidente, com o pesar de suas tímidas aparições nos filmes (a exceção é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), nos parecem ter permanecido latentes no pensamento de Glauber. Em um artigo de 1978, na ocasião da morte do controverso cineasta argentino Leopoldo Torre Nilson, a quem ele chama de *El Torto*, Glauber o descreve a partir de suas enfermidades. O título do texto é “o cego que via longe...” (ROCHA, 2004, p. 367). Diz ele sobre o colega argentino: “Leopoldo é do tamanho de uma grua, tem dores lombares, cresce (como Cortázar) e fica cego como Jorge Luis Borges” (p. 367) e continua “ele era grande, bonito, semicareca, *semicego*. Um francês achou estranho que os dois maiores gênios argentinos fossem cegos *in progress*: o infame Jorge Luis Borges [...] e o ‘Kyneasta de derecha’ Leopoldo Torre Nelson” (grifos do autor, p. 367).

Na passagem já citada do encarte da trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1962), Glauber (1964) diz que o cancionista é um “velho e cego (que cego vê a verdade no escuro e assim canta o sofrimento das coisas)”. O escuro evidencia a verdade das coisas e dá ao Cego Vidente uma ambivalência já chamada por Benjamin (2013) de uma “iluminação profana” (p. 83). A vidência é, em si mesma, o ato de profanar as formas do mundo. José Para Miguel Wisnik (1988), o visionarismo é um assunto muito antigo e excessivamente atual. O olhar visionário, segundo o autor, seria o próprio olhar deslocado do tempo, também ele próprio deslocando o tempo que descreve. Isso porque, enquanto experiência concreta, essa *visão* impõe ou “toda a distância ou distância nenhuma”. Para Wisnik (1988),

Por isso mesmo esse é um tema difícil. Trata-se de falar daquilo que quase não pode ser falado. Quase, se esse movimento de representação do irrepresentável não estivesse também na matriz da poesia. Se o discurso profético não fosse movido pelo esforço enigmático de cifrar e decifrar. Se os relatos de alguns drogados, que fizeram da droga um uso de tipo poético, não tentassem dar conta de uma evidência que se apresenta nitidamente e que não se deixa fixar. (WISNIK, 1988, p. 283).

A vidência é tida por muitas culturas como uma experiência do sagrado. No ocidente, é tida como a ambivalência de um ato profano, pois não se exerce pela ritualização, mas dá a ver um mundo que desestabiliza a harmonia e a previsibilidade das formas. A vidência é associada ao transe, nesta tese, por se tratar de uma espécie de visão desintegradora das formas habituais do mundo, um estado radical de decomposição das formas que põe o vidente a multiplicar perspectivas, produzir avizinhamentos e séries heterogêneas. Tal propriedade faz do cego vidente uma figura capaz de habitar um mundo intermediário, pois ele existe em um espaço intersticial: às vezes profeta, às vezes poeta, ou ainda entidade divina ou charlatão.



Em resumo, “o visionário, poeta ou profeta, tem para a sociedade o mesmo valor ambivalente do *fármaco*, buscado como remédio e marginalizado como doença” (WISNIK, 1988, p. 285). O visionário é uma espécie de canalizador da violência sacrificial do mundo, pois se instala no lugar onde o mundo está prestes a nascer ou onde já morreu. Ele é catalizador e formulador de uma angústia a assinalar e a sublimar essa violência do mundo, ele é igualmente agente mítico e marginal e, concomitantemente, sintoma e remédio da doença social que é a visão.

#### 4.6.1 O transe do *observador privilegiado*



Figura 70 – Frame de *Cego Júlio – Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

A imagem acima é a que descreve Júlio, o *Cego Vidente* narrador de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963). Júlio carrega, junto a sua doença do olhar, a capacidade de criar mundos. A cada entrada de personagem, a cada transformação nos ciclos de vida e morte do sertão. É este personagem que faz de sua incapacidade de ver o habitual a potência expressiva de um inabitual. Júlio é um comutador de modos de ver. Lapoujade (2017), ao se referir a exemplos da literatura mundial, como *O idiota*, de Dostoievski, acusa a existência de personagens cujo olhar torna-os observadores privilegiados. O teórico explica:

Parecem se originar de um processo de redução, no sentido de uma experiência pura. Alcançam uma espécie de grau zero. Esses personagens não sabem mais do que os outros, pelo contrário, conservam uma espécie de inocência, uma ingenuidade da qual os outros não são mais capazes, sua natureza parece preservá-los de qualquer compromisso vergonhoso, e faz deles observadores privilegiados. (p. 52)

Júlio é um observador privilegiado por sua capacidade de multiplicar os pontos de vista, de ver o invisível e o indivisível. Ele cria séries heterogêneas que se comunicam apenas a partir das relações que ele produz. Suas visões excedem o foco, as formas e os contrastes,

fazendo-o escapar também de seus limites enquanto sujeito. O Cego vidente, como vemos na onipresença de Júlio, tem seu corpo possuído e intensivamente desfeito pelas forças cósmicas, forças de sua visão, que se põem a multiplicar sua presença.



Figura 71 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Os fragmentos acima foram extraídos de uma cena, já quase ao final de *Deus e o Diabo*, onde Antônio das Mortes se aproxima de Cego Júlio. Júlio sente a presença do jagunço e pergunta: "qual é sua graça?". Imediatamente, Antônio responde: "Não conhece pela voz?". Cego Júlio então expressa surpresa e diz em um sussurro: "Antônio das Mortes!". O Matador retruca: "Já andava no seu rastro tem mais de uma semana. Era só pra lhe perguntar uma coisa: Se lembra daquele beato, que deixei vivo lá no Monte Santo [referindo-se a Manoel]? O vaqueiro que matou Coronel Moraes. Tá bem lembrado?". Júlio responde: "sim, senhor, foi meu guia, mas tem muito tempo que não tenho notícia dele". Antônio das Mortes o indaga sobre o fato de ter sido visto passar com o bando de Corisco e Manoel, exigindo a verdade sobre Manoel ter se tornado o cangaceiro Satanás. Cego Júlio, então, responde: "acho que lhe dei o destino certo. Pois não podia ficar mais arrastando Manoel e Rosa".



Figura 72 - Frame de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

A câmera passa a compor um plano onde os vemos por trás (como no fragmento acima) e, à frente deles, encontra-se o acidentado relevo do sertão, descrito sem foco e saturado de luminosidade, exibido como um esboço que lembra antigas xilogravuras de cordel<sup>19</sup> e emoldurado por duas colunas de madeira. Entre os dois personagens, outra coluna vertical faz as vezes de uma repartição no quadro, o que mantém Júlio e Antônio antagonizados por sua disposição espacial. Júlio então faz uma pergunta a Antônio das Mortes: “seu Antônio, tá vendo bem aí adiante dos seus olhos?”. Antônio responde: “é o sertão grande de Canudos”. Cego Júlio complementa: “nesse grande eu enxergo a terra vermelha do sangue de Conselheiro. Morreu quatro expedição do governo Moreira César<sup>20</sup>, esse eu vejo melhor no meu escuro. Só não entendo como o senhor persegue um *cabra* como Manoel”. Antônio responde rispidamente: “não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa. Fui condenado nesse destino e tenho de cumprir”.

O que tal cena nos revela de imediato é o modo como cada um apresenta um ponto de vista sobre o mesmo espaço sertanejo. Antônio não é capaz de ver no sertão seus ciclos de vida e morte, o modo como Sebastião no Monte Santo repete Antônio Conselheiro, em

---

<sup>19</sup>Segundo verbete do Wikipédia em português, a xilogravura popular é uma permanência do traço medieval da cultura portuguesa transplantada para o Brasil e que se desenvolveu na literatura de cordel. Quase todos os xilógrafos populares brasileiros, principalmente no Nordeste do país, provêm do cordel.

<sup>20</sup>Antônio Moreira César foi um controverso Coronel do exército brasileiro morto em combate, em Canudos. Ele é descrito em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, no episódio em que matou, em praça pública, o jornalista Apulcro de Castro, por supostas ofensas à Corte e ao exército brasileiro. Liderou a terceira expedição à Monte Santo, onde foi derrotado e morto pelos Sertanejos de Antônio Conselheiro. BERNUCCI, Leopoldo. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Edição Comentada. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001. CUNHA, Euclides. *Os Sertões: campanha de Canudos*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

Canudos, a forma como ele próprio ocupa a posição de Moreira César neste novo ciclo de repetição ao qual o sertão se submete. Antônio certamente vê o relevo, interage com a paisagem, mas não é possível a ele ver a disposição do sertão sob o ponto de vista do Cego Júlio.

Conforme mencionamos, perspectivar é produzir ao mesmo tempo uma visão e uma cegueira, instaurar um ponto de vista incapaz de ver que há outros modos de ver, pois os pontos de vista que são sacrificados pela visão são virtualidades imperceptíveis, “assim como um caminhante distraído não vê o esboço de uma ponte virtual numa sucessão de pedras alinhadas atravessando um riacho” (LAPOUJADE, 2017, p. 44). É, entretanto, passível aos virtuais a capacidade de abrir, no cosmos das coisas, rachaduras que trazem os avizinhos, as passagens e as intermitências, ao primeiro plano.



Figura 73 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Sempre que Júlio aparece, as imagens se dissolvem em planos intensivos e posteriormente anunciam alguma transformação, ou a entrada de um novo personagem, ou um novo rumo no jogo de forças que atravessa a narrativa. Nas imagens que Cego Júlio evoca pode-se observar que a narrativa funciona como uma espécie de ponte que liga uma imagem à outra. Os fragmentos acima foram extraídos da cena em que Júlio reaparece para introduzir na história o personagem Corisco. Ouvimos inicialmente apenas as notas musicais que introduzem a todos os personagens, mas desta vez elas anunciam a chegada do próprio Júlio, o narrador. A cena inicia com uma imagem opaca e disforme, um borrão de cores e luzes que gradualmente vemos constituir-se em Júlio e seu Violão, que se estabilizam em foco e descrevem junto de si a paisagem desértica do sertão. Um plano médio descreve os passos ralentados de Júlio, que sincroniza seu andar ao pulso intermitente do violão. Ouvimos novamente os versos "matador, matador, matador de cangaceiro". Em seguida, vemos Antônio das Mortes que interpela Júlio a fim de lhe contar que havia dizimado os beatos de

São Sebastião. Este é o momento onde se cruzam o vidente, o comutador de perspectivas, o criador de mundos; e o tirano, o homem sem *outrém*, o planificador de existências, como veremos no capítulo seguinte.

Ao se aproximar de Júlio, Antônio das Mortes diz: “Bom dia Cego Júlio, eu sou Antônio das Mortes, morreu tudo feliz, rezando de alegria. Foi contra a minha vontade, mas teve de ser. Só deixei dois vivos pra contar a história”. Júlio pergunta: “e Sebastião? ” Ao que o Jagunço responde: “Sebastião foi eles que mataram. Foi o povo mesmo que matou o Santo”.

Depois que Antônio se afasta, a câmera percorre, em vultos, uma vegetação que só é distinguível em suas cores, pedaços de cactos, partes de terra, ruínas de uma construção inacabada, raios de luz que incidem sobre a câmera desmanchando as formas na tela. Júlio evoca sempre planos intensivos que fazem ligarem-se elementos heterogêneos de diferentes estratos porque sua condição de comutador de pontos de vista o coloca como um mediador comunicante das diferenças. Sobre a comunicação nos planos intensivos, Gilles Deleuze pergunta:

É a diferença que relaciona o diferente ao diferente nestes sistemas intensivos? A diferença de diferença relaciona a diferença a ela mesma, sem outro intermediário? Quando falamos de uma comunicação entre séries heterogêneas, de um acoplamento e de uma ressonância, não é à condição de um mínimo de semelhança entre as séries e de uma identidade no agente que opera a comunicação? Diferença "demais" entre as séries não tornaria toda operação impossível? Não se está condenado a redescobrir um ponto privilegiado em que a diferença só se deixa pensar em virtude de uma semelhança de coisas que diferem e de uma identidade de um terceiro? É aqui que devemos prestar a maior atenção ao papel respectivo da diferença, da semelhança e da identidade. E, em primeiro lugar, qual é este agente, esta força que assegura a comunicação? (DELEUZE, 2008, p. 118)

O Cego Vidente, neste caso, tem uma função que se aproxima do que Deleuze chamou de um *precursor sombrio*<sup>21</sup>, um agenciador da comunicação entre as diferenças. Ele é percebido como invisível, marginal, mas é elemento condicionante à comunicação entre as séries que ele mesmo produz. Deleuze diz não haver dúvida de que a este precursor é possível ser atribuída uma identidade e que há uma semelhança entre as séries que ele põe em comunicação, mas sua existência, apesar disto, permanece indeterminada. A identidade e a semelhança, a organização das formas em planos reconhecíveis, são apenas efeitos de funcionamento do Cego Vidente. O Cego projeta sobre si uma fugaz identidade e projeta

---

<sup>21</sup>O raio fulgura entre intensidades diferentes, mas é precedido por um *precursor sombrio*, invisível, insensível, que lhe determina, de antemão, o caminho revertido, como no vazio. Do mesmo modo, todo sistema contém seu precursor sombrio, que assegura a comunicação das séries que o bordam. (DELEUZE, 2008, p. 117).

sobre as séries que ele faz proliferar a ilusão de uma semelhança, as fabulações de um sertão que está continuamente diferindo de si. Deleuze (2008) diz que:

Então, identidade e semelhança seriam tão-somente ilusões inevitáveis, isto é, conceitos da reflexão que dariam conta de nosso inveterado hábito de pensar a diferença a partir de categorias da representação; mas isto se daria porque o invisível precursor dissimularia a si próprio e seu funcionamento e, ao mesmo tempo, dissimularia o em-si como a verdadeira natureza da diferença. (DELEUZE, 2008, p. 119).

Considerando que cada modo de existência tem seu *plano de existência* singular (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; LAPOUJADE, 2017; BORGES, 2015), plano segundo o qual a existência se desvela, o que se segue junto às descrições do Cego Júlio é uma operação perspectivista, “pois descrever modos de existência consiste em retornar, a cada vez, ao interior do ponto de vista que eles exprimem” (LAPOUJADE, 2017, p. 48). É deste modo que a tomada de pontos de vista engendra a constituição de um conjunto heterogêneo de existências, os personagens, a vegetação, o sertão, o próprio cinema, cada qual com seu ponto de vista. Deleuze diz (2008) que “dadas duas séries heterogêneas, duas séries de diferenças, o precursor age como o diferenciante destas diferenças” (p. 119) porque as coloca em relação imediatamente por sua própria potência.

Cego Júlio pode ter sobre si a dupla atribuição de um agente *diferenciante*. Primeiramente, ele imprime uma ritmização sobre os corpos que descreve musicalmente, como vimos no capítulo do Cancioneiro e, em segundo, é invisível o caminho que ele traça e se tornará visível somente ao contrário, “enquanto recoberto e percorrido pelos fenômenos que ele induz no sistema” (DELEUZE, 2008, p. 119). É assim que ele funciona, dentro de *Deus e o Diabo*, como um elemento *díspar*. Tanto sua identidade, atribuída abstratamente, quanto a semelhança que se atribui às séries que ele põe em jogo, exprimem “apenas o efeito estatístico de seu funcionamento sobre o conjunto” (DELEUZE, 2008, p. 120). Ao estar em todo lugar, Cego Júlio está também em lugar algum. Ao deslocar-se perpetuamente de si mesmo, disfarça-se nas séries que suscita. A condição de observador privilegiado, efeito de sua doença de ver, confere a Júlio um *status* de diferença em segundo grau, capaz de relacionar séries heterogêneas e disparatadas. Ele junta Padres e Coronéis, Jagunços e Sertanejos, Profetas e Cangaceiros, mas também pedaços de terra e cactos, armas e cruzes, animais em putrefação com restos de construções inacabadas.

Perrone-Moisés (1988) afirma que “a reflexão excessiva impede o puro olhar” (p. 329). A partir dessa colocação, instaura-se com o Cego Vidente um pragmatismo das funções, não mais um idealismo das formas. Não é necessário ao cego indagar em que

consiste uma ideia, mas sim qual sua função no mundo e quais os efeitos que ela produz sobre seu corpo, pois a ele “as definições tradicionais da ideia como imagem, representação ou modificação da mente são incompletas na medida em que elas não dão conta de sua característica essencial: produzir efeitos no pensamento e no corpo” (LAPOUJADE, 2017b, p. 51).

Se é próprio a uma ideia, vista como imagem do pensamento, fazer definirem-se direções norteadoras deste pensamento, ao Cego Vidente cabe as suas ideias o conduzirem a linhas de errância que povoam o deserto. Lapoujade (2017) diz que William James propôs um pensamento sobre a ideia que a desvincula da representação de uma realidade pressuposta, pois não há correspondência entre uma imagem na mente e um objeto na realidade física ou metafísica. O que se subtrai desta condição é que devemos nos ater ao processo da ideia, onde não se trata de representar realidades, mas de estabelecer coordenadas sobre as quais a realidade se passa. Nas palavras de Lapoujade (2017b):

Ao combinar conceitos e perceptos, podemos traçar mapas que representam a distribuição de outros perceptos no espaço e no tempo distantes...o mapeamento conceitual tem importância enorme [...]. Uma ideia dá uma direção, dirimo-nos, mental ou fisicamente, na direção do objeto visado, através de uma série de signos intermediários, de experiências colaterais que nos conduzem até ele ou à sua vizinhança. (p. 63)

Tal abordagem promove um modo de compreensão do cinema glauberiano que produz uma aproximação pouco usual entre suas imagens e um conjunto de reflexões contemporâneas chamadas pós-humanistas, pois os povoamentos que seu transe suscita dão conta da formalização de universos descritos por diferentes tipos de agentes, humanos e não-humanos. Segundo Viveiros de Castro (2015),

Os deuses, os animais, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma ‘alma’ semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma ‘se veem como’ pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, ‘são’ pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível). (p. 44)





Figura74 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Os fragmentos acima mostram outro momento onde um plano intensivo de luminosidades e dispersão focal antecipa a chegada de Júlio. Há no primeiro quadro uma paisagem borrada que anuncia sua chegada. Em seguida, vemos o personagem entrar em quadro gritando por Corisco repetidas vezes. No terceiro plano, vemos Corisco. O primeiro plano é como uma limpeza da percepção, o grito insistente cria sua consistência pela repetição e a imagem que se refaz desenha Corisco em um plano de composição. Na passagem de um plano a outro o que ocorre é que Júlio *cria* Corisco.

Conforme discutimos anteriormente, perceber não consiste em observar um mundo que se oferece ao olhar, mas entrar em um ponto de vista, participar de um dado corte no mundo que permita a quem o vê enxergar a composição de um plano que só está disponível àquele olhar. Neste caso, não nos é possível dizer que o que vemos em *Deus e o Diabo* são pontos de vista de Júlio sobre o sertão, mas, ao contrário, o que se apresenta é o modo como o Cego assume diferentes pontos de vista para compor um sertão fragmentado. O ato de vidência, deste modo, liga-se ao transe pela via de uma desabitucação do olhar, pois, como diz Viveiros de Castro, ver “seres usualmente invisíveis é um signo de que as ‘condições’ não são normais (doença, transe e outros estados alterados de consciência)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 45).

O transe de Júlio, provocado por sua doença do olhar, faz multiplicar suas aparições na paisagem desértica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), abrindo sua existência e o convidando a participar dos múltiplos pontos de vista que atravessam as imagens do filme. O Cego Júlio, como dissemos, é o cantador e o responsável por introduzir, em versos, todas as personagens e sequências do filme. Produz, com suas descrições, perceptos e afectos do sertão, sonoridades famintas, personagens feitos de luzes, em transes que ritmizam, em seus acordes, versos e rimas, as existências que povoam o desértico sertão em sua lógica



sacrificial. A cada entrada dos versos de Júlio, há uma redistribuição do jogo de forças que faz funcionar o universo de *Deus e o diabo*. É assim que o Cego Vidente se torna o portador de cada mundo possível criado naquele espaço de sertão. Cego Júlio revela, assim, uma espécie de abertura do *Ser*, pois exprime, a partir da cegueira, sua condição de *Ser em relação*, “incessantemente aberto pelas perspectivas que suscita” (LAPOUJADE, 2017, p. 47). A vidência, deste modo, serializa o mundo a partir de aspectos singulares de um ponto de vista que vê de outras formas, vê a alma do mundo, sendo a alma, segundo Viveiros de Castro (2015), a “dimensão virtual dos existentes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 42).

Ao retomar o filósofo francês Étienne Souriau, Lapoujade (2017) diz que a preocupação do autor em constatar a insistência dos virtuais - com suas perspectivas - sobre o mundo, diz respeito a uma ideia de que “fazer ver é ao mesmo tempo fazer existir ou tornar mais real aquilo que fazemos perceber” (LAPOUJADE, 2017, p. 47).

Desde a introdução de *Deus e o Diabo*, Cego Júlio cantarola os versos que criam o espaço de sua fabulação. A história é introduzida da seguinte maneira: “Vou contar uma história / é verdade e imaginação /abra bem os seus olhos /pra enxergar com atenção / é coisa de Deus e Diabo / Lá nos confins do sertão” (ROCHA, 1963). Ao longo do filme, cabe a Júlio, como dissemos, fazer as passagens entre os pontos de vista: a cada entrada de um novo personagem é a ele a quem é demandada a descrição. A cada novo ciclo de Manoel e Rosa ele reaparece como quem os transporta a um novo campo de possíveis. Deleuze (2006) diz que:

É deste modo que se vê Rocha destruir de dentro os mitos e Perrault denunciar toda a ficção que um autor poderia criar. Resta ao autor a possibilidade de se atribuir ‘intercessores’, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas ao colocá-las elas próprias em estado de ‘ficcional’, de ‘fazer lenda, de ‘fabular. O autor dá um passo na direção das suas personagens, mas as personagens dão um passo na direção do autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é uma ficção pessoal: é uma palavra em acto, acto de palavra pelo qual a personagem não para de ultrapassar a fronteira que separa a sua questão privada da política e produz ela própria enunciados coletivos. (p. 284)

Se para fazer ver é preciso multiplicar pontos de vida em uma arte do existir, Cego Júlio funciona, em *Deus e o Diabo*, como um dispositivo óptico capaz de fazer perceber perspectivas. Ele oferece aos demais personagens, além de suas realidades (por ele anunciadas), suas direções existenciais. O Cego Vidente é capaz de ver o ponto de vista expresso por cada um dos modos de existência do sertão. Ele aconselha os retirantes, os profetas, os tiranos e suas vítimas.

Quando Antônio das Mortes dizima os beatos no Monte Santo, é Júlio quem leva Manoel e Rosa até o bando de Corisco, provocando em Manoel sua transformação corporal de Beato à Cangaceiro. Ele o faz cantando os seguintes versos:

Da morte do monte Santo / Sobrou Manuel Vaqueiro / Por piedade de Antônio / Matador de cangaceiro / A estória continua / Preste lá mais atenção / Andou Manuel e Rosa / Pelas veredas do sertão / Até que um dia - pelo sim pelo não- / Entrou na vida deles / Corisco o diabo de Lampião. (ROCHA, 1963)

Wisnik (1988) diz que desde a Grécia arcaica, poetas e adivinhos têm em comum o dom da vidência, “mesmo que sejam emblematicamente cegos” (p. 284). O que os cegos videntes vêem são as partes do tempo inacessíveis aos demais, o que foi e o que ainda não é. Wisnik (1988) diz que

Inspirado pelas Musas, filhas de Mnemosyne, a Memória, o poeta volta-se para o passado primordial; inspirado por Apolo, e auxiliado por certas ervas propiciatórias, o profeta volta-se para o que está por vir. Mas nos dois casos, o passado e o futuro são partes integrantes da circularidade do cosmo, do eterno presente, do qual só se afastam aparentemente, para decifrá-lo naquilo que ele oculta.” (p.284)

O autor complementa dizendo que o olhar visionário resulta de um apagamento da visão habitual, “que fala por enigmas” (WISNIK, 1988, p. 284). Glauber diz que o cego vidente *vê longe* porque sua visão se transmuta em um inabitual, trazendo ao presente ou algum passado inacessível aos demais, ou um futuro prognóstico cifrado por suas leis proféticas.

#### 4.6.2 O paradoxo da cura



Figura75 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1975)

As imagens acima foram extraídas de *Cabeças Cortadas* (1975). Na cena, o Cego Vidente é carregado pelos peregrinos por uma vereda desértica da província espanhola. Ele é retirado dos braços dos sertanejos pelos capangas de *Diaz II* e, por não ter força para andar, é colocado no chão. O Homem carrega em si todas as enfermidades, tem os membros atrofiados pela fome, é cego, se diz fraco demais para falar e considera a fé sua principal doença. Ao ser solto pelos homens, sente se aproximar de seu corpo o *Pastor*, uma figura mítica que transita pelo deserto espanhol curando os males do povo. Curiosamente, o Pastor porta consigo uma foice, um objeto cuja pregnância simbólica o associa, em muitas culturas, à morte. A cura, em *Cabeças Cortadas* (1975), parece estar associada a uma perda de potência, pois a enfermidade é o que provoca no doente uma espécie de abertura a todas as potencialidades. A cura, neste caso, apresenta seu caráter ambivalente, pois se porta como uma castração. Ao ser tocado pelo Pastor, o Cego é contagiado pela milenar ordenação espacial das formas estabilizadas pelo mundo judaico-cristão, passa a ver as perspectivas, as semelhanças, deixa de ver os avizinhamentos, as graduações, os cromatismos. O Cego reage gritando, como quem sente dor e diz:

Faz tanto tempo que tenho fome, que perdi a memória do que é ter fome. Senhor! Quando mais fome tenho, mais cansado fico e vejo a Deus! Um homem que tem fome, vê a Deus. Faz tanto tempo que tenho fome, que esqueci o que é ter fome! E quanto mais cansado fico de ser faminto, mais fome sinto e vejo Deus, Senhor. Eu tenho fome, e me cansei de ser faminto, senhor!

O pastor carrega, na potência de sua cura messiânica, a capacidade de libertar os pobres de suas enfermidades, ao mesmo tempo em que tal liberdade lhes tolhe suas potências singulares. O Cego Vidente passa a ver e perde sua vidência. Se Cego Júlio carregava, em sua pureza, uma abertura à maior heterogeneidade possível, sendo capaz de todas as metamorfoses, de se transmutar em perspectivas, o Cego curado perde sua capacidade de intensificar a experiência, de criar planos intensivos através dos quais deixará a vista matérias e materiais ainda não vistos pelo olhar cansado do ocidente. O que a cura oferece ao Cego Vidente é o mundo da representação.



Figura 76 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Logo em seguida, O Cego, agora curado da cegueira e da fome, flameja uma bandeira preta em um estandarte. O homem maltrapilho caminha por uma vereda, agora sozinho e sacode sua bandeira enquanto diz: “Eldorado existe, é preciso reconhecer a luz do sol de Eldorado! Eldorado existe, é preciso reconhecer a luz do sol de Eldorado!”. Notemos que enquanto propagandeia a luz de Eldorado, sua bandeira não traz cor alguma, apenas um breu tremulante contrastado pelo sol.

#### 4.6.3. Um índio com uma câmera



Figura77 - Frames de *Amazonas, Amazonas* (1965)

As imagens acima trazem frames de *Amazonas, Amazonas* (1965), documentário de média-metragem produzido por Glauber entre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967). Este filme foi encomendado pelo interventor Arthur César Ferreira dos Reis, Governador biônico do estado do Amazonas durante a Ditadura Militar. Este é *Maranhão 66* (1966), são dois filmes que causam certo desconforto aos estudiosos de Glauber, pois, à primeira vista, parecem fazer do cineasta um aliado ambíguo do regime autoritário brasileiro, tão explicitamente criticado em *Terra em Transe* (1967).

O que nos interessa, na breve passagem que faremos através de suas imagens, é demonstrar de que modo Glauber fez da *cegueira* do índio diante do colonizador europeu um ponto de tensão política também invisível à tirania do poder instituído à época, no Brasil. O filme inicia com a narração em off de um suposto explorador espanhol, que descreve a natureza amazônica em um misto de naturalismo e misticismo católico. Diz ele:

O Negro encontra o Solimões, duas águas desembocam numa só. Grandes águas, grande rio que descobri a 22 de junho de 1542, em missão do Reino Espanhol. Eu, Francisco de Oreliana, enfrentei o desconhecido, dei combate a índios de longos cabelos que lembravam mulheres guerreiras de outras lendas. Vencidos os perigos, batizei a conquista. Amazonas, Amazonas!

*Amazonas, Amazonas* é a definição mais precisa do cego a manusear a câmera. O índio tem potencialmente em si quase todos os pontos de vista possíveis sobre a floresta, lhe falta apenas o ponto de vista do colonizador, que é contemplado pela narração. Boa parte do filme é um passeio pela floresta em imagens que são a todo tempo borradas, desfeitas, como descrições que advêm de um conjunto de imponderáveis: o índio é cego pois é produzido atrás da câmera e, no seio de sua incapacidade técnica, caminha por entre os acidentes da floresta, sofre as mudanças de luminosidade que fazem alternar os mecanismos de compensação fotossensíveis da máquina. A todo momento há gradientes de cores que se cromatizam diante das muitas entradas de luz no meio da mata fechada, produzindo pontos de vista sobre a floresta que apenas ele é capaz de engendrar. É tudo como um *continuum* de matéria verdejante, uma matéria florestal que se estabiliza do modo como pode fazê-lo, organiza-se conforme suas possibilidades diante da câmera, que multiplica os pontos de vista ao se colocar num corpo-a-corpo com a mata. Vemos ranhuras nas árvores, textura nas folhagens, lodo no chão, pedaços de céu, nada é completamente estável, tudo é pura heterogeneidade. A montagem faz alternar, por vezes, pontos quase inalterados nas angulações da câmera, como se muitos olhos vissem o mesmo objeto a distâncias mínimas uns dos outros. Os aspectos visuais por si só já compõem um complexo jogo de relações e a consistência de um *continuum*. Entretanto, a narração sobreposta às imagens faz cindir qualquer laço de contiguidade que se poderia querer extrair da relação de imagens criadas por Glauber. Isso porque o narrador do filme se apresenta como o descobridor da Amazônia, em missão do Reino Espanhol. Há, nesta passagem, o choque entre perspectivas diante do que é narrado e do que é visto.

O transe se dá, deste modo, nesta disparidade que produz a síntese disjuntiva, capaz relacionar duas séries incompatíveis entre si. Ao mesmo tempo, um índio narra com uma câmera e um colonizador europeu, os dois a descrever, cada um em seu registro, o mesmo lugar, criando em som e imagem a polifonia de um dissenso. A descrição da câmera permanece, o narrador continua: "inferno verde, paraíso verde, eis a plástica Amazônia, onde se pensa no passado".

## 4.7 O TIRANO

### 4.7.1 O tirano e os planos intensivos



Figura78 - Frames de *A Idade da Terra* (1980)

Em *A Idade da Terra* (1980), na cena ilustrada pelo frame acima Glauber apresenta o personagem Brahms, o carnavalizado “demônio colonizador”. A ritualização de sua apresentação é dada pela heterogeneidade dos elementos dispostos, mas é peculiar o modo como o tirano é constituído em seus materiais. Vemos a presença de Brahms em quadro e, incidindo sob sua face direita, um forte feixe de luz amarelo cria um sombreamento que gradua intensivamente o plano até constituir-se, no lado oposto, uma face escura esboçada sob a áspera textura de grãos de película. Há, nas escolhas estéticas de Glauber para a composição de Brahms, o embate entre toda a luz possível, expressa na cintilante luz dourada que lhe cobre uma das faces, e a escuridão, ruidosa trama de grãos que são as marcas visíveis, em cinema, da ausência de luz. Sobre um fundo caótico de tambores e um sopro agudo que repete uma melodia incessante, Brahms diz: “minha missão é destruir a terra, este planeta pequeno e pobre”. O que vemos em seguida é *Cristo índio*, que nasce mesclado a uma matéria sinalética cuja constituição aparece como a força de um *miserável milagre*. Ismail Xavier (1981) diz que:

A figura de Brahms e certas presenças mais ou menos evanescentes em sua vizinhança se põem definitivamente como personificações (figurações sensíveis) de conceitos abstratos, de forças ou princípios, à maneira do poema enciclopédico medieval: cada figura repete sempre o mesmo gesto e só é convocada para atualizar o povo, repetir o princípio, força, vício ou virtude que encarna. (p. 72)

Glauber disse que *Idade da Terra* (1980) é a materialização dos signos do terceiro mundo, “o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados” (ROCHA, 2004, p. 497) e que sua linguagem remonta aos mitos cristãos que dá aos personagens principais novas funções aos bíblicos “Cavaleiros do Apocalipse”. A relação criada por Glauber que por ora parece nos caber é a do Tirano, tornado escatológico<sup>22</sup> e visto como um agente de desterritorialização, uma figura trágica do fim do mundo. Nos parece curiosa a relação engendrada por Glauber entre a tirania como figura estética do *diferencial em si* e o modo como surgiu a própria noção de apocalipse no interior das narrativas bíblicas. Ribeiro (1011) diz que o livro *Apocalipse* (95 d.C.) “tinha por finalidade o consolo e a exortação à perseverança na fé dos cristãos que estavam sofrendo com a perseguição do Império Romano, pelo fato de se negarem à adoração da imagem do imperador da época, Domiciano, a “besta apocalíptica” (RIBEIRO, 2011, p. 328). Sobre o Tirano de *A Idade da Terra* (1980), Xavier (1981) complementa dizendo que:

Brahms será sempre obscuro, reunindo os atributos da decadência, da corrupção, do poder cínico - consciente da sua ilegitimidade e reduzido à evocação das glórias dos antepassados. Brahms é 'instinto de morte', princípio de destruição, a que se opõe a nova mensagem de esperança do Cristo multiplicado e imenso no coração do povo que é sede da beleza, do carisma, da festa, da coesão na fé, elementos que injetam um princípio de vida na cidade. (p. 71)

Se o que víamos no personagem Cego Vidente era uma capacidade de multiplicar pontos de vista, produzindo alianças que conduziavam maquinações elementares a acoplamentos, ao Tirano não cabe outra coisa a não ser o terror da desertificação. Ele atua como um *vórtex*, sugando para dentro de si todos os pontos de vista, planificando as existências sob a égide de um *fundo obscuro* que vem à superfície, se fazendo figura trágica de um constante despovoamento. Para o Tirano, *a terra é plana*.

É possível observarmos a diferença que se estabelece entre os dois tipos de imagem nos planos que se seguem a apresentação de Brahms. Enquanto ele é composto, como vimos, em um plano único que apresenta pequenas variações de *zoom* e condensa em si os elementos heterogêneos, Cristo Índio é criado fazendo misturarem-se múltiplos planos intensivos, como veremos no próximo capítulo. O Tirano nasce, portanto, criando um plano que compreende em si mesmo toda a heterogeneidade, ao contrário do personagem perspectivista que multiplica as micro-maquinações em acoplamentos diversos.

---

<sup>22</sup>A escatologia remete, nos estudos teológicos e filosóficos da Bíblia judaico-cristã, aos eventos derradeiros da história do mundo, se opondo à Genesis, sua origem. (RIBEIRO, 2011)



Ao falar sobre a indeterminação, Deleuze (2008) diz que a ela cabe incutirmos dois aspectos: “o abismo indiferenciado, o nada negro, o animal indeterminado em que tudo é dissolvido - mas também o nada branco, a superfície tornada calma em que flutuam determinações não-ligadas, como membros esparsos, cabeças sem pescoço, braços sem ombro, olhos sem fronte” (p. 36). Tanto o indeterminado quanto as determinações flutuantes são, portanto, *indiferenciais*. A *diferença*, neste caso, não poderia ser encontrada entre esses extremos (indeterminado-determinação flutuante), ela seria o que o autor chamou de “A determinação”. A diferença que faz distinguirem-se as coisas é apenas empírica e as determinações flutuantes (estabilizações temporárias) são apenas extrínsecas. Deste modo, a diferença em si mesma é o momento em que o fundo sobe à superfície sem deixar de ser fundo. Deleuze (2008) exemplifica a atuação do fundo obscuro com a ocorrência de um relâmpago, pois ele:

Distingue-se do céu negro, mas deve acompanhá-lo, como se ele se distinguísse daquilo que não se distingue. Dir-se-ia que o fundo sobe à superfície sem deixar de ser fundo. De uma parte e de outra, há algo de cruel e mesmo de monstruoso nesta luta contra um adversário inapreensível, luta em que aquilo que se distingue opõe-se a algo que não pode distinguir-se dele e que continua a esposar o que dele se divorcia. (p. 37)

Como vimos, a crueldade é a marca indelével das codificações primárias, o lugar das maquinações que imprimem sobre o mundo sua selvageria.



Figura79 - Frames de *A Idade da Terra* (1980)

O Demônio colonizador Brahm encarna, ao longo de suas aparições, diferentes estabilizações temporárias: ora ele é o americano, ora o colonizador francês, ora o espanhol. Em todas elas, ele surge a partir de planos intensivos, luminosidades, desfoques, câmeras oscilantes, e se movimenta sempre por meio de passagens, rastros que são como índices de intensidades, tal como é possível observarmos nos frames acima, extraídos de algumas de

suas passagens ao longo do filme. Brahms sempre tem sua aparição associada ao surgimento de algum dos Cristos, como se entre eles houvesse algum tipo de pressuposição recíproca. Se, desde o texto bíblico, cada Cavaleiro do Apocalipse é uma *visão* sobre o *fim do mundo*, este *fim*, em *Idade da Terra* (1980), é tornado ambíguo, pois pode assumir tanto o sentido teleológico do destino da história (seja cristão ou não) como ser referência a um lugar ao qual é relegada, ao terceiro mundo, uma função de dejetivo da história. De todo modo, a relação que se estabelece entre Brahms e os Cristos tornados videntes é a da lógica sacrificial de um mundo que, ao ser permanentemente atormentado pela tirania da desterritorialização, insiste em nascer a todo instante. O transe que dá a ver esse movimento simultâneo de destruição e criação é descrito por Wisnik (1988) ao se referir das obras do poeta e pintor belga Henri Michaux. O autor diz que

A tendência ao bem, ao mal, ao caráter paradisíaco ou satânico do mundo, às vezes em alternâncias sucessivas como a dos pistons de uma máquina, oscilando entre o puro e o perverso, numa dualidade fanática, indicia essa demanda de sentido subjacente ao êxtase, que formula às vezes como uma sucessão rapidíssima de polarizações e despolarizações: *sins e nãoos*, afirmações e negações vertiginosas da congruência do mundo. Que serenam, num dado estágio regido pela ondulação sinusoidal (segundo Michaux), sob a qual o universo se dá como puro, de uma ‘total homogeneidade energética’, perfeito em seu absurdo inacabamento, toda a multiplicidade de suas vibrações, das maiores as mais ínfimas, *em fase* (veja-se que esse é exatamente o roteiro das visões do Apocalipse de São João). (WISNIK, 1988, p. 296)

No fundo obscuro evocado pelo Tirano, a forma se distingue da matéria ou do fundo, mas a recíproca não é verdadeira, pois a distinção já é em si uma forma. Se as formas se dissipam é porque se refletem no fundo obscuro que sobe, mas este fundo deixou de ser o puro indeterminado, tal como vimos nas formas da semelhança e da representação. O fundo obscuro das diferenças livres sobe ao primeiro plano e adquire uma existência autônoma, pois “a forma que se reflete neste fundo não é mais uma forma, mas uma linha abstrata que atua diretamente sobre a alma” (DELEUZE, 2008, p. 36). Isto ocorre porque, neste campo de visualidades, tanto o indeterminado quanto o determinado se confundem na determinação que “estabelece a diferença” (DELEUZE, 2008, p. 36).



Figura 80 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Os frames acima referidos são de uma cena extraída de *O Leão de Sete Cabeças* (1971). O que vemos nas imagens que se apresentam é a composição de um jogo de contrastes que se intensifica até o nível de uma molecularização dos elementos fílmicos. De início, aparece um povoado negro enfileirado e imóvel, num aglomerado homogêneo sobreposto por uma dança coreográfica de soldados que apontam fuzis de um lado para o outro do quadro. Os soldados, brancos e armados, passam uns pelos outros empunhando armas de guerra, num jogo de entra-e-sai no quadro, sempre com a mesma velocidade. Os homens do fundo permanecem imóveis, como se posassem para uma fotografia. A cena é longa e a improvável dança dos fuzis se arrasta por um minuto e quarenta segundos. Após o longo plano fixo, inicia-se, repentinamente, um *zoom*. A distância focal é mantida, sem a

compensação que o *zoom* impõe para que sejam mantidas as formas e contornos descritos pela imagem. O que salta ao primeiro plano, nesta subversão às regras da máquina cinemática, é uma matéria intensiva, todo um conjunto de cores, armas disformes, camuflagens de soldados que se misturam a grãos de película, gradientes focais, produzindo rasuras, como no último frame, onde é possível vermos o rosto disforme do menino sobrenquadrado por dois fuzis, que delimitam os contornos de um novo espaço fílmico, pois constroem um vulto despersonalizado cujo fundo não se distingue mais de qualquer figura, não há rosto nem arma, apenas a mistura de um no outro.



Figura 81 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Se o Tirano é, como dissemos, um anti-perspectivista, é porque ao invés de fazer multiplicarem-se os modos de ver, ele faz unificarem-se todos num mesmo plano. Os frames acima foram extraídos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e trazem o momento em que o Jagunço *Antônio das Mortes* dizima os beatos do *Monte Santo*, seguidores de *Sebastião*. Se a percepção regida pela estrutura outrem povoava o mundo de franjas, transições, graduações de intensidade, ao Tirano cabe apenas a planificação das existências. Se cada beato no Monte Santo era um ponto de vista sobre o sertão, portanto, um mundo possível, com suas misérias, dores e desejos, ao jagunço coube tornar tudo um mesmo plano, uma só e mesma beatitude planificada, um amontoado de corpos despersonalizados. A tirania do Jagunço é, deste modo, também a lógica sacrificial a que se submetem as transformações

das formas. Como dissemos, o transe tem como função, a partir de seus elementos diferenciais, produzir povoamentos nas imagens, para isso é preciso que dele também se erijam os processos de desertificação sobre o qual os povoamentos se aglutinam. Se é preciso sempre repovoar o deserto, há sempre o motor de desertificação. Desde o início de *Deus e o Diabo*, Glauber parece nos deixar claro que o que move as semioses daquele espaço recortado de sertão são os ciclos de vida e de morte, como vimos no capítulo sobre os territórios e as veredas.

Estes primeiros personagens mostram uma espécie de tirania fragilizada, pois os Tiranos de que falamos sacrificam pontos de vista em detrimento de causas que não lhes concernem. Brahms tem uma relação de subserviência com o diabo, os Soldados, em *O Leão de Sete Cabeças* (1971) são subordinados tanto aos colonizadores quanto à Marlene, Antônio das Mortes<sup>23</sup>, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) vê alternar sua lealdade entre Coronéis, Padres e Políticos, e justifica-se mediante uma incauta fé na cura da fome pela morte.

#### 4.7.2 O transe do soberano



Figura8 2 - Frame de *Terra em Transe* (1967)

Há, por outro lado, personagens cuja tirania coincide sobremaneira com sua própria vontade. Tomemos por ora *Diaz*, personagem de *Terra em Transe* (1967) que, sozinho em

---

<sup>23</sup> *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) teve sua estreia internacional com o nome de *Antônio das Mortes*, sendo, inclusive, assim referido por Deleuze no livro *Cinema II, A imagem-tempo* (2006).

seu castelo, tem a força despótica de sua *anarquia coroada*. *Terra em Transe* (1967) foi concebido às vésperas do AI-5, marco inicial da fase mais sangrenta da Ditadura Militar Brasileira e é onde Glauber aponta criticamente suas imagens ao estado de exceção. Segundo Alexandre Silva e André Araújo (2012), “Diaz não designa um determinado imperador, ele é a expressão do Império” (p. 65), isso porque a coincidência entre corpo do déspota e corpo do Império é uma condição da exceção como inclusão exclusiva. A crueldade do Tirano soberano é, deste modo, sobrecodificada e substituída pelo terror, pois ele faz coincidir seu corpo com o corpo pleno que rege o conjunto de leis que a ele se submetem. Sua loucura provoca o delírio de seu povoamento, pois seu ego é colado ao tempo tirânico por ele criado.



Figura 83 - Frames de *Terra em Transe* (1967)

Os frames acima foram extraídos da cena em que *Diaz*, em *Terra em Transe* (1967), é coroado Imperador de Eldorado pelo colonizador espanhol. No primeiro plano, vemos extensivamente toda heterogeneidade ornamental das texturas palacianas, plumas, capas, lanças erguidas para o alto, cavaleiros, bailarinas, partes de vestidos, pilastras desenhadas em ouro, paetês, lustres, figuras humanas e não-humanas dispostas horizontal e verticalmente no plano, todos ao mesmo tempo, engendrando um agenciamento que faz orbitar em torno do Tirano um conjunto díspar de elementos apresentados todos de uma só vez, plenamente constituídos. Há estabilidade nas formas dispostas no quadro, mas a heterogeneidade se dá na composição. O plano seguinte se aproxima de Diaz que, ao receber a coroa, tem sua face iluminada por uma luz *dura e pouco nuançada*. São impressos sobre o seu rosto traços firmes e sombras opacas que se desenhavam como linhas abstratas de um rosto monstruoso,

desumanizado, tal como um plano do expressionismo nos primeiros anos do cinema Alemão.

Ao receber a coroa, *Diaz* anuncia

Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força! Pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização. (ROCHA, 1967)

O Tirano Diaz nos faz ver na emergência de seu *fundo obscuro*<sup>24</sup> o paradoxo do poder soberano. Agamben (2015) diz que se o *Soberano* é aquele que decide sobre o estado de exceção, portando o poder de legitimar ou suspender a validade da lei, o paradoxo implícito nesta função é o de que seu corpo está ao mesmo tempo dentro e fora da lei, habitando um tempo em suspensão. Para o filósofo,

Precisar que é ‘ao mesmo tempo’ não é insignificante: o soberano se põe legalmente fora da lei. Isso significa que se pode também formular o paradoxo deste modo: “A lei está no exterior de si mesma”, ou: ‘eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não existe um fora da lei’. Por isso, Schmitt define a soberania como um conceito-limite.” (p. 225)

Entre a exceção e a diferença, cabe ao Tirano habitar um lugar intersticial, na “harmonia universal dos infernos”. Uma vez que a exceção é uma espécie de exclusão, ela é um caso singular. Entretanto, o que a caracteriza não é uma ausência de relação com a norma, mas pelo contrário, “a norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se dela” (AGAMBEN, 2015, p. 225). O Tirano, deste modo, ao contrário do Cego Vidente, não sacrifica seu ponto de vista para relacionar, transversalmente, outros modos de ver, o que ele sacrifica é o próprio campo de possíveis, fazendo de si um distribuidor que é capaz de incluir excluindo. O ego do Tirano está descolado do tempo, ligado a um tempo puro que faz desterritorializarem-se a linguagem, as formas, num desinvestimento dos dêiticos. Se para ele *tudo é eu*, reciprocamente *nada é eu*. É assim que o Tirano, nos termos de nossa discussão, é o agente da determinação, pois se coloca a meio caminho entre o indeterminado e o determinado, fazendo erigir, concomitante à existência, um universo de desnomeações habitado por violentas intensidades visíveis em suas granulações, pontuações, porosidades, isto é, um lugar “que a linguagem não recobre com suas nomeações” (WISNIK, 1988, p. 295).

---

<sup>24</sup> Como vimos, Deleuze dá ao fundo obscuro uma formulação que o compreende como algo que se distingue de alguma coisa sem que esta coisa se distinga dele.



Figura 84 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Em *O Leão de Sete Cabeças* (1971), o Tirano é Marlene, uma espécie de Ninfa cuja paradoxal condição lhe confere poder de sedução e violência. Logo na cena inicial, tal como vemos nos frames acima, há um jogo indiscernível entre sexo e violência. O personagem Guerrilheiro comunista rola pelo chão aos beijos com Marlene. A mulher está nua da cintura para cima, e os corpos de ambos deslizam um sobre o outro fazendo misturarem-se beijos e puxões de cabelo, risos e expressões de dor. Os movimentos são constantemente desenquadrados, há sempre um desfazer-se da imagem que se coaduna com a impossibilidade de definição das gestualidades dos personagens. O que se vê é um jogo de atrações e fugas simultâneas. Sobre as imagens ouve-se um canto modal cuja língua desconhecemos, há tambores e uma melodia repetitiva descrita por uma relação intervalar constituída por muitos semitons. Em seguida ouve-se uma voz que descreve, em francês, uma situação que se sobrepõe ao conjunto das imagens:

Ela abriu a boca e proferiu a blasfêmia contra Deus. Ela recebeu o poder de fazer guerra aos Santos e de assassiná-los. E recebeu o poder de impor sobre toda a tribo, todo povo, língua e nação. E todos os habitantes da terra vão venerá-la. Todos aqueles cujos nomes não estão inscritos no livro do leão degolado desde o começo do mundo. (ROCHA, 1971).

Na cena em que Marlene beija o Guerrilheiro ele olha para ela e diz “besta de ouro da violência, és tu quem provoca minha violência” (ROCHA, 1970, 33:37).

Gilles Deleuze, prefaciando *Sexta-Feira e os Limbos do Pacífico* (1991)<sup>25</sup>, descobre em Tournier uma reformulação das problemáticas postas por Robinson Crusóé, de Daniel Defoe. O escritor, segundo Deleuze (1991), ao invés de levar um Robinson “a uma origem que reproduz um mundo econômico análogo ao nosso, arquétipo do nosso” (p. 227), reconduz Robinson a fins diferentes e divergentes. Ao contrário da origem, efetua no personagem uma desumanização, produzida no encontro “com os elementos livres, [n]a descoberta de uma energia cósmica ou de uma grande Saúde elementar” (DELEUZE, 1991,

---

<sup>25</sup>Livro de Michel Tournier que se passa no interior do universo ficcional de *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe (1719)



p. 227). Nos parece interessante o dispositivo criado por Defoe e apropriado por Tournier - do “homem sem outrem em sua ilha” (DELEUZE, 1991, p. 229) – para pensarmos a existência do personagem *Tirano*, tal como o encontramos em reiteradas aparições no cinema de Glauber Rocha, pois nele descobrimos um estado de transe que se produz como um *anti-perspectivismo*.

A formulação de Defoe nos parece ser tomada por Deleuze como uma situação-limite, onde o homem sem outrem é aquele que tem sobre si todos os efeitos de uma desmontagem radical do mundo, no encontro de seu corpo com “os elementos livres, a descoberta de uma energia cósmica ou de uma grande Saúde” (DELEUZE, 1991, p. 227). O anti-perspectivismo ao qual nos referimos é resultante desta coincidência entre o corpo do Tirano e corpo indiviso da terra, “o termo final é Robinson feito elementar em sua ilha, ela própria entregue aos elementos: um Robinson de sol na ilha tornada solar” (DELEUZE, 1991, p. 226).

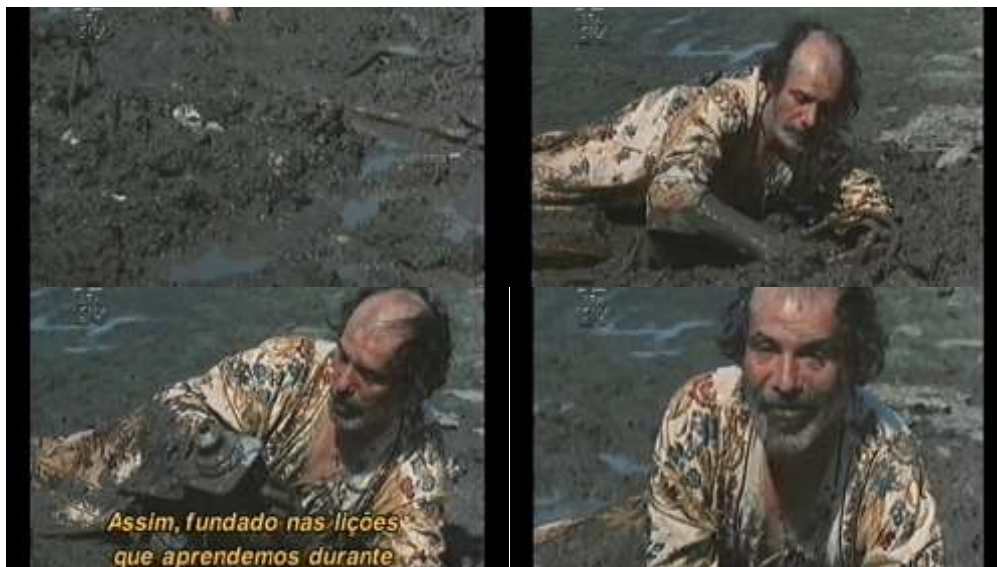


Figura 85 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Em *Cabeças Cortadas* (1970), na cena acima ilustrada pelos frames, *Diaz II*, mergulha seu corpo na lama do solo da província onde se encontra exilado de Eldorado. Ele está completamente misturado a um conjunto indiscernível de objetos, se arrasta pelo barro, interage com a lama, é envolto por cordas, encontra uma câmera em meio ao barro, manuseia os objetos sem uma ordem de causalidade e sem produzir efeito lógico algum. Enquanto ele se arrasta pelo chão, ouvimos uma descrição da história do fictício país *Eldorado*, que retorna de *Terra em Transe* (1967) diferido de si:

Nas páginas da história, o Eldorado foi descoberto no século XVI, por navegantes espanhóis e se desenvolveu inicialmente graças ao cultivo da cana de açúcar. Alguns anos mais tarde, chegaram os escravos negros da África, e o vice-Rei de então construiu estradas e um novo porto, e

conquistou o território de Alecrim, exterminando completamente a civilização índia local. [...] Séculos mais tarde, surgiu o primeiro libertador, Emanuel Díaz. Advogado muito inteligente, influenciado pela Revolução Francesa e pelas ideias da Nova República Americana, organizou a Sociedade Secreta da Libertação do Eldorado. A ideia incendiou as plantações e, dez anos mais tarde, Eldorado se proclama Monarquia independente. Emanuel Diaz colocou a coroa sobre a sua própria cabeça, e desde então, todos os seus descendentes continuaram a sucessão de poder. Quando da Revolução Republicana de 1990, toda a dinastia Diaz sucumbiu às armas. Nosso herói escapou graças à ajuda de um velho criado negro. [...] desde então, Diaz subiu ao poder várias vezes, e várias vezes foi deposto, e várias vezes voltou e voltará. ‘Fizemos o possível para acabar com a miséria, construímos escolas, hospitais e novas casas populares. Fizemos um sorteio entre os pobres, e os que mereceram receberam melhores salários, os outros, cumprindo um castigo divino, por causa de seus pecados, devem permanecer pobres até que um novo sorteio os tire dessa vida infeliz.

É assim que *Diaz II* recria Eldorado fazendo misturar seu corpo ao da terra não apenas no ato de rastejar sobre o barro, mas no modo como faz mesclar-se a história de Eldorado com a sua, na planificação das hereditariedades. O transe do Tirano é, tal qual o do Cego Vidente, criador, mas na medida em que ele faz acelerarem-se os processos de vida e morte a partir das descidas entrópicas.

No Tirano, seu transe produz por todo o lado as desertificações de um mundo sem outrem. É preciso que, de início, atentemos ao fato de que *outrem* não é um sujeito, mas uma potência, como dissemos no capítulo anterior, uma estrutura que torna o mundo *um possível*. O primeiro efeito de outrem diz respeito à relação que se estabelece entre os objetos e a forma como os percebemos e os concebemos como objeto de pensamento, como “a organização de um mundo marginal” (DELEUZE, 1991, p. 229) segundo o qual outros objetos e outras ideias podem surgir a partir de leis de transição que regulam e cromatizam suas passagens, como vimos no começo desta tese. Destacar um objeto de seu fundo, graduar seu tamanho segundo relações de equivalência e proporção, criar regiões de contraste que intervalam as posições relativas entre os objetos do mundo, tudo isso é efeito deste outro potencial. Deleuze diz:

Olho um objeto, em seguida me desvio; deixo-o voltar ao fundo, ao mesmo tempo em que se destaca do fundo um novo objeto na minha atenção. Se este novo objeto não me fere, se não vem me chocar com a violência de um projétil (como quando batemos em alguma coisa que não vimos), é porque o primeiro objeto dispunha de toda uma margem em que eu sentia já a preexistência dos seguintes, de todo um campo de virtualidades e potencialidades que eu já sabia capazes de se atualizarem. (DELEUZE, 1991, p. 229)

É este conjunto de virtualidades e potencialidades que cria um mundo marginal capaz de oferecer aos objetos e às percepções as condições de um equilíbrio cosmológico. Se há,

por exemplo, parte de um objeto que não se apresenta a uma determinada percepção, esta parte se coloca potencialmente visível para outrem. Quando a primeira percepção contornar todas as posições relativas que compõem a superfície visível do objeto, terá alcançado outrem atrás do objeto, sendo este último, portanto, o conjunto totalizante de suas visões possíveis, como vimos no Cego.

É este mecanismo que garante uma profundidade ao mundo. Os objetos que nos circundam, sabemos que eles existem, que se ligam, se regulam, se escondem uns atrás dos outros, produzindo, por efeito de seu equilíbrio cosmológico, o espaço virtual de outrem, um espaço de ocupação possível. “Em suma, outrem assegura as margens de transição do mundo. Ele é a doçura das contiguidades e semelhanças” (DELEUZE, 1991, p. 230).

Como vimos no começo desta tese, é a semelhança que regula as transformações de figura e fundo, as variações de profundidade, pois “povoa o mundo de um rumor benevolente” (DELEUZE, 1991, p. 230), fazendo com que as formas do mundo se inclinem umas sobre as outras. Dissemos ainda que o pensamento ocidental havia mantido, ao longo de séculos, a diferença esconjurada de suas formas, trazendo à superfície a soberania dos mecanismos de semelhança e representação. A tirania do homem sem outrem apresenta uma outra face desta problemática. Deleuze diz que “quando nos queixamos da maldade de outrem, esquecemos esta outra maldade mais temível ainda, aquela que teriam as coisas se não houvesse outrem” (DELEUZE, 1991, p. 230). O mundo tirano é, conseqüentemente, tomado pelo transe das diferenças tornadas livres.





Figura 86 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Os fragmentos acima foram extraídos de outra cena de *Cabeças Cortadas* (1970). Agora, *Diaz II* está sentado ao chão e tem seu corpo e suas vestes completamente sujos de lama, tem sobre o colo um pergaminho e nas mãos uma pena. Enquanto escreve no pergaminho ele diz: “E considerando que tem delitos políticos e de sangue... assino!” Fazendo um gesto que simula a uma decapitação. Em seguida, uma mulher passa a frente do quadro carregando a cabeça de *Apolo*, Deus grego da harmonia, da beleza, do equilíbrio e da perfeição. O gesto e as palavras são repetidos: “como tem sangue e delitos, assino!”, diz *Diaz*, desnucando o próprio pescoço. Termina dizendo “e sentencio que ele pecou”, repetindo o gesto com a cabeça. *Diaz II* sentencia à morte, com a acusação de crimes de sangue, todo o mundo da representação, pois o que ele traz, concomitante à decapitação, é a dissolução das formas apolíneas, em uma ode às formas dionisíacas. As propriedades texturais dos objetos em cena, a multiplicidade de sentidos e interpretações que todo o plano compõe, a falta de contraste entre as roupas de *Diaz II*, seu rosto sujo de barro, os relevos montanhosos da paisagem, o pergaminho, essa soma heteróclita de elementos produz um fluxo que promove o encontro entre o déspota e terra achatados num só plano.

Como vimos a semelhança, como força do habitual no mundo, relativiza o não-sabido e o não-percebido, “pois outrem para mim introduz o signo do não-percebido no que eu percebo, determinando-me a apreender o que não percebo como perceptível para outrem” (DELEUZE, 1991, p. 230). É nesta relação entre os objetos e as semelhanças que se passam os desejos, pois não há desejo sobre o que não pode ser visto, pensado ou possuído por um outro possível.

O transe do Tirano, ao produzir um mundo sem outrem, engendra um reino de oposições absolutas, “a brutal oposição do sol e da terra” (DELEUZE, 1991, p. 231), é onde enfrentam-se o sabido e o não-sabido, o percebido e o não-percebido, o claro-escuro, como no rosto de Brahms. A esta personagem, cabe tornar o mundo um espelho de sua própria visão, mas como sua visão é muito estreita, o mundo que cria é elementar, feito de formas elementares. Deleuze (2008) diz que:

Quando o eu narcísico toma o lugar de objetos virtuais e reais, quando toma sobre si o deslocamento de uns assim como o disfarce dos outros, ele não substitui um conteúdo do tempo por outro. Ao contrário, entramos na terceira síntese. Dir-se-ia que o tempo abandonou todo conteúdo mnemorial possível e, então, quebrou o círculo onde Eros o entranhava. Ele se desenrolou, se endireitou, tomou a última figura do labirinto, o labirinto em linha reta, que é, como diz Borges, “invisível, incessante”. O tempo vazio fora dos eixos, com sua ordem formal e estática rigorosa, seu conjunto esmagador, sua série irreversível é exatamente o instinto de morte. (p. 112)

Se, com o Tirano, acabaram-se as doçuras da semelhança e da contiguidade, como sugeriu Deleuze, resta a ele viver em um mundo delirante das diferenças absolutas, como *Brahms*, das extensões superpostas, como *Diaz*, ou das “insuportáveis repetições” (DELEUZE, 1991, p. 233), como *Diaz II*.



Figura 87 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

Em *Cabeças Cortadas* (1970) o tirano *Diaz II* parece fadado a repetir seus atos e a cumprir uma espécie de hereditariedade maldita. Os frames acima foram extraídos de dois momentos distintos do filme. Há na passagem de um a outro, um diálogo que se repete, e onde é possível observarmos o caráter cíclico de sua loucura, a de um homem sem mundo possível, condenado a viver um eterno presente repetido indefinidamente. A cena aparece em momentos distintos do filme: primeiramente, após o Pastor curar o personagem *Cego Vidente* de sua fome, o Tirano fala ao telefone com Alba e diz:

Incendiaram o banco? A anarquia, bem que eu falei. Os índios o incendiaram. Mas eu vivo dizendo que os índios precisam ser catequizados, todos eles, sem exceção tinham que ser cristianizados. É. E os negros também, não? É isso mesmo, isso mesmo. Não se parecem em nada conosco, nem nos ossos, nem na pele, nem na cor, nem na constituição do

cérebro, em nada! O que? Os estudantes também? Não, os estudantes não, meus rapazes têm uma Universidade, cultura, não podem ser iguais a esses pobres índios. (ROCHA, 1970)

Na segunda vez em que a cena é repetida, vemos *Diaz II* falar novamente ao telefone com Alba, após uma sucessão de situações do Tirano desprovidas de qualquer encadeamento narrativo. *Diaz II* se dirige à Alba:

O que? Índios? Os índios incendiaram... o que eles incendiaram? Eu sempre lhe disse, Alba! Sempre lhe disse, que os índios precisam ser catequizados. Todos eles sem exceção deveriam ser cristianizados! Sim! Como? Os negros também! É isso mesmo, isso mesmo. Não, não se parecem nada conosco. Nem na cor da pele, nem nos ossos, nem na constituição do cérebro. Mas se já... isso está escrito? Também os estudantes? Não, não, os estudantes não, são os meus rapazes, têm uma universidade, uma cultura, não podem ser iguais a esses pobres índios. (ROCHA, 1970)

O que a tirania imprime sobre *Diaz II* é a repetição material do Mesmo, do instinto de morte, a composição de um eu narcísico e sem memória, o amnésico Tirano cujo destino é viver indefinidamente preso a sua terra.

#### 4.7.3 Exu: o Dionísio terceiro-mundista



Figura 88 - Frames de *Barravento* (1962)

É em *Barravento* (1962) que Glauber não apenas experimenta, mas tematiza o tema da tirania dionisíaca sobre a dissolução do equilíbrio cosmológico das formas. O exu, Dionísio, o Malandro, são personagens que se encarnam e tipificam uma mesma figura estética, aquele que faz irromper, na ordem das imagens, o atravessamento de um tempo dionisíaco motor de seus processos de diferenciação.

Os frames que trouxemos acima foram extraídos da cena inicial de *Barravento* e é onde vemos a chegada de Firmino ao povoado de Xeréu. Ismail Xavier (2007) diz que

O reencontro de Firmino com sua comunidade de origem gera o discurso contra a exploração e a permanência das condições precárias de vida. Parcela substancial do trabalho da comunidade é apropriada pelo dono da rede (que não vive na aldeia); enquanto isso se reproduz, os pescadores aceitam passivamente tal condição. (p. 55)

Firmino se apresenta dizendo sentir saudades e é recebido com surpresa pelos pescadores. Ouve-se um "quem é vivo sempre aparece". Aruã, visto sem camisa e de pé no primeiro quadro, é seu arqui-rival e também uma espécie de equalizador cósmico do povoado, pois no sistema de crenças de Xeréu ele é responsável por manter Yemanjá, rainha das águas, em uma espécie de estado de acordo cosmológico. Há em Firmino um misto de malandro com sábio. Ele quer ensinar coisas sobre o mundo exterior ao povoado aos pescadores. Incomodado com as falas, um deles se levanta e diz "deixe pra lá firmino, quer contar todas as vantagens de uma vez?". Firmino responde: "tá com inveja, você não tem nada pra contar, a vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa" e convida os pescadores a beber cachaça por sua conta.

Os movimentos de Firmino são como improvisações rítmicas, como quem vive a vida dançando, um balançar que faz oscilar tudo o que está em sua volta. As relações que ele mantém com os pescadores estão sempre em um limiar entre a dança e o confronto, uma provocativa dança da diferença. Firmino carrega em si a dor e a beleza do transe dionisíaco e se situa no limiar, "no acontecer abrupto e no dissolver. É presença convulsa e, de repente, não é nada." (XAVIER, 2007, p. 76).



Figura89 - Frames de *Barravento* (1962)

Na cena de que faz parte o frame acima exposto, Firmino é cercado por pescadores e lhes oferece cachaça, serve para si em um copo, derrama uma parte no chão, bebe e passa a garrafa para que os pescadores se sirvam. Glauber cria, em Firmino, uma relação entre o *Exu*, cujas vestes, trejeitos e ações faz imitar o personagem mítico do candomblé, tematizado no filme, e Dionísio, personagem da mitologia grega discutido por Nietzsche a partir de uma relação de pressuposição recíproca que mantém com Apolo, o deus das formas harmônicas, que em *Barravento* é visto na figura de Aruã. Citamos Nietzsche (2007), em *O Nascimento da Tragédia*:

O êxtase do estado dionisiaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisiaca." (p. 75-76)

Há uma diferença que se produz entre Firmino e os demais personagens deste capítulo. Em suas ações, mesmo na irrupção do *Barravento* como força divina, vemos a produção de puras afirmações. *Barravento* é uma repetição indefinida de personagens ocupando posições variáveis em ciclos de repetição que retornam, a cada vez, diferidos de si. Firmino já foi o que hoje é Aruã no sistema de crenças de Xeréu. Aruã que, por sua vez, viria a ser o Mestre na estrutura prevista, parece se tornar, ao final do filme, *Firmino*. É deste modo que os ciclos são concêntricos, pois as posições existem, mas as variações de um ciclo a outro criam imprevisibilidades na estrutura e fazem alterar os ocupantes.

Ao falar sobre as correspondências da repetição em ciclos históricos, Deleuze (2008) faz operar uma inversão que nos parece ser a questão fundamental de *Barravento* (1962). Este autor explica que:



O próprio passado é repetição por deficiência e prepara esta outra repetição constituída pela metamorfose no presente. Acontece que o historiador procura correspondências empíricas entre o presente e o passado; mas, por mais rica que seja, esta rede de correspondências históricas só forma repetição por similitude ou analogia. (p. 93)

Ou seja, não é a história que é constituída por rastros de repetição, mas é a própria repetição que é a condição de qualquer história sobre a qual se produz não só o passado, mas também o novo. As semelhanças se manifestam à revelia das vontades de reflexão. Se Aruã repete Firmino, se Firmino repete o Mestre, se Cota repete a mãe de Irina, é porque:

*A repetição é uma condição da ação antes de ser um conceito da reflexão. Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno. (DELEUZE, 2008, p. 93).*

As transformações que Firmino imprime sobre Xeréu são dionisíacas. O que este personagem faz retornar, com a colocação de seus problemas, é sempre o positivo, uma crença no futuro. Não se trata, no entanto, da crença de um futuro teleológico, mas a de um tempo fora dos eixos, o tempo de Xeréu, que corre em paralelo ao tempo cronológico da cidade, do proprietário da rede, dos capangas, do trabalho serializado que se contrapõe ao trabalho sacralizado da pesca.

Deleuze diz que o eterno retorno só é produzido sob a condição da deficiência e do excesso, fazendo-se por meio da metamorfose. O eterno retorno, contudo, não deixa retornar nem a condição nem o agente, já que os expulsa, “os renega com toda a sua força centrífuga” (DELEUZE, 2008, p 95).

## 4.8 O MESSIAS

### 4.8.1 A doença da fé



Figura 90 - Frames de *Cabeças Cortadas* (1970)

A cena final de *Cabeças Cortadas* (1970) ilustrada pelos fragmentos acima, traz o interessante paradoxo da fé como doença. O plano médio evidencia um grupo de beatos que produzem a ritmização do espaço sonoro a partir de palmas constantes e desencontradas, não nos sendo possível compreender as unidades métricas musicais, tampouco agrupá-las segundo compassos regulares. São palmas entrecortadas que parecem mais um cavalgar acidentado. Ouvimos um canto anasalado e repleto de cromatismos vocálicos concorrente e sobreposto às palmas, repetindo sobre a imagem quase inalterada dos beatos, do Pastor e da Santa que será coroada, os seguintes versos:

Ah! A fé! Que enfermidade mais terrível! Tenho perdido a fé, curar você será impossível. Mas conseguirei sim, curar você e depois morrer. Ah! A fé! Que enfermidade mais terrível! Tenho perdido a fé, curar você será impossível. Mas conseguirei sim, curar você e depois morrer.

O jogo de repetições atribui um novo sentido à fé a cada vez que ela aparece. Em um primeiro momento, ela é doença, pois imprime sobre o beato sua condição inevitável, “uma enfermidade terrível” (ROCHA, 1970). Posteriormente, é ela mesma quem faz o beato enxergar em si sua impotência, pois quando ele diz “tenho perdido a fé, curar você será impossível”, o que ele perde é a fé de que é possível não ter fé, produzindo uma dupla negação. Por último, o cântico mostra ser possível ao beato perder a fé apenas ao morrer, ou seja, sua vida só será liberta das leis que o submetem ao inevitável da fé na morte, pois a vida é sua submissão e o limite de sua potência.

Não é por acaso que iniciamos este capítulo com uma cena em que a fé assume um caráter ambíguo dentro das problemáticas do transe. Glauber teve sua relação com a religiosidade marcada por inúmeras transformações ao longo de sua filmografia. Da fé como alienação, em *Barravento* (1962), à potência criadora da fé reconstituída nos mitos terceiro-mundistas, em *A idade da Terra* (1980). É possível observar uma grande variedade de problemáticas que o messianismo é capaz de suscitar em suas semioses, sendo um importante personagem povoador do transe. Este capítulo traz as formas messiânicas do transe e se situa como um desdobramento das problemáticas suscitadas, primeiramente, pelo Cego Vidente enquanto comutador de perspectivas e, posteriormente, pelo Tirano como planejador de existências. Ao Messias pode caber o papel de um Vidente, um Tirano ou ambos.

Eduardo Viveiros de Castro (2015) diz que a questão do sacrifício é central na posição da qual se investe o poder messiânico, sendo o sacrifício, no xamanismo, sempre sacrifício de si. Do contrário, diz Viveiros:

Cruzamos o umbral de um outro regime cosmológico e sociopolítico quando o Xamã começa a se tornar sacrificador de outrem: quando passa, por

exemplo, a ser o executor de vítimas humanas, o administrador de sacrifícios alheios, o sancionador de movimentos que ele não executa, mas apenas supervisiona. Essa parece ser uma diferença crítica entre as figuras do *Xamã* e do *Sacerdote*. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 174)

Nos parece importante observarmos, tal como fez Benjamin (2013), o duplo movimento que pode haver nessa condição messiânica, pois o caráter de “mediador entre os humanos e os demais seres do Cosmos, entre os vivos e os mortos” (GONÇALVES, 2001, p. 145) é capaz de conferir ao Messias também um poder soberano. É, portanto, constitutivo do que Benjamin chamou de um “tempo messiânico” essa qualidade de ser ao mesmo tempo lei e juiz. Assim, assinala este autor:

O dito apócrifo de um evangelho: Onde quer que eu encontre um homem, lá pronunciarei sobre ele o juízo, lançada uma luz particular sobre o dia do Juízo Final. [...]. Mas acrescenta também algo, o dia do Juízo Final é indistinguível dos outros. Em todo caso, esse dito evangelho fornece o critério para o conceito de presente, que o historiador deve tornar seu. Todo instante é aquele do juízo sobre determinados instantes, que o precedem. (BENJAMIN, 2013, p. 65).

Toda a cosmologia Judaico-Cristã se dá a partir da transcendentalização da matéria e de seu fundamento, a representação. A percepção do cristão é sempre voltada para um mundo de formas já delimitadas, pois todas advêm de um mesmo centro distribuidor. A idolatria de imagens, os santos, as cruzes, as metáforas, os cânticos simetricamente compostos, são transcendências que assumem, dentro do sistema de crenças, valores semióticos distintos. A transubstanciação, por exemplo, se contrapõe ao perspectivismo, pois pressupõe a possibilidade de uma substância ser ao mesmo tempo outra.

#### **4.8.2 As Alianças demoníacas**

A oposição entre o *Xamã* e o *Sacerdote* nos parece querer situar a definição benjaminiana de tempo messiânico mais ao lado do *Sacerdote*, mas em se tratando de Glauber e do modo como trabalha as figuras messiânicas em seus filmes essas relações se complexificam sobremaneira. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), O padre, figura tirânica, ao queixar-se da presença de *Sebastião*, diz ao prefeito: “depois que ele apareceu, a paróquia não recebeu mais um centavo de batismo e de casamento.” O prefeito responde: "Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a igreja, e o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis, a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição no voto". O padre então se volta para o prefeito e fala: "se os fortes não se unirem, eles acabam com tudo". Ouvindo a conversa, Antônio das Mortes responde: “o padre pode

achar que Sebastião tem parte com o diabo, mas eu acho que ele tem parte com deus também” (ROCHA, 1963).



Figura 91 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Sebastião exerce esse papel ambíguo. Ele é um personagem fabulador, criador de mundos possíveis e, também, sacrificador de outrem. Os fragmentos fílmicos acima dispostos foram extraídos da cena em que Sebastião cria, do alto do Monte Santo, o espaço fabulatório que lança os beatos não ao fogo de um juízo final, mas à linha de um horizonte redentor. Citamos o seu discurso:

Foi Dom Pedro Alves que descobriu o Brasil e fez a estátua de pedra e de sangue. Esse caminho do monte santo é para levar até o céu o corpo e a alma dos inocentes. Eu venho de mais de cem lugar dizendo que o povo ia acabar nesta seca, com fogo saindo das pedra. Os prefeito, as autoridade e os fazendeiro disseram que eu estava mentindo e que o sol era culpado da desgraça. Mas no ano passado eu disse que ia secar cem dias e ficou sem dias sem chover. Agora eu digo, no outro lado de lá desse monte santo, existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor. E os menino bebendo leite nas águas do rio. Os homens comem o pão feito de pedra. E poeira da terra vira farinha. Quem é pobre vai ficar rico do lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profundas do inferno. E nós não vamos ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigo. (ROCHA, 1963)



Figura 92 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Mais adiante, como vemos nos frames acima, Sebastião é como um ser que habita o espaço intersticial das alianças demoníacas. Na cena que sucede ao sacrifício de Manoel, apresenta-se uma aliança entre o Santo e o Cangaço. O transe instaurado deixa evidente que o Santo habita uma existência a meio caminho entre deus e diabo, como sugerem algumas falas ao longo do filme. A cena em questão é constituída por um conjunto de planos cuja composição advém de um amontoado de elementos heterogêneos, distribuídos nos quadros segundo um ordenamento que faz desmoronar seus códigos. Há estandartes, cruzes, armas, montes de corpos, homens e mulheres que gritam enquanto são chicoteados por Sebastião, como num ato de expurgação. Há cangaceiros que passam de um lado a outro e atiram para o alto, como quem demonstra soberana força sobre os corpos, já fustigados pelo sertão e já entregues às palavras de Sebastião.

É nesta cena em que é reconfigurado o papel de Sebastião, passando este a ter uma existência ambígua e sendo uma figura de salvação e de penitência dos beatos que o seguem. A mistura de corpos e o deslizar dos mesmos uns sobre os outros não tem função senão a de demonstrar uma espécie de aliança antes improvável entre o santo e o cangaço. Enquanto a cena evidencia uma espécie de poder soberano de Sebastião e seu tempo messiânico, o transe opera um tipo de comunicação transversal entre os elementos dispares que a compõem. As relações produzidas povoam as imagens com acoplamentos de múltiplas ordens, conecta elementos heterogêneos, juntando armas, cruzes, partes de corpos, chicotes e rostos, tudo em apenas um e mesmo movimento de fazer-se e desfazer-se. As imagens são borradas,

desenquadradas e desalinhasdas. É tudo como um *continuum* de matéria a compor uma ordem de consistência na medida de sua heterogeneidade, uma relação que é anterior a qualquer designação de bem e de mal. A cena segue com a peregrinação dos beatos que agora misturam seus cânticos em múltiplas vozes ao barulho incessante dos tiros.



Figura 93 - Frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Os fragmentos acima se referem à última cena da sequência de Sebastião. Primeiramente, o Santo diz a Manoel: "a ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma". Manoel então pergunta: "se ela não existe então porque a gente ta sofrendo tanto até o fim da vida?". Sebastião, então, o prende pelo pescoço com a cruz e diz: "você foi enviado para ficar do meu lado na guerra, você tem de lutar por mim". Em seguida, ele esbofeteia o retirante caído no chão.

Sebastião ordena ainda que Manoel lhe dê Rosa e um bebê como garantia sacrificial de sua lealdade e consequente absolvição de seus pecados. O ritual é povoado por elementos contrastantes. O entorno do santuário está tomado por beatos e a cada vez que os vemos é como se estivéssemos em um purgatório. Há uma imensa massa sonora já analisada neste trabalho e composta pela sobreposição de gritos, lamentos, choros e rezas. O vento sopra forte e torna ainda mais ruidosa a banda sonora. Há corpos empilhados que se movimentam uns sobre os outros, como um *continuum* corporal, uma corporalidade beata unívoca, tal como o uníssono criado nos lamentos enquanto a totalidade de todo o sofrimento possível. A cada corte para dentro do templo, um silêncio absoluto sacrifica este *continuum* ruidoso.

Manoel entra no templo com o bebê nos braços e lá dentro já está Rosa, atirada ao chão. Sebastião o aguarda com um punhal. Manoel se aproxima e segura o bebê junto ao corpo até que Sebastião desfere um golpe sobre o peito do bebê. Imediatamente após o sacrifício, Manoel é tomado por um transe e passa a repetir indefinidamente a frase "eu não posso vingar a morte de Cristo com o sangue dos inocentes". Sebastião leva a faca suja com o sangue do bebê até Rosa e esboça em seu rosto o sinal de uma cruz. As frases repetidas por Manoel começam a se intensificar e produzir na repetição a virtualidade de um transe que faz tencionarem-se os elementos cênicos. É vista a topografia geral do templo através de uma câmera alta, Manoel procura a câmera e grita com o bebê morto nos braços. Com o grito, Sebastião larga a faca e Rosa é despertada de seu transe. Ela pega a faca do chão e desfere um golpe sobre as costas de Sebastião. A morte do santo produz um efeito entrópico, fazendo ruir todo o sistema de crenças do Monte Santo porque, seguido a isto, Antônio das Mortes acaba por dizimar todos os beatos que seguiam Sebastião, causando sobre Manoel e Rosa a necessidade de um novo recomeço que, mais uma vez, se erige da morte.

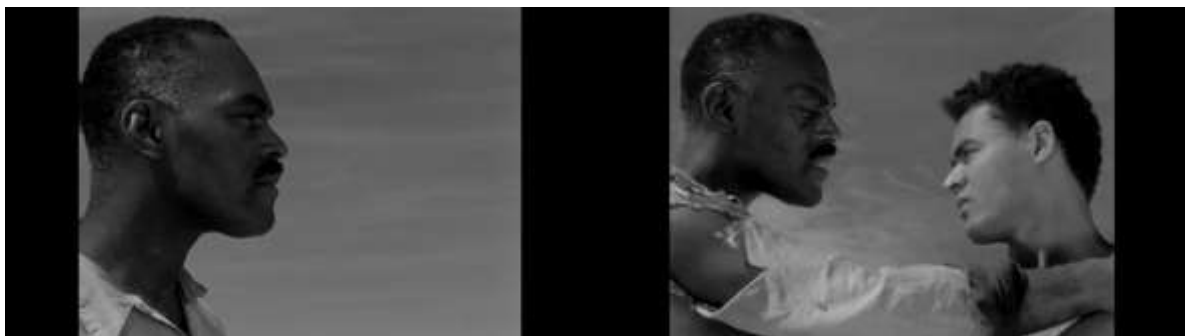


Figura 94 - Frames de *Barravento* (1962)

Como implicam-se a figura do messias e do déspota na América Latina parece ser um problema que perpassa a toda obra de Glauber Rocha. Desde *Barravento* (1962), seu longa-metragem de estreia, as articulações entre a legitimidade de um líder religioso e sua influência nas relações de poder sobre uma comunidade percorrem vários momentos de sua filmografia. Alguns personagens parecem se situar em uma zona limítrofe entre o messianismo e a tirania, entre o sacerdote e o déspota, tal como muitas figuras históricas que povoaram nosso continente já tão fustigado pelos golpes militares do século XX e pela recente retomada do populismo nacionalista em nossas frágeis democracias.

Em *Barravento* (1962), Glauber discute as questões do tempo messiânico e do poder soberano junto a relações imbricadas entre a religiosidade e o trabalho dos pescadores, pois no povoado de Xeréu o trabalho é sacralizado. O Mestre (personagem visto no frame da esquerda) é o mentor espiritual e o poder soberano do povoado. Xavier (2001) afirma:

[...] o velho líder que organiza o trabalho, negocia com a dona da rede a partilha dos peixes (avilante) e exerce influência em múltiplos aspectos da vida da aldeia. O mestre tem sua liderança legitimada pelo sistema religioso da comunidade" (p. 55).

É ele quem faz a mediação entre o espaço interno, os pescadores, e o espaço externo, o homem branco proprietário dos meios de produção do povoado, os instrumentos de pesca. A rede é motivo de disputas em Xeréu, pois os pescadores constantemente reivindicam melhorias nas condições de trabalho. O Mestre é o responsável por tentar negociar com o inflexível proprietário e também por mediar os conflitos em torno da rede. Aruã (personagem do frame à direita) tem um papel ambíguo no sistema de crenças de Xeréu, pois será o sucessor do Mestre, tendo portando o prestígio de um líder, porém, como ainda não ocupa tal posição, não exerce poder soberano sobre os pescadores, atuando como força de insurgência nas questões referentes ao enfrentamento com o Mestre. Ao que nos parece, há, concomitante a esse atravessamento entre os poderes messiânico e soberano, a discussão sobre uma espécie de equilíbrio cosmológico que ele traz à comunidade.



Figura 95 - Frames de *Barravento* (1962)

Em *Barravento* (1962), o transe é tido na profanação do mito, Aruã, ao ceder às investidas de Cota, perde seu poder ancestral e desencadeia a fúria cósmica de Yemanjá, provocando o Barravento. A cena em que a profanação do mito é feita é onde se instaura o transe, todo o sistema de crenças de Xeréu desmorona e vemos se desfazer todas as formas estáveis das imagens, “num processo de intensificação dramática” (XAVIER, 2001, p. 58). No transe do barravento, vemos apenas a ira da terra em seus materiais, a saturação de elementos fílmicos, o verdejar das árvores em rastro, manchas entrecortadas pelo balançar



dos corpos, o vento que se faz visível ao varrer a terra da ilha diante da câmera, o transe da terra evoca os materiais de uma cruel codificação primária que se erige da quebra do mito.

#### 4.8.3A linguagem cifrada do messianismo



Figura 96 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

*O Leão de Sete Cabeças* (1971) é o primeiro filme de Glauber após a saída do Brasil e foi gravado na *República do Congo*. A obra traz um grande inventário de nossos personagens povoadores, como o Messias, visto na figura do jovem *Padre Jesuíta*. Os frames que trouxemos acima mostram o homem de branco que caminha com o martelo nas mãos e é seguido por um grande número de peregrinos, em sua maioria crianças e homens. Há sobre a caminhada a percussão incessante de um tambor e de uma harmonia composta por três acordes dissonantes que se repetem indefinidamente.



Figura 97 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Para além das problemáticas já suscitadas, o poder messiânico é discutido por Glauber sob a regência dos signos da colonização. Este é praticamente o tema central de *O Leão de*

*Sete Cabeças* (1971). Tal como podemos ver nos frames acima, na cena seguinte, o padre Jesuíta se arrasta no chão segurando novamente em uma das mãos um martelo. Ao fundo, um grupo de mulheres negras com vestes coloridas observa indiferente a situação. Não há reação alguma das mulheres, que parecem ignorar a presença do padre. Ao se arrastar de um lado a outro do quadro, ele fala:

Eu a vi sair do mar, uma besta, com dez cabeças e dez chifres. E em cada chifre trazia um diadema. E em cada cabeça estavam escritas palavras de blasfêmia. E a besta, parecia uma pantera negra. Tinhas as patas de um urso e a goela de um leão. O dragão deu a ela seu poder, seu trono e um grande privilégio.” (ROCHA,1971).

A partir disso as mulheres ao fundo riem e olham para o homem. Após isso ele repete o mesmo texto inicial sobre a blasfêmia a Deus e o poder de matar os santos, mas agora referido a *besta*. O jogo indecifrável de palavras proferidas pelo Padre, no campo sonoro e o contraste entre o Padre, em sua branquitude, e a diversidade de cores das mulheres, no campo visual, dá a ver a violência dos signos da colonização, pois produz estranhamentos em todos os níveis semióticos do bloco de sons e imagens que se seguem. O Padre fala francês, mas não nos é possível compreender o que ele diz, pois a barreira não é idiomática, trata-se de uma espécie de linguagem cifrada cuja função é criar, concomitante a ela, o poder messiânico da decifragem. O caráter alógico, atemporal e não-referencial da mensagem cifrada *cria*, na palavra messiânica, em seu esteticismo esotérico, uma autonomia referida ao caráter poético.

O Padre *cria* um mundo de relações ao cifrar, *tautologicamente*, uma mensagem sobre perigos que só ele, em sua figura messiânica, é capaz de acessar e revelar aos demais. Wisnik (1988) diz que no profético “as trilhas do desconhecido trazem de volta o hábito, à medida que seus sulcos se aprofundam e que a repetição re-codifica” (p. 291), havendo nele uma espécie de vidência.

A linguagem cifrada do messianismo pode se apresentar também como força de insurreição à colonização. Pierre Clastres (2017), ao falar sobre o papel da língua no sistema de crenças de uma tribo chamada Mby’a, relata que:

Guiados por Xamãs inspirados, as tribos se movimentavam e, por meio de jejuns e danças, tentavam atingir as ricas moradas dos deuses, situadas no levante. Mas então surgia o obstáculo aterrorizante, o limite doloroso, o grande oceano, mais terrível ainda por confirmar aos índios sua certeza de que em sua margem oposta estava a terra eterna. É por isso que permanecia a esperança de alcançá-la um dia e os Xamãs, atribuindo seu fracasso à falta de fervor e ao não respeito às regras do jejum, esperavam sem impaciência a vinda de um sinal ou mensagem para recomenciar sua tentativa. (p. 144)

Pierre Clastres (2017), ao descrever a cruzada peregrina dos Mbyá,<sup>26</sup> diz que os Xamãs, nessas caminhadas, exercem um papel ambíguo, pois possuem sobre as tribos influência tamanha que são capazes, pela “sedução da palavra” (CLASTRES, 2017, p. 144), de criar ao mesmo tempo sistemas de crenças, responsáveis por reger as relações éticas e políticas de seus povoados; e sistemas de maquinações anti-evangelizadoras. Essas figuras engendram mecanismos que visam a mantê-los como unidade social, sendo “essencialmente sobre um fundo religioso que se projetava essa intenção” (CLASTRES, 2017, p. 145). Para tal feito, criam os Xamãs Mbyá sobrecodificações às expressões já conhecidas pelos missionários. Na afirmação: “encontram-se, pois, entre os Mbyá, duas sedimentações” (CLASTRES, 2017, p. 146), uma é profana, voltada à descrição objetiva das coisas do mundo e outra é sagrada, secreta aos brancos e composta de orações, de cantos religiosos e de improvisações rituais. Clastres diz que:

À surpreendente profundidade de seus discursos, esses pa'í, a quem somos tentados a chamar de profetas e não mais de Xamãs, impõem a forma de uma linguagem notável por sua riqueza poética. Aí, aliás, se indica claramente a preocupação dos índios de definir uma esfera de sagrado tal que a linguagem que enuncie seja ela própria uma negação da linguagem profana. A criação verbal, proveniente da preocupação de nomear seres e coisas conforme sua dimensão mascarada, segundo seu ser divino, resulta assim em uma transmutação linguística do universo cotidiano, em uma Grande Fala (Grand parler) que se chegou a pensar que era uma língua secreta (CLASTRES, 2017, p. 147).



<sup>26</sup>Tribo Tupi-guarani habitante do território onde hoje se localiza a região fronteira entre o Brasil e o Paraguai (CLASTRES, 2017, p. 144).



Figura 98 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

Há em *O Leão de Sete Cabeças* (1971), um tipo de crifragem que ocorre como fabulação de um espaço messiânico cuja função é a maquinação anti-colonizadora de Marlene e seus intercessores estrangeiros. Os frames acima foram extraídos de uma sequência em que é apresentado o líder Zumbi. O fragmento se inicia com a repetição de poucos elementos percusionados. Há apenas uma batida de tambor sobreposta pelo barulho percutido de um tapa que os homens dão sobre o próprio corpo. Vemos na imagem apenas poucos corpos, que nunca são vistos por inteiro. Ombros, pernas, cocares, saias, planos que enquadram rapidamente os homens sentados ao chão. Ao passo em que vemos desvelarem-se mais e mais homens, os elementos de percussão vão se encavalando, criando sobreposições e sendo agora atravessados por gritos e melodias modais. A câmera segue um jogo cênico-ritual, que produz, em seus desenquadramentos, a virtualidade de uma expectativa. Até que chegamos ao ápice do transe, o momento em que descobrimos se tratar de um ritual fúnebre.

Há, estirado sobre o chão, o corpo de um homem morto, cuja dança lhe é ofertada. Os homens o circulam, lançam sobre ele folhagens, um boneco de vodu feito de palhas e tecido. Os dançarinos saltam sobre o corpo morto de um lado a outro. Chega, então, ao espaço do rito, um homem que aparenta ser o Mestre ou o líder religioso da tribo, que ainda não sabemos se tratar de *Zumbi*. Suas vestes brancas contrastam com as cores vibrantes dos músicos e dançarinos, das saias rodadas das mulheres, dos cocares vistosos. Zumbi veste uma espécie de terno e carrega em uma das mãos uma lança. Ele é circulado por danças de dois guerreiros, um que carrega duas grandes espadas, outro que carrega um escudo e uma lança. A câmera também o circula, novos membros da tribo se juntam aos guerreiros e acompanham o movimento. Este é o momento em que a imagem é novamente estabilizada.



Figura 99 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

O plano fechado de Zumbi enquadra apenas seu rosto e alguns restos de penas vindos dos cocares de guerreiros que o escoltam. Ele olha para a câmera e fala, no que parece ser uma referência ao documentário etnográfico do cine-transe de Jean Rouch. Há uma narração fabulatória que mistura até o nível de uma indiscernibilidade fatos sabidamente históricos e atos puramente ficcionais. O personagem Zumbi é uma espécie de transe provocado por Glauber na narrativa falsificante inventada por Rouch. É um personagem tornado real, um Zumbi que se diz encarnação de antigos mestres. Uma encarnação de matéria fílmica, de cores e luzes, de danças e corpos, de pulsos e versos. Zumbi, ao olhar para câmera, enuncia:

Há dois mil anos leões e leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos os Deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos e suas armas de fogo massacraram os leões e os leopardos. E suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos deuses. Levaram nossos reis e nosso povo para América como escravos, nossos Deuses partiram com eles. Na América, viram o sofrimento de nossos reis e nosso povo. Os escravos negros pensaram para enriquecer os homens brancos. Seu suor era de sangue, e esse sangue adubou as plantações de tabaco, de algodão, de cana de açúcar e de todas outras riquezas da América. Um dia nossos Deuses se rebelaram e nosso povo pegou em armas para reconquistar sua liberdade. Nós e nossos Deuses lutamos há mais de 300 anos contra os brancos que nos dizimam numa barbárie sem precedentes. Mas não mataram a mim, Zumbi, que encarno os chefes assassinados. Minha lança rachará a terra em duas. De um lado ficarão os carrascos, de outro toda a nossa África... livre. Aqui e em todo lugar, todo negro levará em si um pouco da África. Mas agora não enfrentaremos suas armas com lanças e magia. Contra o ódio, ódio, contra o fogo, fogo.



Figura 100 - Frames de *O Leão de Sete Cabeças* (1971)

A cena seguinte em que vemos Zumbi traz à discussão não apenas o espaço de fabulação criado por ele, mas a lógica sacrificial a qual se submete toda a revolução. O plano é aberto com homens próximos a Zumbi que estão cobram-lhe pelas baixas da revolução. No

plano imediatamente anterior, um homem branco dizia a outro: “se os negros querem fazer revolução, a única coisa que posso fazer é matá-los, não sei evitar revoluções, sei apenas destruir”. Na cena dos frames acima, o primeiro homem que chega, então, pergunta: “você viu? Quantos homens feridos e mortos? Viu quantas crianças e mulheres mortas pela milícia? Viu casas queimadas e aldeias saqueadas?”. Os homens circulam Zumbi enquanto se queixam: “você provavelmente será detido e muitas pessoas foram presas porque você foi teimoso e quis pegar em armas para fazer a revolução”. Mais um homem chega e se junta aos outros dois na dança que circunda Zumbi. Um deles diz: “viu? É nisso que dá pegar em armas sem ter recursos, a luta revolucionária exige muitos sacrifícios, ah! Sacrifício, nós sabemos! Deve-se aceitar o sacrifício, mas não o sacrifício de pessoas. Sem sacrifício nada se pode contra o imperialismo, sem sacrificar homens”. Um deles se desprende dos demais, se dirige a câmera e pergunta: “quantos sacrifícios deverá fazer o povo para obter a liberdade?” Neste jogo de perguntas e respostas que termina com uma pergunta para a câmera, os confrontados somos nós, brancos ocidentais.

Sobre as relações que se estabelecem entre o messianismo e os ritos, destacamos o pensamento de Wisnik (1988):

Mais antigo ainda do que essa aliança que une o poeta e o profeta, o xamã das sociedades tribais e nômades é o modelo mais remoto da fusão entre o mito, a profecia, a poesia, o canto, a dança e os alucinógenos. Através da performance integral da narrativa cantada e dançada, ‘o mito se torna rito e a cerimônia uma suspensão do tempo, evasão do espaço e libertação dos frágeis limites do corpo mortal e carente’. Esse ‘orquestrador’ e ritmador das energias coletivas, sexualmente ambíguo, marcado por signos de exceção, ‘obedece tabus e prescrições alimentares, jejua, ingere e inala substâncias tóxicas que o predispõem a sonhos, delírios e estados de êxtase. Nele encontramos, arqueologicamente, a junção primitiva dessas experiências que as culturas aproximam e separam: o mito poético (associado à música), a visão profética e a alucinação pelas drogas. (p. 284)

Neste personagem conceitual, ao qual chamamos de *Messias*, interessa-nos essa propriedade de criar não apenas línguas, mas *meios* próprios, que são suas cosmologias. Marco Antônio Gonçalves (2001) destaca que, no caso dos ameríndios, a distinção entre os Xamãs e os demais membros da tribo é a capacidade de articulação de um discurso sobre o universo (p. 144), sendo o xamanismo o espaço de um saber que articula as noções mais importantes para a compreensão dos elementos constitutivos da relação entre seu povo e o mundo. Assim, o Xamã tem a função de articular um espaço de *criação* da cosmologia (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

Não é por acaso que Viveiros coloca em extremos opostos as figuras do Xamã e do Sacerdote. No perspectivismo descrito pelo autor, o Xamã é uma figura central na

constituição da cosmologia de sua tribo, pois desempenha um *papel diplomático*, para usarmos uma expressão de Kopenawa (2017). Tal diplomacia não se dá apenas no gerenciamento das relações entre a tribo e aquelas que compõem outras etnias. Os Xamãs atuam, principalmente, como comutadores e condutores de perspectivas, mergulhando em zonas inter-humanas e intersocietárias (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 144). Estas zonas se integram por relações intensivas, tendo a mediação comunicante do Xamã, mas uma comunicação transversal entre incomunicáveis, “uma comparação perigosa e delicada entre perspectivas onde a posição de humano está em perpétua disputa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 171). O Xamã é, assim, o responsável por interpelar estrangeiros e emissores estranhos, sejam eles animais, pessoas, imagens de sonho e de alucinação. Portanto, é ele quem define o princípio da complementaridade, concebido pelo limite diferencial entre duas espécies, “definindo-se pelo fato de que duas espécies diferentes, necessariamente humanas para si mesmas, não podem jamais sê-lo simultaneamente uma para outra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 172).

#### 4.8.4 Os Cristos intensivos

*Idade da Terra* (1980), não por acaso, nos apresenta matéria privilegiada para encerrarmos, ao menos no que concerne à parte analítica, os postulados principais desta tese. É, para nós, o momento em que Glauber explora e radicaliza pormenorizadamente o transe e os povoamentos da imagem. Se um dos efeitos desses povoamentos concerne à lógica sacrificial que transparece em seus processos rastros de um mundo inacabado. *Idade da Terra* é o filme inacabado por excelência. Não há créditos iniciais nem finais, entramos e saímos como se ali, na história recontada de todo o ocidente, estivéssemos apenas de passagem por um mais um de seus ciclos. Ismail Xavier (2012) defende que o filme pode ser visto, em seu caráter inacabado, a partir de todos os aspectos sobre os quais se olhe, pois dele:

Resulta um todo francamente heterogêneo. Seus fragmentos se justapõem numa colagem de registros documentais, encenações 'elevadas' de ritos que marcam a renovação religiosa, encenações grotescas da decadência imperial, lances coreográficos, entrevistas, improvisações, discurso direto do autor, explicações de trabalho de filmagem e incorporação de seus acidentes. (p. 12)

Ao descrever o processo de *A Idade da Terra* (1980), Glauber (2004) explica:

É a desintegração da sequência narrativa sem a perda do discurso infra-estrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a prostituição da alta burguesia, a rebelião das mulheres, as prostitutas que se

transformam em santas, as santas em revolucionárias. Tudo isso está no filme dentro do grande cenário da história do Brasil... (p. 498).



Figura 101 - Frames de *Idade da Terra* (1980)

É assim que, no filme, cada Cristo nasce evocando seu povoamento à medida de sua ritualização. *Cristo índio* faz surgir, em seu fogo primal, todo um conjunto de codificações primárias, matérias selvagens de um mundo recém-nascido. Tal como é possível observarmos nos frames acima, ele relaciona folhagens, tambores rudimentares, dentes de animais, penas de aves. Juntamente à matéria caótica que ele movimenta, vão surgindo, na evanescência de suas imagens, pedaços de corpos que povoam as imagens aos poucos, homens e mulheres que nascem na dança cósmica das formas, ritmadas no batuque primordial do Xamã.

Como vimos, a figura do Xamã está intimamente relacionada ao sacrifício e suas atividades consistem no estabelecimento de correlações ou traduções entre mundos respectivos, quando buscam equivalências entre os diferentes pontos de vista em confronto. O Xamã, neste caso, “é um ‘relator’ real, não um correlator formal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 173), pois em sua atuação - para passagem de um ponto de vista a outro - é preciso que ele devesse o outro, relatando as diferenças de potencial inerentes às divergências de



perspectiva que formam o cosmos. Se, por outro lado, falarmos dos padres, tudo o que compreende sua cosmologia é povoado de representações transcendentais nas quais os devires estão todos aprisionados nas proposições teológicas que impossibilitam a transformação das formas, pois no interior de seus dogmas, “essas são inalienáveis e mantêm entre si relações de analogia” (DELEUZE, GUATTARI, 2001, p. 51).

Os Cristos de *A Idade da Terra* (1980) nascem de um tipo de transe que provoca uma fissura na separação entre o perspectivismo xamânico e o profetismo judaico-cristão, pois eles fazem valer a justaposição de um no outro, não como um arranjo sincrético entre religiões supostamente originárias e colonizadoras, mas no surgimento de figuras estéticas nascidas da afirmação de contrários incompatíveis, existentes justamente na fronteira de suas incompatibilidades. Tal como os frames acima nos evidenciam,



Figura 102 - Frames de *Idade da Terra* (1980)

Os Cristos nascem sempre depois da perturbação inicial de Brahms, irrompendo uma matéria semiformada, regida por brilhos e ondulações contínuas. Eles surgem em meio a folhagens sobrepostas, paetês e plumas de carnaval, movimentos no zoom que tornam caleidoscópicas todas as formas, aliterando o campo visual de modo a fazer alternarem-se figurações puramente energéticas e partes reconhecíveis de seus corpos. É como se a experiência de nascimento do ser mítico só pudesse ser acompanhada nos rastros luminosos e cromáticos que desenham e configuram as linhas abstratas de sua encarnação, que o Tirano

cria em sua desordem. Todos os Cristos são tomados por vultos e matérias que afirmam uma positividade criadora de um cristianismo que reaparece, em Glauber, “renovado pela ruptura com os ricos e revitalizado pelo abandono do ascetismo e da mortificação da carne graças ao tempero dionisiaco da cultura africana” (XAVIER, 1998, p. 62).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

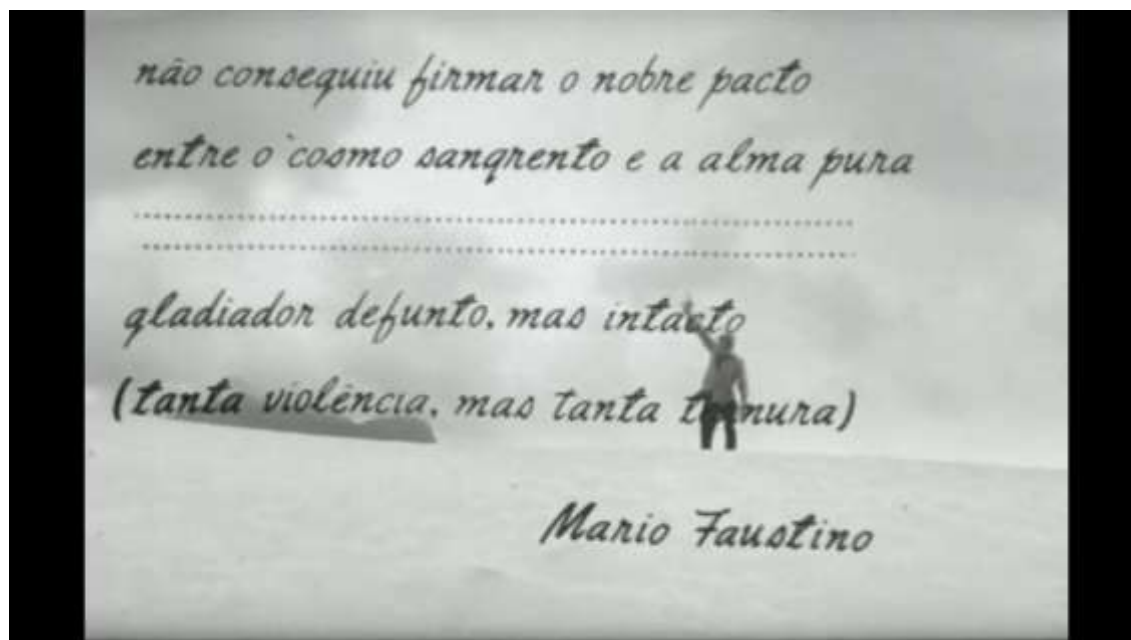


Figura 103 - Frame de *Terra em Transe* (1967)

A imagem acima foi extraída de *Terra em Transe* (1967), da cena em que Glauber cita, sobrepondo à imagem do personagem Paulo Martins, um trecho do poema *Balada*, de Mário Faustino (1930 – 1962), poeta piauiense apontado como inspiração de Glauber para a composição do ambíguo personagem de *Terra em Transe* (1967). Na versão original, a cada estrofe, o poema de Faustino, trazido ao primeiro plano, repete a frase posta entre parênteses na citação (*tanta violência, mas tanta ternura*). Faustino desvela o oscilar constante de dois polos em permanente desequilíbrio, o balançar cósmico que produz um jogo pendular entre a articulação da matéria sobrecodificada pelos arranjos cosmológicos, a *ternura* de um mundo que nasce e o contínuo/descontínuo que sobra ou a *alma pura* que subjaz aos sangrentos processos (*tanta violência!*). Nos versos seguintes, Faustino continua:

Jogou-se contra um mar de sofrimentos / Não para pôr-lhes fim, Hamlet e sim /  
Para afirmar-se além de seus tormentos / De monstros cegos contra um só delfim  
/ Frágil, porém vidente / morto ao som / de vagas de verdade e de loucura /  
Bateu-se delicado e fino / com tanta violência, / mas tanta ternura!

As imagens suscitadas pelo poema ocupam-se de zonas intermediárias, habitam interditos e impregnam o mundo de um *entrevisto*, fazendo do poeta um vidente.

Segundo Wisnik (1988), na tradição do poeta tornado vidente ele é como que apossado, no limite, pelo *demônio da visão* “que se antecipa à linguagem e ao imaginário, dominando-os à sua maneira”. O poeta se vê imerso num mundo das representações sem margens, “sinais de terremoto, nervuras impregnadas de um caráter derrisório e fecundo, pois acabam por ser

índicesintomático e exemplar da arte moderna como *miserável milagre*” (WISNIK, 1988, p. 297). Essa visão coincide, na transição entre os séculos XIX e XX, com uma busca do pensamento ocidental pelo pensamento mágico, pela fuga do apoio habitual aos limites da realidade dos objetos. Entram em voga o ocultismo, a hipnose, o espiritismo, mas também os alucinógenos como a cocaína, o ópio e o haxixe. Este último é influente, por exemplo, no pensamento de Walter Benjamin (1884) e de Freud. Wisnik (1988) escreve a este respeito:

É possível imaginar perfeitamente o quanto o sentido lúdico, sinestésico, musical das viagens visuais e linguísticas provocadas pelo haxixe e pelo ópio, seu efeito figural (isto é, intensamente associativo, a-lógico, a-temporal e não-referencial) combinam com o esteticismo simbolista e a autonomia conferida a partir de então ao poético” (p. 292).

Tal busca por uma instabilidade do mundo, rebatida na forma da poesia, espalhou-se a distender os limites do mundo pelas mais diversas formas do pensamento ocidental, limites antes garantidos pela identidade das coisas. Mário de Andrade (1972), por exemplo, ao refletir sobre o interesse do *velho mundo* na música brasileira do começo do século XX, traz o seguinte relato:

A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma [...] o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha sem sincopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, isso é música italiana! Falam de cara enjoada.” (p. 08)

Na tradição dos poetas do final do século XIX, consolidou-se como vidência a busca por uma visão contingente das formas que margeia os objetos, trazendo à tona as propriedades textuais que apresentam não um mundo à espera de ser desvelado, mas um outro que agora se apresenta a ser visto de outras formas. Tal visão se estende à pintura, à música, à escultura e à filosofia.

Como vimos no começo desta tese, o final do século XIX e o começo do século XX trouxeram às discussões sobre a natureza do signo significativas transformações. Umberto Eco (1991) afirma que “logo na virada do século em que a semiótica se afirmou como disciplina, assistimos a uma série de declarações sobre a morte ou, no melhor dos casos, a crise do signo” (p. 16). Segundo o autor, é natural que uma disciplina ponha em suspeição seu objeto tradicional, mas trata-se, no caso do signo, de uma morte frágil, pois “condena-se à morte algo desprovido de carteira de identidade; de modo que, frequentemente, é fácil ressuscitar o morto, mudando apenas seu nome” (p. 17).

O ponto que nos parece fulcral às discussões desta tese diz respeito, justamente, à natureza dessas transformações no interior do signo, pois elas nos parecem estar fortemente

vinculadas à tardia descoberta europeia do pensamento não-europeu. Tal proposição é apontada por Patrice Maniglier (2009), em *A aventura estruturalista*. Ali, o autor vincula as condições de possibilidade do surgimento do estruturalismo a um desdobramento desta reformulação moderna do signo, dizendo que, neste novo estágio:

A noção de signo não implica tanto a ideia de uma função de comunicação, mas a de um regime particular de ser ao qual nós, ocidentais, ainda não estamos acostumados, alimentados que fomos de séculos de ontologia platônica e de sociologia positivista, com a distinção categorizada entre as coisas (inertes) e os agentes (móveis). Não é casual, portanto, que foi um americanista quem soube fazer do estruturalismo um projeto de todas as ciências humanas, já que essa noção de signo ressoava com bastante frequência em outras formas de pensamento. E também não é casual que hoje a herança mais viva do pensamento de Lévi-Strauss esteja entre os antropólogos brasileiros, em especial na obra de Eduardo Viveiros de Castro. (p. 12)

O autor complementa dizendo que a variabilidade dos seres, sua capacidade de produzir avizinhamentos nas formas do mundo e mudar de natureza ao passo das relações nas quais se imbricam, são propriedades em estreita afinidade com metafísicas não-ocidentais, como as ameríndias. Maniglier (2009), ao vincular o estruturalismo com os desdobramentos que possibilitaram o pensamento pós-estruturalista e suas formas maquínicas, diferenciais, desconstrutivistas, diz que:

Assim, podemos dizer que tanto a força do método estrutural quanto o interesse de seus resultados dizem respeito não ao fato de que ele nega o caráter primordial da liberdade humana, mas ao fato de que ele mostra que se pode fazer ciência a partir da própria variação da natureza, sob condição de defini-la apenas como correlação de diferenças. Ou seja, há um ser daquilo que varia. De fato, Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, entre outros, encontravam aí os instrumentos para repensar a história e o tempo. Que eles tenham tido o sentimento de não mais pertencer ao estruturalismo pouco tempo depois, isso tem a ver sem dúvida com o mal-entendido que acompanhou a expansão do método estrutural. (p. 12)

Deleuze, em *Diferença e Repetição* (2008), confessa dever seus estudos a um certo ar do tempo que povoava o pensamento europeu, agora já na segunda metade do século XX<sup>27</sup>. Nas primeiras páginas de sua obra inaugural, o autor afirma que, entre outras coisas, deve suas primeiras proposições ao “exercício do estruturalismo, fundado numa distribuição de caracteres diferenciais num espaço de coexistência” (DELEUZE, 2008, p. 08). Eduardo Viveiros de Castro (2008), em palestra intitulada com o provocativo nome *Lévi-Strauss, fundador do pós-estruturalismo*, inicia sua fala com a seguinte provocação à plateia:

Não consigo explicar que me tenham escolhido, dentre tantos colegas aqui reunidos — todos mais credenciados que eu para tal distinção—, senão pela

---

<sup>27</sup>*Diferença e Repetição* (2008), sua tese de doutorado e seu primeiro livro publicado foi lançado pela primeira vez em 1968.

contingência de ser um etnólogo nascido no Brasil, e que estuda povos indígenas brasileiros. Vejo neste convite, assim, uma sorte de homenagem indireta ao meu país, onde Lévi-Strauss fez suas armas de etnólogo, mas sobretudo aos povos indígenas brasileiros, povos cujo pensamento, ao contribuir de modo decisivo para formar o de Lévi-Strauss ele próprio, veio em boa hora irrigar a tradição filosófica do Ocidente, após cinco séculos de olvido ou descaso. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, s/p)

É assim que, tal como fizemos na introdução desta tese, nos cabe dar explicitar que uma possível predominância do pensamento europeu, mais especificamente aquele de matriz pós-estruturalista, no interior de nosso trabalho, é apenas aparente, visto que se trata, antes, de enxergarmos de que modo o pensamento não-ocidental tornou possível boa parte da filosofia europeia do século XX. Ao que nos parece, e tal como acima exposto, o pensamento ocidental desde a entrada deste século, viu-se destravado pelas incessantes aberturas de seus possíveis a partir de contágios quase irastreáveis que se alastraram epidemicamente pelo continente europeu. É assim que Étienne Sorriau (2008), por exemplo, recorre ao pensamento dos aborígenes para a formulação de conceitos como *virtual* e *plurimodal*, fundamentos que se desdobraram no pensamento do escritor Gilbert Simondon. É assim que o supracitado Lévi-Strauss funda o estruturalismo, como novo *método* para as Ciências Humanas, a partir do contato com os povos indígenas do Brasil. Do mesmo modo, Pierre Clastres (2015) concebe o conceito de *Máquina de Guerra* (CLASTRES, 2015), tão caro a Gilles Deleuze e a Felix Guattari (1997) no que concerne aos povoamentos, a partir da observação dos *Guaranis*, ameríndios habitantes da fronteira entre o Paraguai e o Brasil.

Essas reflexões iniciais, se pouco nos dizem, até aqui, sobre o processo analítico das imagens em transe na filmografia de Glauber, nos querem dizer algo sobre o processo de desenvolvimento desta tese. Se as ideias aqui presentes nos aparecem como desdobramentos dos pequenos *insights* lançados por Gilles Deleuze (2006) no breve texto *O Cinema Político Moderno* (2006), e tal atitude nos parece revelar uma espécie de colonização do pensamento de Glauber ao pensamento francês, é preciso que indiquemos se tratar de um pensamento inverso. Só nos foi possível desdobrar as imagens de Glauber sobre as ferramentas teóricas pós-estuturalistas, pois são a elas atribuídas a função de dar conta de um universo de passagens, de intermitências, de paradoxos, de interditos, de indiscernibilidades, sendo este, portanto, um pensamento nosso. É assim que nos parece, este esforço de pesquisa, um processo ao mesmo tempo antropofágico, no sentido *oswaldiano*, mas também autofágico, num sentido celular, pois trata de comermos também a nós mesmos ao comermos o europeu. O que o transe glauberiano nos revela, mesmo que desdobrado a partir das ferramentas teóricas de Gilles Deleuze, é um modo de pensar propriamente nosso, formulado na

composição heterogênea de nossas irastreáveis maquinações, como um circuito indefinido e multifacetado de remissões, uma semiose sem origem e sem fim.

xxx

Se como dissemos ao longo da tese, ao cinema glauberiano interessou as vidas errantes e os meios doentes, de que modo utilizamos as pistas dadas por Gilles Deleuze (2006) em *Cinema II, A imagem-tempo*, para elaborarmos o que chamamos de povoamento das imagens? Como vimos, o povoamento é dado na mobilização de matérias pré-individuais, intensidades luminosas, gradientes de cor, fragmentos intensivos que traduzem para as imagens cinematográficas o dispositivo sacrificial que acabamos de descrever. Nas imagens de que nos ocupamos, o povoamento se compõe, entretanto, à revelia de uma *presença* do homem. Tratamos, na tese, de um povoamento das imagens por si mesmas, do faminto que se compõem da aglutinação de matérias luminosas, do beato que se descreve nos rastros de uma abertura fotossensível e que faz borrar sua trajetória graduando sua caminhada na coexistência de seus possíveis, do cangaceiro que se imprime em *blur* sobre um negativo fotossensível e existe apenas ali, naquele pedaço de mundo que acaba de nascer.

É este o sentido que damos ao *insight* deleuzeano sobre o povo que devém nas imagens, pois o que ocorre é que esse devir se erige das relações que se estabelecem entre a matéria sinalética e os personagens povoadores. Os personagens, enquanto instâncias problemáticas do povoamento, são responsáveis por fazer proliferar, cada um à sua maneira, perceptos e afectos do transe, descrições em transe, narrações rituais e narrações em transe, articulações que dizem respeito a uma espécie de história natural das imagens do Brasil e de suas formações estratigráficas, como os elementos mínimos de uma vida molecular da qual somos feitos.

Sob todos aspectos a partir dos quais a experiência do transe se apresenta, há um elemento capaz de fazer convergir todos os outros, trata-se sempre da tentativa de alcançar a experiência de um Brasil ao mesmo tempo anterior e posterior a este que se apresenta aos nossos olhos, capaz de revirar a matéria decantada de um Brasil indígena, negro, feminino, há muito soterrado pelo coronelismo branco, pelas sub-aristocracias terceiro-mundistas e pelas alianças espúrias.

xxx

As imagens glauberianas se apresentam à visão por elas mesmas, engendrando perceptos da fome, afectos delirantes, descrições em transe, narrações ritualizadas, porque cabe ao transe substituir as coordenadas da percepção por um *elemento genético* que aqui chamamos de *plano intensivo*. Glauber foi, de forma autodeclarada, fortemente influenciado

pela escola soviética de cinema, particularmente Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, a quem dizia ser devedor da estética do *Cine-olho*.

O Cine-olho, de Vertov, a quem homenageamos no capítulo *Um índio com uma Câmera*, inaugurou uma nova forma perceptiva por acrescentar ao seu modelo o da *universal variação* e fazendo com que todas as imagens variassem em função umas das outras, em todas as faces e em todas as partes. Para Vertov, a própria definição do Cine-olho versava sobre essa condição, de que seu cinema seria capaz de engatar entre si quaisquer pontos do universo em qualquer que fosse a ordem temporal (DELEUZE, 2009).

O olho estar *no meio da matéria*, como sugeriu Vertov, não o destitui da condição de centralizador dos pontos de vista, não faz dele um olho humano melhorado, pois o prolongamento oferecido pelo aparelho, apesar de ultrapassar algumas limitações do órgão humano, ainda mantém intocável a principal delas, a imobilidade relativa do olho como órgão de recepção, como aquilo a partir do qual os dados do mundo se apresentam à experiência. Tal imobilidade faz com que todas as imagens variem para uma e mesma imagem, uma *imagem privilegiada* (DELEUZE, 2009). Neste caso, se a câmera for determinada como uma tomada de vistas, ela invariavelmente irá reproduzir o modelo da imagem privilegiada, tal como o fez todo o cinema clássico.

Para Vertov (1994), apenas a montagem é capaz de levar a percepção para as coisas, pois põe a percepção *na* matéria de modo que os espaços, as coisas e as demais estabilizações temporárias do mundo percebem por si mesmas todos os pontos sobre os quais elas agem e também os que agem sobre elas. Para Deleuze (2009), “a montagem é sem dúvida uma construção do ponto de vista do olho humano, mas deixa de ser o do ponto de vista de um outro olho, para ser a pura visão de um olho não-humano, de um olho que estivesse nas coisas” (p. 129). A universal variação seria, assim, uma modulação próxima ao que Cézanne chamou de “o mundo anterior ao homem” (DELEUZE, 2009, p. 127). Ao materialista Vertov competiu o projeto de tornar evidente um *em si* da imagem. Glauber acrescenta uma outra camada à do Cine-olho, porque o *plano intensivo*, ao substituir a zeroidade, libera as imagens para a heterogênesse. Ele provoca o funcionamento de uma limpeza da percepção e se distingue de um olho espiritual, dotado de uma perspectiva totalizante, propondo-se a “ver sem fronteiras” (DELEUZE, 2009, p.129).

No regime de imagens do cinema clássico, o das imagens-movimento, o agenciamento maquínico das imagens opera por um desvio, que é como um intervalo entre dois movimentos que desenha o espaço da diferença e prefigura um humano na medida em que este se apropria da percepção. A noção de percepção intervalar, inaugurada por Vertov,



trata de relacionar duas imagens incomensuráveis do ponto de vista da percepção humana. Em Vertov, tal associação tinha por desejo fazer conectar pontos equidistantes do mundo a fim de dar-lhes sua unidade, “fazer convergir todas as partes” (DELEUZE, 2009), costuradas por um projeto de *comum*.

A imagem em transe propõe uma nova noção, não mais intervalar. Ela não se trata mais de compor uma imagem-média dotada de movimento, mas, retomando o que falávamos acerca do tempo do rito, trata-se de um ponto em que o intervalo para e produz um cristal de tempo que agencia elementos díspares e cria uma imagem povoada, sempre produzida no atravessamento entre um plano de intensidades e um plano de organização. É possível, neste ponto, que o movimento se inverta, acelere, desacelere, mas o que tempo próprio do rito acrescenta ao cinema glauberiano, em nosso entendimento, é a compreensão de um elemento genético da imagem, a forma diferencial do movimento.

xxx

Se trabalhamos, no interior de cada personagem povoador, maquinações de diferentes ordens - moleculares-conectivas, legisladoras-disjuntivas, desterritorializantes-conjuntivas - tais maquinações nos mostraram, a partir das problemáticas colocadas por cada um deles, o modo como foram produzidos diferentes tipos de signos em cada um de seus níveis.

*O Cancioneiro*, figura recorrente na filmografia de Glauber, foi responsável por suscitar, em nossas descobertas, o transe dos signos sonoros em seus materiais, fonações, timbragens, vocalizes, canções e experimentações sonoras. *O Gago* é o personagem responsável por produzir nas imagens e sons do cinema de Glauber buracos na linguagem, interdições, indiscernibilidades e todo um rumorejar que faz da língua, em transe, uma fala estranha à própria língua. O personagem Cego Vidente é aquele que, com o pesar das poucas aparições na filmografia de Glauber, nos apresenta problemáticas das mais importantes na relação com os povoamentos, pois tem a função de se portar como um comutador de perspectivas. Este personagem perspectivista mostra, em sua lógica sacrificial, a pressuposição recíproca entre a visão e a cegueira. O Tirano é o personagem anti-perspectivista por excelência e carrega em si a capacidade de se tornar um planificador de existências, fazendo subir a superfície das imagens o fundo obscuro que deixa a ver um mundo de diferenças livres. Com o Messias, trabalhamos os povoamentos que se erigem dos signos da religiosidade. O messiânico produz em suas problemáticas temporalidades e espacialidades próprias e uma linguagem profética que cifra e decifra seus dizeres, tendo, no transe de seu poder messiânico, a capacidade de se tornar vidente, tirano ou ambos.

A partir deste primeiro recorte, desmontamos os filmes e distribuimos as problemáticas do transe em cada personagem, fazendo proliferar as discussões ao passo de suas maquinações específicas. Agenciamos a matéria fílmica segundo as relações produzidas em dois eixos: num primeiro eixo, que poderíamos chamar vertical, os signos do transe foram trabalhados segundo os critérios de cada personagem, por exemplo, as sonoridades, as timbragens e os motivos melódicos no personagem *Cancioneiro*.

Falações, interdições de linguagem e rumorações foram temas no estudo do personagem *Gago*. Mas, segundo um eixo que poderíamos considerar horizontal, por falta de melhor nomenclatura, variamos as problemáticas, dentro de cada personagem, a partir das maquinações a que se submetem as imagens em sua composição. O *Cancioneiro* possui o papel de investigar todos os signos musicais da filmografia glauberiana. Dentro de seu escopo, essa matéria musical será agenciada, primeiramente, segundo seus materiais elementares e codificações primárias (fonações, timbragens, gradações vocálicas, microtonalismos); em segundo lugar, de acordo com seus movimentos de reterritorialização (canções, cantorias, ladainhas) que são seus mecanismos de inscrição e legislação; em terceiro lugar a partir das aberturas propiciadas por suas desterritorializações (música pós-serial, empilhamentos vocálicos e sonoros e sobreposições).

Todos os personagens apresentam suas problemáticas sobre os povoamentos segundo as variações que pressupõe, no interior de suas maquinações, a lógica sacrificial de um *continuum* de matéria que é atravessado por um plano de organização: síntese conectivas e acoplamento, nas codificações primárias; síntese disjuntiva de registro, no âmbito das reterritorializações; síntese conjuntiva de consumo, na constituição dos signos provocados pelo desmoronamento generalizado dos códigos. A primeira é a que descreve uma maquinação empírica cujos signos expressam a crueldade das codificações primárias. A segunda concerne a uma maquinação transcendental que sobrecodifica a crueldade com o terror codificações de segundo grau (a escrita, a lei tirânica, a lei messiânica, a cifragem). Por fim, uma maquinação imanente relaciona um fundo obscuro aos devires que atravessam seu plano, fazendo ruir os regimes de crueldade e de terror segundo a lógica sacrificial das diferenças livres, que sobem ao primeiro plano evidenciando ou a tirania das indeterminações, ou a aberturas a novos possíveis advindas das singularidades livres.

Nos parece ser possível enxergarmos, no modo como se distribuem os signos do transe glauberiano encontrados por esta tese, a produção de uma radicalidade estética, ética e política cujo alcance se estende por toda a obra de Glauber, não apenas em seus últimos filmes, como sugere parte da crítica e da teoria brasileiras. A radicalidade se deu, no entanto,

sob a forma de um progressivo acréscimo de camadas sobrepostas, de modo que o transe pode ser visto como um grande ritornelo que retorna sempre diferido de si e cada vez mais radical. De *Pátio* (1959) à *Idade da Terra* (1980) vemos é um cinema que inicialmente ocupou-se da crítica aos mitos, criando perceptos da fome e imagens do intolerável, “potências do invivível” (DELEUZE, 2006, p. 284). Deleuze (2006) ainda afirma que:

A transe, a colocação em transes é uma transição, uma passagem ou um devir: é ela que torna o ato de palavra possível, através da ideologia do colonizador, os mitos do colonizado, os discursos do intelectual. O autor põe em transe as partes, para contribuir para a invenção de seu povo que sozinho pode constituir o conjunto. (p. 285).



Figura 104 – Frame de Abertura (1979)

É assim que o frame de *Abertura* (1979) que traz Glauber escondido atrás de uma máscara enquanto tem seu nome revelado por uma inscrição tipográfica em primeiro plano, nos parece exemplar para que encerremos nossas discussões. A figura de Glauber se produz em um jogo de sombras e luzes que gradua intensivamente o quadro, ele é composto por traços e gestos, sombreamentos e linhas luminosas que contornam seu rosto. Em sua fala, o diretor diz ser preciso ao cinema brasileiro, apontar a macumba contra a tecnologia tal como o teatro da crueldade. Há todo um vai-e-vem da máscara que lhe cobre o rosto e que acrescenta uma camada a mais de indiscernibilidade à imagem. O jogo de diferenças que se produz povoa a imagem de um Glauber tornado vidente, onde ele se desfaz duplamente: nos elementos cinemáticos e no jogo de máscaras, ao mesmo tempo em que se reafirma na inscrição tipográfica. O vazio do espaço irrastrável, o grão que é a falta de luz e o jogo de máscaras que pressupõe a falta do rosto constituem o espaço no qual Glauber desempenha um papel que exerce outro papel. Um jogo indefinido de repetições é gerado e tece, de um ponto

a outro, o lugar em que ele próprio povoa suas imagens de um transe alheio à sua presença. Há, como em todo o seu cinema, um Glauber feito de luzes, sombras, granulações, gradientes focais e inscrições tipográficas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALVIM, Luiza. Godard e o eterno retorno da música. Buenos Aires, *Imagofagia*. n.13, 2016.
- AMARAL, Tomás, *et alii*. Antropofagia e transe: ensaios coletivos. *Anais do IV ENECULT*, Salvador, 2008.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Editora Globo, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARRUDA, Mário. *Ecologia da bolha algorítmica: liberdade e controle nas redes de comunicação online (dissertação)*. Alexandre da Silva (orientador). Porto Alegre: LUME UFRGS, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172953> Último acesso em 10/02/2020
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. Sobre “o ato de criação: o que é ter uma idéia em cinema?”, de Gilles Deleuze. In: *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. [S.D], 2006. Disponível em: [www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin-Marxismo\\_filosofia\\_linguagem.pdf](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin-Marxismo_filosofia_linguagem.pdf) Último acesso em: 10/09/2018
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BASTIDE, Roger. *O Sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema em Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema Vol. 1*. São Paulo: Senac, 2004.
- BENJAMIN, WALTER. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENTES, Ivana. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: *Ressonâncias do Brasil*. Fundación Santillana, Espanha, 2002. p. 90 – 109.

\_\_\_\_\_. Sertões e Favelas no cinema brasileiro: estética e cosmética da fome. *ALCEU*. Vol. 8, nº 15, Jul/Dez, 2007. p. 53 – 73.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Fabiane. *Ancestrorfuturismo: rituais faça você mesmo*. [S. D], 2015. Disponível em: <https://tecnoxamanismo.files.wordpress.com/2016/05/ancestrorfuturismo-cosmogonialivre-rituaisfac3a7avocce3aamesmo.pdf>. Último acesso em: 12/08/2018

\_\_\_\_\_. *Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os aché, caçadores nômades do Paraguai*. São Paulo: Editora 34, 1995.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema tricontinental de Glauber Rocha*. (Tese). Zilda Márcia Iokoi (orientadora). USP, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12022008-110659/publico/TESE MAURICIO CARDOSO.pdf> Último acesso em 23/04/2020

CARVALHO, Márcia. A canção do cinema de Glauber Rocha: notas sobre a função narrativa da música cantada em filmes. São Paulo: *Anais do 6º Encontro de Música e Mídia*, 2010.

CÉZANNE, Paul. *Correspondance*. (2ª edição, ed. org. por John Rewald) Paris: Bernard Grasset, 1995.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Ubu, 2017.

CONTER, Marcelo. *LO-FI: agenciamentos de baixa definição na música pop*. (Tese). Alexandre da Silva (orientador). Porto Alegre: LUME UFRGS, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/135476> Último acesso: 02/02/2020.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984. Domínio público, Biblioteca do estudante. Disponível em [bibvirt.futuro.usp.br](http://bibvirt.futuro.usp.br)

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1994.

\_\_\_\_\_. *A Ilha Deserta e outros Textos*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema II, A Imagem-tempo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cinema I, A Imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: 2009b.

\_\_\_\_\_. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a Filosofia*. São Paulo: n-1, 2018

DELEUZE, Gilles. *O abecedário* (Transcrição integral de entrevista em vídeo, para fins exclusivamente didáticos). Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B347KgD-3KhNcGdBemhqS3N0b1U/view> Último acesso em: 02/02/2019

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia II*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia II*. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia II*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia II*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia II*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Papel Máquina: la cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madri: Trotta, 2003.

\_\_\_\_\_, Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. Brasília: *Revistas Cerrados*. Vol. 22; n. 33, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8242/6240> Último acesso em: 13/02/2020

\_\_\_\_\_, *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

\_\_\_\_\_, *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FAUSTINO, Mário. *O Homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FERNANDES, João Azevedo. Guerreiros em transe. *Revista História da Biblioteca Nacional*, vol. 2, 2008.
- FERREIRA, Bruna. *Invenção em trânsito/transe: Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Tropicália*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2013.
- FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. *Revista Devires*, Dossiê Jean Rouch, vol. 6 n. 1, Jan/Jun, 2009.
- \_\_\_\_\_, JR ou a vida sonhada. *Revista Devires*, Dossiê Jean Rouch, vol. 6 n. 1, Jan/Jun, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- GARCIA, Estevão. Cabeças Cortadas (1970). *Revista Contracampo*, Dossiê Glauber, no êxtase da ressurreição, 2008.
- GERVAISEAU, Henri. Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *Revista Devires*, Dossiê Jean Rouch, vol. 6 n. 1, Jan/Jun, 2009.
- GHEZZI, Daniela. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958 - 1968)*. Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, 2011.
- GOLDMAN, Marcio. História, devires e fetiches. *Revista Análise social*, 2009. p. 105 – 137.
- \_\_\_\_\_. Pierre Clastres ou uma antropologia contra o Estado. *Revista de Antropologia*, USP, Vol. 54, n 2, 2012.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_, Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, USP, vol. 46, n. 2, 2003.
- GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- \_\_\_\_\_, *O mundo inacabado: ação e criação em uma cosmologia amazônica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.



GRECCO, Sheila. Cinema dos avessos: Glauber Rocha e o Brasil. *ALCEU*, vol. 8, n. 15, Jul/Dez, 2007. p 143 – 154.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht. *Revista FAP*, Vol. 12, Jan/Jun, 2015. p. 47 – 63.

HALLIDAY, David; RESNIK, Robert. *Fundamentos de Física, Vol. 4: óptica e física moderna*. Rio de Janeiro: LTC, 2016.

JUNIOR, Rubens Machado. Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo de Terra em Transe. *Revista Comunicação e Informação*, vol. 8, n. 1, Jan/Jul, 2005. p. 68 – 73.

JUNIOR, Mario Pires. *Candomblé: discurso em transe*. (Dissertação). Alexandre Costa (orientador). UFG. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/4369/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20M%C3%A1rio%20Pires%20de%20Moraes-Junior%20-%202014.pdf> Último acesso em 10/12/2017

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LANNA, Marcos. Sacrifício, tempo, antropologia: três exercícios em torno de O Pensamento Selvagem. *Revista de antropologia*, USP, v. 58 n. 1, 2015.

LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. São Paulo: EDUSC, 2002.

LATOUR, Bruno; STANGERS, Isabelle. Le sphinx de l'œuvre. In: SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d'existence: suivi de du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Paris: PUF, 2009.

LAPLANTINE, François. Prefácio. In: BASTIDE, Roger *O Sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2015.

\_\_\_\_\_, *As existências mínimas*. São Paulo: n-1, 2017.

\_\_\_\_\_, *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1, 2017b.

LEITES, Bruno. *Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro anos 2000*. (Tese). Alexandre da Silva (orientador). Porto Alegre: LUME UFRGS, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157637?show=full> Último acesso em: 23/08/2020.

LEIRIS, Michel - *Civilisation* In: BATAILLE, George *et alii. Encyclopaedia acephálica*. Londres: Atlas Press, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I. O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_, *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

\_\_\_\_\_, *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, Irene. Fronteiras e Limites: encontros e choques de culturas no processo de crioulização semiótica. *Intexto*, 2016. n. 37. p. 58 – 78.

MANIGLIER, Patrice. A aventura estruturalista: uma breve exposição da história e do funcionamento do método estrutural, uma homenagem aos cem anos de seu inventor. *Revista de Antropologia Social*, UFSCAR, v.1, n.1, 2009. p. 9-15.

MOISÉS, Leyla Perrone. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOTA, Maria Regina de Paula. *O processo Cinema Novo: uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro*. 2000. Disponível em: [www.fabricadofuturo.org.br/midia\\_textos/cinemanovo](http://www.fabricadofuturo.org.br/midia_textos/cinemanovo) Último acesso em: 18/08/2018

MÜLLER, Adalberto. A semiologia selvagem de Pasolini. *Revista Devires*, Vol. 3, n.1, Jan/Dez, 2006. p. 85 – 105.

NOVA, Cristiane. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. *Anais da XXVI INTERCOM*, Belo Horizonte, 2003.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: *O Olhar*. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PASOLINI, Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELBART, Peter Pal. *O Averso do Nihilismo: Cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, 2016.

PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia. *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Labcom, 2007.

PRANDI, Reginaldo. Cidade em Transe: religiões populares no Brasil no fim do século da razão. *Revista USP*, n. 11, 1991. p. 65 – 70. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52206/56246> Último acesso em: 11/03/2020.

\_\_\_\_\_, A religião e a multiplicação do eu: transe, papéis e poder no candomblé. *Revista USP*, n.9. 1991. p. 133 – 144. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25561/27305> Último acesso em: 11/03/2020.

QUILICI, Cassiano. Antonin Artaud: *Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *De uma imagem a outra? Deleuze e as eras do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RIBEIRO, Darcy. *A América Latina existe?* Brasília: Editora UNB, 2010.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. IN: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze. Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 451-462

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

\_\_\_\_\_, *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

SANTAELLA, Lúcia, NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Teoria Geral dos Signos. Semiose e autogeração*. São Paulo: Ártica, 1995.

SANTINI, Juliana. Narrativas de estrada e o sertão na literatura e no cinema brasileiros contemporâneos. *Vereda: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 28, 2017. p. 5-18.

SILVA, Alexandre Rocha; ARAÚJO, André. Glauber e os signos. *Revista Intercom*, v. 35, n.1, 2012. p.53-73.

SILVA, Vladimir Alessandro. *Os modos na música nordestina*. 2005. Disponível em: <https://pianoclass.com/pt-br/os-modos-na-musica-nordestina> Último acesso em: 10/03/2020

SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d'existence : suivi de du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Paris: PUF, 2009.

TUNHA, Paulo. *Fama e Tempo*. In: TORRES, Eduardo; ZÚQUETE, José. *A Vida como um filme: fama e celebridade no século XXI*. Córdoba: Editora Texto, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Iluminações profanas* (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. Contra-antropologia, contra o estado: uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. Entrevista concedida a Paulo Bull. *Revista Habitus*, UFRJ, 2014.

XAVIER, Ismail. Socine. A idade da terra e sua visão mítica da decadência. *Cinemais*, n. 13, p. 153-184, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

### **Referências Musicais**

BIGODINHO, Mestre. Flor de Laranjeira. 1950.

GUERRA, Juliano. *Baião Perfeito*. Pelotas: Escápula Records, 2018.

RICARDO, Sérgio. Trilha Sonora *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 1964. Disponível em <https://www.sergioricardo.com/>

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n°2*. Série Bachianas Brasileiras, 1930.

ZÉ, Tom. *Língua Brasileira*. São Paulo: Imprensa Cantada, 2003.