

ISMAIL XAVIER

ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO

CINEMA NOVO, TROPICALISMO, CINEMA MARGINAL

AGRADECIMENTOS

Este livro é uma síntese do que produzi nos anos 80, em especial as teses *Alegorias do subdesenvolvimento: da estética da fome à estética do lixo* (Universidade de Nova York, 1982) e *Alegorias do desengano: a resposta cinemanovista à modernização conservadora*.

Antes da primeira edição (1993), tive a oportunidade de discutir partes deste trabalho com colegas e professores. Neste sentido, reitero o agradecimento a Antonio Candido, João Alexandre Barbosa, Boris Schnaiderman, Eduardo Peñuela Cañizal, Jean-Claude Bernardet, Robert Stam, Annette Michelson, William Simon, Randal Johnson e Emir Monegal. Além disso, o diálogo com estudantes nos cursos que dei na ECA-USP tiveram um enorme papel na reformulação de ideias. Para a revisão final, foi decisiva a contribuição dos amigos Vinícius Dantas, Iúmna Maria Simon e José Miguel Wisnik, a quem estendo meu agradecimento.

Gostaria de mencionar os apoios recebidos da Capes, da Comissão Fulbright e do CNPq durante a condução das pesquisas. Sem a colaboração da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do MAM-RJ, bem como de Regina Martins, Zeca Mauro, Fernando José Alves, Mauro Domingues e Ana Viegas, a reprodução de fotogramas dos filmes analisados não teria sido possível.

Ismail Xavier


cinemateca brasileira

© Cosac Naify, 2012

© Ismail Xavier, 2012

IMAGEM DE CAPA Regina Silveira, *Destruição urbana 4*, 1975, serigrafia em cores, 39,3 × 59,6 cm. Reprodução de Jorge Bastos / Motivo. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.

CRÉDITO DAS IMAGENS Acervo Cinemateca Brasileira e Acervo Tempo Glauber

REPRODUÇÃO DOS FOTOGRAMAS Cinemateca Brasileira
COORDENAÇÃO EDITORIAL Florencia Ferrari e Livia Lima
PREPARAÇÃO Luiza Barbara
PROJETO GRÁFICO Gabriela Castro
REVISÃO Maria Fernanda Alvares e Luiza Mello Franco
TRATAMENTO DE IMAGEM Wagner Fernandes
PRODUÇÃO GRÁFICA Bárbara Almeida

1ª reimpressão, 2013

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

Xavier, Ismail [1947-]

Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal / Ismail Xavier

São Paulo: Cosac Naify, 2012 / 480 pp., 142 ils.

ISBN 978-85-405-0269-7

1. Cinema - Brasil - História e crítica I. Título

12-11649

CDD 791.430981

Índices para catálogo sistemático: 1. Brasil: Cinema

COSAC NAIFY

rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

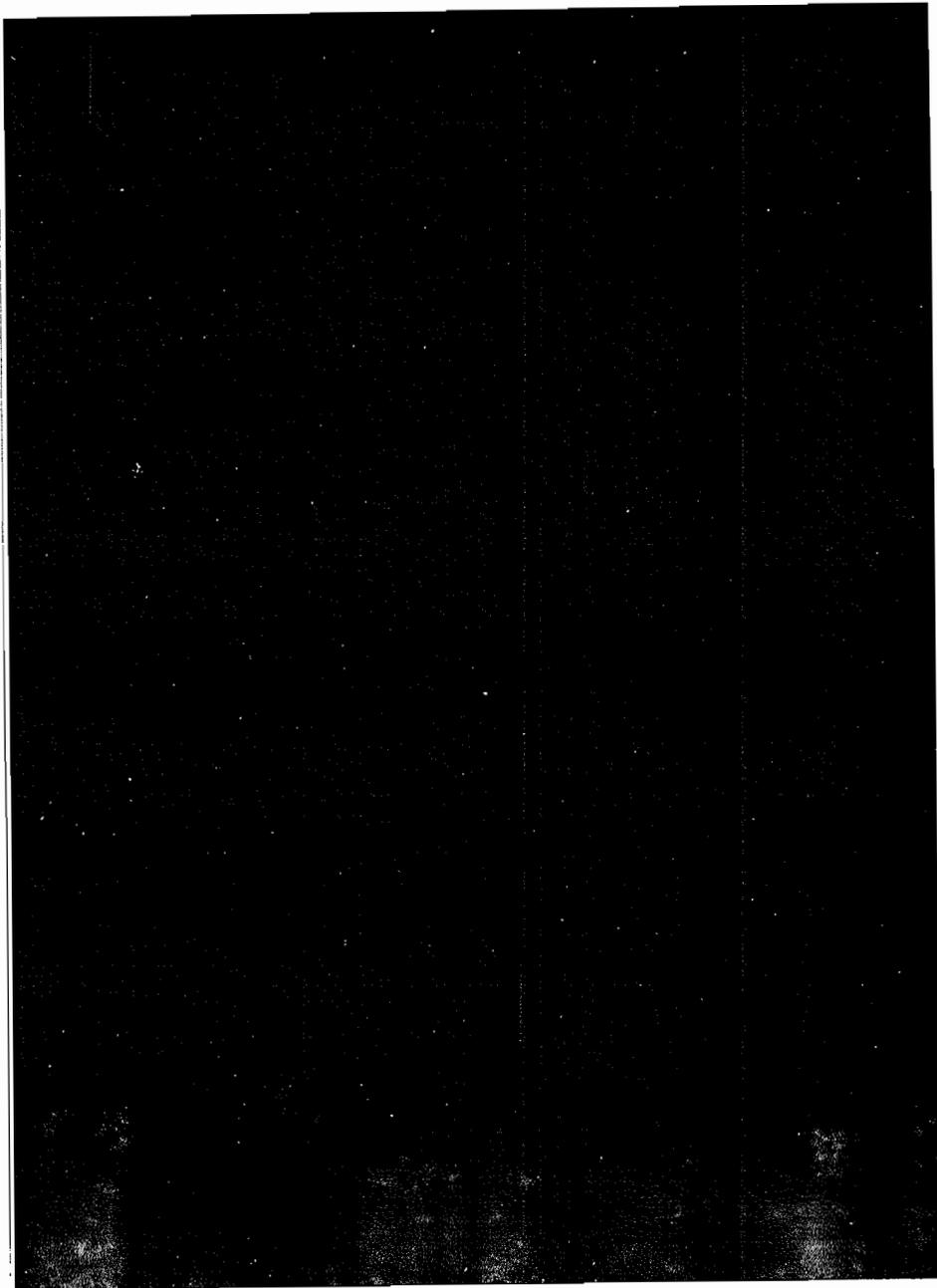
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444

atendimento ao professor [11] 3823 6560

professor@cosacnaify.com.br



A marca FSC® é a garantia de que a madeira utilizada na fabricação do papel deste livro provém de florestas que foram gerenciadas de maneira ambientalmente correta, socialmente justa e economicamente viável, além de outras fontes de origem controlada.



INTRODUÇÃO

A MARCA DA CONJUNTURA

Os filmes aqui estudados foram produzidos dentro de um esforço de repensar a experiência social e o cinema ligado a uma conjuntura bastante específica, aquela que se evoca de forma condensada pelo recurso ao emblema: 1968.

É comum hoje a referência à inversão de perspectivas – sociais, políticas, estéticas – ocorrida entre os anos 60 e o momento atual. Em seu início, aquela década trazia grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformações o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária. A conjuntura de 1991 destaca, contrariamente, as mudanças substanciais em outros pontos do planeta – notadamente no Leste Europeu – e os prognósticos sombrios de uma radicalização da condição periférica dos países da América Latina, enredados na dívida externa e na estagnação. No imaginário da história, passamos, portanto, do centro à periferia, sem ter na prática jamais saído desta.

Analisar a cultura brasileira do final daquela década de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: *Terra em transe*, *O rei da vela*,¹ o tropicalismo, o cinema marginal, entre outras manifestações. Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução,

¹ A peça de Oswald de Andrade, publicada em 1937, foi encenada em 1967 pelo Teatro Oficina. Posteriormente, foi filmada em 1983, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. [N. E.]

ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação. De lá para cá, mudaram os termos da equação social, é outra a situação do cinema, mas, enfim, o senso de periferia acabou tornando-se até mais radical e, após as ilusões do “milagre econômico” do período 1969-78, retornou com toda a força. Reaviva-se, então, o que havia de apocalíptico, de desconfiança perante os termos da modernização brasileira, no cinema produzido entre 1967 e 1970.

Marca da conjuntura de 1968, os filmes de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e outros cineastas aqui analisados estão empenhados numa intervenção que tem dois planos decisivos. De um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena, situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. De outro, há a questão do diálogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta diante da ausência de comunicação com o grande público. A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60, quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio. No final da década, período que focalizo, a mesma eficiência foi um dos elementos divisores na polêmica que envolveu cineastas do cinema novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria. Atenta ao clima ideológico, rico em militância e contestação, a geração

então emergente vivia um quadro de custos de produção em que ainda era possível o curta-metragem amador (lembramos os festivais do *Journal do Brasil*) e o longa “artesanal”, de baixíssimo orçamento, sem o pesado financiamento estatal que os estratégias políticos tornariam norma no cinema “independente” dos anos 70 até o colapso do modelo Embrafilme. Ou seja, o debate do cinema se fazia dentro de condições adversas (políticas, econômicas), porém ainda longe da asfixia característica do período 1990-93. As ideias podiam ter mais peso, os projetos maior elã, e o cineasta mais confiança (e muitas vezes mais ilusão) quanto ao poder de sua intervenção. Foi um período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e “modos de produção” alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador.

Articulado à consciência da crise – do país, da linguagem capaz de “dizê-lo”, do cinema capaz de ser político –, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias. Este não pode ser reduzido a um programa imediato de denúncia programada e velada do regime autoritário, pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador.

Assentado num conjunto de leituras de filmes, este livro traz em primeiro plano determinados processos construtivos, a fatura das obras, numa análise em que o dado formal é tomado como um caminho na direção do político. Se me debato com a questão da legibilidade dos filmes não é porque, exclusivamente, seja próprio das alegorias ocultar; mas porque, afora esquemas programados de comunicação e disfarce, cada obra estudada tem uma dimensão expressiva: é capaz de condensar uma reflexão, às vezes implícita, do cineasta diante da crise (de um projeto de sociedade, de um projeto de cinema). As alegorias entre 1964

e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.

O PERCURSO DAS ALEGORIAS

Ao delinear um percurso do cinema brasileiro mais para o final dos anos 60, tomo a alegoria como noção de referência, solo comum que permite marcar relações de identidade e diferença entre os filmes. Estes apresentam brechas, lacunas, e tendem a colocar o espectador numa postura analítica, por nítida tônica de mensagem cifrada, referida a “outra cena” não atualizada em imagem e som. A disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta “outra cena” dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade. Tal sinalização será tanto mais inequívoca quanto maior for o impulso pedagógico da alegoria – caso, por exemplo, de *Brasil ano 2000* [Walter Lima Júnior, 1969] e *Macunaíma* [Joaquim Pedro de Andrade, 1969], aqui analisados. Em outros casos, embora essa sinalização se faça patente, uma intensa acumulação de dados cria, na obra, o risco de uma fragmentação que torna mais problemática a avaliação deste todo “nacional” colocado em pauta; aqui, a tensão entre o sentido claro e o dado absurdo se mantém, incitando o intérprete, tal como acontece em *Terra em transe*. E há o ponto-limite em que a justaposição dos dados e a fragmentação do discurso não mais permitem aquela ancoragem, parecendo ir contra a vocação tradicional da alegoria, de caminhar do fragmento e da incompletude para a totalização. Tem-se então um discurso que põe em suspenso o movimento totalizador ou, pelo menos,

radicaliza a natureza enigmática do próprio universo a que a alegoria se refere (caso de *Bang bang*, de Andrea Tonacci, 1970).

Haverá aqui, na sucessão das análises, uma dialética de fragmentação e totalização que abriga relações variadas entre a moldura nacional das questões e o empenho estético de vanguarda, dois eixos decisivos na formulação dos projetos nos anos 60. Eles terão pesos diferentes em cada momento da análise, pois nem todos os filmes de que tratarei aqui têm um programa claro de “alegoria do Brasil”, a vontade de um diagnóstico geral da nação; ao mesmo tempo, nem todos estão associados à prática de uma ruptura estética decisiva. Esses dois aspectos ora convergem ora se estranham, conforme o caso.

No início do percurso, há um ponto de referência. Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o diabo na terra do sol* [1964], filme de Glauber Rocha anterior ao golpe de 1964, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese. As condições políticas depois se alteraram, mas isso não impediu que o empenho de atualização estética e a inclinação ao diagnóstico totalizante permanecessem pontuando a escala dos dramas ou o horizonte das paródias em que o nacional manteve seu privilégio como estrutura imaginária de referência. Tal imaginário se firmou em obras de diferentes estilos, seja do cinema novo (como *Terra em transe*) ou da ruptura com ele, como é o caso de *O bandido da luz vermelha* [Rogério Sganzerla, 1968], ou mesmo de produções do chamado cinema marginal. Esse último, em muitos casos, se pautou pela ideia unificadora da “condição periférica” como fator a instalar uma perspectiva na representação (e lembremos que esta alcançava “seus limites” como diz o título do livro de Fernão Ramos). De qualquer forma, é evidente que, no momento de mergulho mais radical na descontinuidade, o programa nacional não conserva a mesma vigência. Filmes como *O anjo nasceu*, *Matou a família e*

foi ao cinema e *Bang bang* definem propostas que, guardando uma clara relação dialética com o cinema novo, solicitam uma discussão que privilegie a postura de vanguarda.

Atento às diferenças de estrutura entre os filmes analisados, tomo a questão da *teleologia* como baliza das etapas do meu percurso. Ela condensa as noções de fragmento e todo, e o faz de uma forma adequada ao meu projeto, pois coloca de saída a questão do tempo na estrutura das obras e no mundo que elas procuram significar. Meu universo é o das narrativas, terreno em que a teleologia se afirma como forma particular de organizar o tempo; ou seja, aquela em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o *telos* (fim), coroa-mento orgânico de todo um processo. Vigente na narrativa clássica, o esquema teleológico tem um momento peculiar de crise no cinema dos anos 60, quando as narrativas aparentemente se “desorganizam”, provocando reações de desagrado porque “inconclusivas”. Os filmes que analiso se inserem nessa década e pertencem a seu momento mais radical. No entanto, estão longe de apresentar uma postura comum no que diz respeito à teleologia e à continuidade da narrativa; pelo contrário, exibem diversos modos de organização do tempo. Cada alegoria aqui analisada tem uma forma específica de articular as duas temporalidades: a da experiência histórica narrada e a do próprio filme em seu arranjo interno. Em consonância com suas opções nesse terreno, os filmes buscam também estratégias distintas de relação obra-espectador. O que me cabe é relacionar tais variações de estrutura (a teleologia narrativa ou sua negação) com os diferentes diagnósticos da experiência humana no tempo (a teleologia da história ou sua negação).

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um *telos*. Refiro-me

a *Deus e o diabo*, filme no qual o *telos* é a salvação, e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. O futuro – a revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade –, mas o campo de atuação em que se manifesta essa história, que cumpre fases rumo a um objetivo, é a experiência nacional. Como concluí na análise feita no livro *Sertão Mar*,² há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar tal representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo, no filme, se compõe como movimento próprio e interno à sociedade brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem um projeto.

Essa teleologia da história figurada no filme de Glauber é correlata a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior a 1964 e, por isso mesmo, se faz ausente nas obras do final da década. A partir de filmes como *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical, efetuando um corte diante de figurações anteriores da história, passagem que encontrou seu termo nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o cinema novo a partir de 1968-69. Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência. Ao descartar a feição programática do nacionalismo

2 I. Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* [1983]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência.

A presença ou não da teleologia oferece um critério de organização que permite a divisão do livro em três partes, que procuram mostrar o quanto as alterações de forma encontradas nos filmes se articulam ao andamento de um processo cultural e político mais amplo, definindo um deslocamento gradual das respostas dos cineastas a cada um dos momentos desse processo.

A primeira parte estuda os dois filmes que marcaram a crise da teleologia da história que encontrara sua maior expressão em *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*, filmes que permitem caracterizar a passagem crucial da “estética da fome” à “estética do lixo”, uma alteração do emblema do subdesenvolvimento articulada a uma revisão da experiência nacional e de sua perspectiva. Em seguida, interessa-me examinar a bifurcação que se delineia a partir de *O bandido da luz vermelha*, quando a ruptura com o pensamento teleológico se desdobra em duas atitudes básicas. Uma delas, analisada na segunda parte, assinala a emergência de uma antiteleologia, digamos temática, no nível da *organização do conteúdo*, onde a teleologia se apaga como dado da sociedade que se desenha, mas permanece como dado formal da representação. Temos então as alegorias que mantêm o fundo pedagógico e procuram (não sem problemas) o desenlace que define uma moral conclusiva no tocante à identidade nacional e suas relações com a modernização conservadora. *Brasil ano 2000* [1969], *Macunaíma* [1969] e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [1969] são filmes de cineastas que vêm do cinema novo e estão inseridos num movimento de cinema de autor, em direção aos parâmetros de comunicação vigentes no mercado. A outra atitude, a ser analisada na terceira parte, traz a marca da ruptura e assinala uma antiteleologia que impregna o próprio estilo da representação, definindo um cinema mais enigmático, afinado ao alegorismo moderno e sua recusa de síntese. Há então um questiona-

mento do próprio solo do processo narrativo e seu esquema começo-meio-fim. A antiteleologia se internaliza e se torna princípio formal. Destaco para análise *O anjo nasceu, Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang*, em que experiências de transgressão são focalizadas dentro da nova perspectiva: aqui, a dominante política do período se desdobra num cinema experimental em conflito com os parâmetros do mercado.

A partir do critério exposto, a divisão em três partes procura levar em conta a mudança que ocorre na própria acepção do alegórico, em termos da dialética entre fragmentação (que problematiza o sentido) e totalização (que quer afirmá-lo plenamente). Dialética que, como observei, se resolve de forma distinta a cada filme e permite confrontos que o agrupamento efetuado ajuda a caracterizar. *Terra em transe* é exemplo de tensão entre dois polos em uma estrutura complexa e deslocada, porém mantida em *O bandido*. A transformação das estratégias alegóricas se dá, ora em direção a um esquema mais tradicional de totalização (segunda parte), ora em direção à problematização mais radical do sentido (terceira parte).

O dado central é que as metamorfoses de filme a filme permitem expor a diversidade do que se abriga aqui sob a noção de alegoria. Como, ao longo da história, esta é uma dessas noções proteiformes que recebem novos sentidos de acordo com as formas expressivas e os debates presentes em cada época, optei por acatar uma sugestão que veio dos próprios filmes: através deles, é possível observar a passagem de uma acepção para outra e identificar formas alegóricas inspiradas na fábula didática e na figuração cristã (evangélica ou barroca), ou nas concepções mais modernas, marcando a presença de diferentes tradições à medida que o diálogo entre os cineastas avança.³ Como em outras circunstâncias, o cinema aqui incorpora um amplo repertório;

3 Para um mapeamento didático das acepções de alegórico, consultar Tzvetan Todorov, Angus Fletcher, Jean Pépin, João Adolfo Hansen e Flávio Kothe, bem como meu texto “Alegoria segundo a tradição: retrospecto”, incluído como posfácio nesta edição.

condensa, no novo suporte técnico, trajetos que, em outras formas de representação, foram percorridos em uma escala de tempo diferente. O cinema, dado seu caráter sintético, exige, na interpretação dos filmes, uma articulação que não pode desconsiderar nenhuma das duas dimensões da alegoria – a da narrativa e a da composição visual. No terreno da visualidade, em geral, o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem “que se faz ver”. No entanto, veremos que o alegórico aqui pode se manifestar através de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos que cercam a personagem, de modo a constituir uma ordem “cósmica” onde ele se insere.

Reconhecidas as variações, há um traço comum que merece, desde logo, ser destacado: a forte presença, nos filmes, de uma interação entre *mise-en-scène* e comentário explícito, uma constante que sublinha o gesto formalizador da narração, quando a instância mediadora do discurso expõe os seus esquemas. Minha demarcação no uso da noção de alegoria contempla exatamente essa característica comum de franca esquematização presente nos filmes. Sigo, neste particular, as observações de Angus Fletcher em *Allegory*,⁴ livro que oferece uma caracterização formal da alegoria apta a dar conta de suas metamorfoses ao longo do tempo. Ele mostra a descontinuidade e a justaposição (pictórica) apontadas pela matriz da modernidade, mas realça essa dimensão mais ampla das esquematizações presentes, desde sempre, na alegoria narrativa: seja de agentes, ações, espaços e motivos (nível diegético); seja da própria disposição dos procedimentos da narração (nível do discurso). Assim, acentua a tendência da alegoria a oferecer contornos especialmente nítidos para os dados essenciais do jogo, o que não significa

4 Angus Fletcher, *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*. Nova York: Cornell University Press, 1971.

que um isolamento gráfico dos elementos postos em relação favoreça a “mensagem clara” (alegoria pedagógica), pois a própria disjunção enfática dos termos (como na colagem) pôde ser estratégia para realçar a ambiguidade, o enigma. No âmbito da *mise-en-scène*, desfilam personagens cuja aparência tende, por sua vez, ao diagramático, à constelação de traços marcantes que as insere num sistema de oposições bem nítidas e, no limite, elas se compõem de modo a escancarar sua condição de “personificações” de forças dentro de um mundo hierarquizado (caso das figuras de *Terra em transe*). Sua ação, mesmo numa linearidade aparentemente (ou misteriosamente) simples, pode adquirir um tom de ritual, de uma jornada feita de procura obsessiva (de um bem sagrado – *Macunaíma* –, por exemplo), ou pode estar justaposta a ações paralelas espelhadas de forma rigorosa num jogo de repetições, que assinalam uma ordem cujo horizonte é enigmático (*Matou a família e foi ao cinema*). Em casos-limite, há uma causalidade mágica a inserir os agentes numa progressão (ou convulsão) do cosmo que nem sempre é unívoca em seu sentido (caso de *Terra em transe* e, parodicamente, em *O bandido da luz vermelha*). Os espaços dessas ações e causalidades se estruturam como microcosmos mais ou menos fechados, podendo receber nomeações reveladoras (como o Eldorado de Glauber, a Boca do Lixo de Sganzerla, o Me Esqueci de Walter Lima Júnior) ou reiterar um traço distintivo que sinaliza a deliberada esquematização (como os espaços vazios de *O anjo nasceu* e *Bang bang*). Em termos do discurso do filme, o trabalho da câmera, a relação imagem-som e a montagem podem assumir os termos da narração mais convencional, na qual o comentário fica “embutido” numa composição do olhar e da escuta mais plenamente conjugada com a evolução das ações (caso de *Brasil ano 2000* e *Macunaíma*); ou podem afirmar um padrão de comportamento em que o olhar da câmera se afasta ostensivamente da ação, obedecendo a um princípio de regularidade que não se perturba com o teor do que observa (filmes de Bressane e Tonacci). Aqui, o comentário solicita uma nova postura do especta-

dor, pois a premissa é a autoconsciência plena da representação, ponto-limite em que se explicita uma alegoria do próprio cinema.

Separação, disposição nítida dos elementos para o olhar; espacialização, portanto, das forças, dos conceitos, da duração. Esse traço forte da alegoria convida a uma caracterização, filme a filme, do modo pelo qual a narrativa figura a experiência no tempo, seja no eixo das referências ao espaço histórico-nacional, seja no eixo da própria representação, uma vez que a consciência crítica da linguagem e do cinema marca o percurso dos cineastas aqui analisados, com toda a carga política que a ruptura com a figuração dominante adquiriu no período estudado. No final da década de 60, a negação do cinema como instituição (= organização industrial + convenções de linguagem + consagração crítica e publicitária no mercado) atingiu seu ponto culminante, digamos assim, correlacionando a prática de alguns cineastas brasileiros à das vanguardas dos anos 20, numa retomada contemporânea à dos europeus, como Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub.

O CONTEXTO DAS ALEGORIAS: CINEMA E CULTURA NOS ANOS 60

Na segunda metade dos anos 60, tivemos uma nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural no Brasil, gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais e pelo *boom* da propaganda. O mercado cultural e o da informação crescem em importância e se transformam em área privilegiada de interesse. É o momento em que são criadas as faculdades de comunicação e se aceleram as traduções de livros clássicos de análise da cultura de massa e da sociedade de consumo. Na vida cotidiana, um dado plenamente visível é a proeminência dos jovens na vida política, na esfera do consumo e da propaganda, e na produção de cinema, teatro e música popular. No plano estético, a expressão maior da nova consciência, do salto qualitativo ocorrido no processo cultural, é a Tropicália. Não por acaso, referências a esse movimento permearão a minha análise, pois

os filmes aqui considerados se ligam, de diferentes modos, a essa tomada de consciência da natureza mais complexa do jogo de poder na sociedade moderna, ponto nuclear da crise das propostas de uma arte política sustentada no ideário nacionalista dos anos 50 e início dos 60.

O movimento em direção à Tropicália envolve a elaboração de uma crítica acerba ao populismo anterior a 1964, o político e o estético-pedagógico; crítica articulada a uma autoanálise do intelectual em sua representação da experiência da derrota. *Terra em transe*, sem dúvida, se põe nesse processo como ponto de condensação maior, pois foi Glauber quem conseguiu resolver melhor, no plano estético, a reflexão sobre o fracasso. Ele não tem a verve paródica que veremos eclodir no tropicalismo nem está especialmente voltado para a representação do universo do consumo. No entanto, na medida em que opera uma decisiva internalização estilística da crise, ele ressalta a dimensão grotesca de um momento histórico e permeia a discussão política com a exibição agressiva do kitsch, associando as “desmedidas nacionais” e o descaminho da história. Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora efetuado depois pelo tropicalismo. E sua imagem do povo é resposta exasperada às perguntas clássicas: O que determinou o fracasso da luta pelas reformas? O que na formação cultural da grande maioria engendrou a apatia diante do golpe de Estado?

Desde 1964, o cinema novo havia procurado as respostas e, quando Glauber fez *Terra em transe*, inseriu seu trabalho num conjunto de filmes muito particular que optaram pela abordagem direta da questão do intelectual face ao golpe e à revolução. *O desafio* [Paulo César Saraceni, 1965], *Terra em transe*, *O bravo guerreiro* [Gustavo Dahl, 1969] e *Fome de amor* [Nelson Pereira dos Santos, 1968] são obras que tematizam a ilusão de proximidade e a real distância entre o intelectual e as classes populares. *Viramundo* [1965], de Geraldo Sarno, e *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor [1967], voltados para o exame da “alienação” – no povo e na classe média,

respectivamente –, podem ser acrescentados a essa série, cada filme definindo uma modalidade específica de reação diante dos acontecimentos políticos.⁵ Há em *O desafio* e em *Opinião pública* um testemunho de época que me interessa mais de perto nessa contextualização aqui feita.

Primeiro da série, resposta quase imediata ao momento da queda, *O desafio* trabalha o dissabor, a fofoca, a mescla de apatia e inconformismo de um intelectual para quem a crise deflagra a culpa e contamina tudo; qualquer gesto ou sentimento se projeta, de imediato, na dimensão histórico-política da existência. No centro do filme, temos a anatomia de uma crise afetiva. Dessa anatomia interessa aqui lembrar o mergulho na textura muito peculiar da atmosfera cultural, na época. Há um conjunto de situações que o filme observa de perto, com seus planos alongados, e documenta, mas nem sempre endossa: os discursos pomposos de redação de jornal sobre a necessidade de suportar sem desespero as trevas como etapa de um processo inelutável em direção à luz; os shows de música nos quais a esquerda tinha o seu ritual de protesto e se compensava, no plano imaginário, das derrotas sofridas, celebrando seu humanismo e sua sensibilidade aos problemas recalcados pela repressão. Nessa atmosfera, seja como fato de época inserido na experiência da personagem, seja como comentário sobreposto e assumido pela narração do filme, o mundo de Zé Ketí, Edu Lobo, Elis Regina, Caetano Veloso e Maria Bethânia recém-chegados ao sul, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Ferreira Gullar, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes se faz presente, cria a tonalidade emocional, ideológica. A música final, extraída da peça *Arena conta Zumbi*⁶ compõe, com a imagem do intelectual ladeira abaixo a se afastar da criança pobre, o momento de síntese no

5 Sobre os documentários do cinema novo, ver Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

6 Peça de teatro de 1965, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo, direção musical de Carlos Castilho e direção-geral de Augusto Boal, encenada no Teatro de Arena. [N.E.]

qual o filme dirige, à plateia, o grito de quem vive a impotência e o afã da militância, o sentimento da urgência da ação e o descrédito em sua eficácia. Ou seja, a dor do heroísmo imaginário, dado central retomado por *Terra em transe* em outra chave. A presença da MPB na própria estruturação de *O desafio* e a documentação que o filme traz do momento produz, de modo sintomático, um tipo de inserção da música brasileira no debate político que será ironizado pela Tropicália em 1967-68, movimento cuja concepção política da produção musical implica o abandono dos rituais do humanismo nacional-popular.

Documentação complementar é encontrada em *Opinião pública*, que mergulha no kitsch das classes médias urbanas, da televisão, do imaginário sentimental industrializado que o cinema novo sempre observou com desconfiança. É revelador o olhar que a câmera endereça a múltiplas manifestações que mobilizam os jovens, definem gosto e moda. O filme penetra nos estúdios de TV, nas boates e nos bares, nos ambientes de reunião de turma e na república de estudantes, na fila do alistamento militar. Recuos periódicos e programados trazem de volta a distância ante o que é observado. E exorcizando qualquer possível fascínio, uma fala over empostada – o “discurso verdadeiro” – avança a interpretação do que vemos, imprimindo ao documentário um tom de tese sociológica. Na fala do locutor, o cantor de rock, a cultura jovem, Chacrinha, o melodrama da TV, os emblemas da incipiente sociedade de consumo e as “superstições do povo” são sempre referidos como alienação política. O kitsch, estética do passatempo que recobre a angústia, seria uma voz do medo impossível de incorporar, mesmo parodicamente: expressão do Brasil alienado, conservador, que não cumpriu as expectativas. A par da tese exposta pela locução over (sobreposta), temos em *Opinião pública*, por força do talento e sensibilidade presentes na captação das imagens e das falas dos entrevistados, outro inventário do mundo urbano e da cultura de massa, que realça a típica atmosfera incorporada depois pelo tropicalismo como matéria-prima sujeita a outro tratamento, fora da moldura sisuda do locutor que

explica. No filme de Jabor, é a análise conceitual que predomina nos diagnósticos amargos do comportamento do oprimido ou da classe média.

Há, nesses diagnósticos do cinema novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente. E a exasperação causada por esse reconhecimento encontrou franca explicitação no filme de Glauber. Tais explicitações guardam sua ironia quando comparadas à constante histórica de estranhamento e agressividade dos intelectuais em face do “povo atrasado”, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania. O estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução. No entanto, essa reação, levada ao limite, não deixa de repor os dados que, durante mais de um século, justificaram as soluções pelo alto, o pendor autoritário dos projetos de organização nacional elaborados por intelectuais conservadores e / ou levados à prática por uma elite pragmática, pouco ameaçada em seu controle do Estado. Essa é uma questão muito presente nos excessos e provocações de *Terra em transe*, em que Glauber faz a radiografia desse pendor autoritário do intelectual, colocando na mesa temas incômodos, marcados por uma carga de estereotipia já sedimentada na ideia de “trópico” como “complexo específico de cultura”. Na reflexão sobre o poder, seu filme não exclui uma reapropriação simbólica do que, na tradição brasileira, era argumento lapidado pelo pensamento conservador para acentuar a peculiaridade do país. Qual o sentido dessa inclusão num filme de esquerda elaborado contra o golpe militar? Minha análise discute a forma como Glauber concebe o papel dessas representações e mitos, referentes ao “caráter nacional” e à inferioridade do homem tropical.⁷

7 Essa questão do caráter nacional dentro do cinema novo não foi tema exclusivo à idade do desengano e impotência pós-1964, embora tenha aí se exacerbado. Ela integrou a problemática da revolução tal como pensada antes de 1964. Em *Deus e o diabo*, quando Glauber compôs a alegoria para afirmar um ponto futuro de justiça e liberdade,

No meu percurso, o exame dos filmes que respondem a Glauber implica a análise de outras formas de apropriação de tais representações e mitos. Desde 1968, tem-se renovado a prática de um tipo de colagem que traz uma crítica bem-humorada a uma iconografia conservadora, ao tom ufanista de uma linguagem que celebra a natureza tropical. Tal colagem se desdobra, quase sempre, em citações irônicas da tradição literária mais escolar e do kitsch da cultura industrializada local. Esse procedimento pode, no entanto, deixar uma interrogação quanto ao efetivo alvo da paródia. Dada a ambiguidade que marca a justaposição das disparidades, surgem leituras opostas: o polo nacional-arcaico da colagem pode ser tomado, negativamente, como sinal de uma precariedade que se expõe para denunciar uma iniquidade social recalcada pela ideologia oficial da prosperidade (é o que ocorre, por exemplo, no tropicalismo de 1968); ou pode ser lido com uma inversão de sinal que o torna positivo porque “traço nacional”, parcela de uma identidade impermeável às variações da vida econômica. Esse último é o caso de uma leitura da paródia, influente nos anos 70, que passou a celebrar o “mau gosto” como inclinação nacional e constituiu um nacionalismo esnobe de consumo, na TV, no dito “cinemão”, na crítica e na publicidade.⁸

concebeu uma peregrinação e descortinou um mundo apto a evidenciar os traços nacionais que sustentavam sua certeza de que as alienações seriam superadas. Na articulação desejada da teleologia histórico-política, era preciso afirmar a capacidade de luta do povo brasileiro, algo que Glauber engendrou a partir das reflexões de Euclides da Cunha sobre Canudos e dos dados de revolta que uma sociologia do cangaço, mais contemporânea ao cineasta, acentuou.

8 A polêmica despertada pela Tropicália tem a ver com a ambivalência programada que inscreveu em suas estratégias de criação. Ela abriu flancos de “domesticação” a partir do momento em que a repressão transformou a arte num assunto de polícia e a mídia pôde tomar de volta os seus emblemas. Desse modo, apesar de sua postura agressiva diante das tradições nacionais, do kitsch, da cultura de massa e da própria modernização reflexa de que era parte integrante, a Tropicália não pôde evitar uma leitura recuperadora dos imaginários que parodiou ou tentou dissolver. Houve depois diferentes formas de transformação dos fracassos nacionais em objetos de culto e muito da tradição local, antes observada com um misto de interesse discreto e certa desconfiança, passou

A minha análise de *O bandido da luz vermelha*, na primeira parte, e das comédias do cinema novo, na segunda parte, procura avaliar esse jogo da colagem tal como ele se deu em 1968-69, numa experiência contemporânea ao debate ocorrido quando cinema, teatro e música popular puderam compor um processo cultural integrado, muito raro em nossa história. Tal integração foi, naquele momento, vivida no Brasil dentro de uma atmosfera de revisão do papel do artista e do intelectual diante da nova conjuntura do regime militar e da modernização. Entra em colapso o primado da “conscientização popular” e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consistente o esforço de crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder, mais “outra coisa” do que era antes suposto. O artista abandona as ilusões da mensagem “para o povo” e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencentes às camadas médias e altas da população, com destaque para a juventude universitária. E há uma forma de internalizar a questão do público que traz a primeiro plano as chamadas “estratégias de agressão” e a busca da experiência de choque. Em seu conteúdo, a produção artística mais jovem altera sua relação com a tradição brasileira de cultura de massa e com os influxos externos trazidos à circulação pela indústria internacional. Os autores cinematográficos, atuando na esfera onde é forte a hegemonia dessa indústria, procuram nova forma de enfrentamento da dinâmica do mercado, o que implica, em muitos casos, a mobilização do arsenal de representações canônicas do kitsch nacional que o cinema novo descartara em sua revolução cultural (é o conhecido retorno da

nos anos 70 a receber adesões mais francas, em geral apoiadas na convicção de que há muito de “caráter nacional” em alguns excessos do cinema (como na comédia erótica ou no filme de horror, para citar exemplos do cinema paulista da Boca do Lixo), do rádio, da tv e da vida política. Pode-se dizer que há um nacionalismo pós-tropicalista, ameno, conservador, complacente na consideração do mau gosto industrializado ou, numa operação mais ampla, na condução de uma antropologia brasileira de celebração de rituais de identidade.

chanchada como referência cultural legítima em filmes como *O bandido da luz vermelha*, *Brasil ano 2000* e *Macunaima*).

Uma das dimensões desse processo de revisão foi a da superação de um nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional). Tal superação permitiu flagrar o Brasil na cidade e a cultura dos meios de comunicação, de modo a redirecionar a discussão de temas como o da identidade nacional, dentro de estratégias variadas que guardavam em comum a crítica ao ufanismo oficial e seus emblemas de exaltação patrioteira. No caso do filme de Sganzerla, a recusa do dualismo produz uma alteração radical do papel do cinema norte-americano na estruturação da alegoria. O diálogo com a cultura de massa define um estilo que, ao se fazer inventário de uma boçalidade generalizada, dá, no entanto, prova de sua inteligência sem o recurso a uma voz sintetizadora alheia ao mundo precário que focaliza. Ou seja, não há nessa nova estratégia lugar para a locução explicativa de *Opinião pública* e o discurso da impotência assume a tonalidade paródica tão característica de *O bandido*.

Tal descontração, no entanto, presente principalmente em 1968, não pode ser assumida como o traço dominante de todo o processo. O humor tendeu a se transformar em ironia amarga e se tornou mais difícil na medida em que avançou o binômio repressão política / salto econômico e nos aproximamos do país do “milagre”. De ano a ano, o cineasta não afinado com o regime viu os fatos da vida política se desligarem cada vez mais de sua concepção dos processos sociais. Configurado o estranhamento, foram múltiplas as formas encontradas para expressar esse reconhecimento da alteridade até então descartada. A metáfora da guerrilha – antes mesmo que a guerrilha urbana se transformasse em experiência concreta – compôs um dos referenciais para a arte produzida dentro dessas estratégias de agressão dirigidas à plateia. Em alguns

casos, como o do Teatro Oficina a partir de 1968 e o do cinema marginal, a impaciência se desdobrou em pesquisas de estratégias localizadas num além (ou aquém) da representação, na esfera do ritual que ativa pulsões e, não raro, se faz grito expressionista. Há uma cruzada que, pelo insulto, quer mobilizar. E há esforços de síntese, como em *Terra em transe* e na encenação de *Galileu Galilei*,⁹ montada pelo Oficina, em 1968: a convivência de um esforço analítico e de uma “estética da crueldade” produz uma peculiar convergência de inspirações – Bertolt Brecht, Antonin Artaud, em especial. Na verdade, essa convergência de inspirações, em princípio contraditórias, é um dado típico da arte brasileira dos anos 60, no cinema, no teatro ou nas artes plásticas (aqui, outras convergências do analítico e do visceral marcaram os desdobramentos do projeto construtivo em sua vertente neoconcreta, sobretudo no trabalho de Hélio Oiticica e Lygia Clark). O contexto da modernização administrada pelo regime militar não arrefeceu, pelo contrário, acelerou a busca de outros protocolos de experiência estética articulados ao tateamento do país. O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa na atualização das artes perante o quadro internacional da época. Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo.

Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 1968 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, desse modo, o arco de reposições do modernismo dos anos 20 realizado no bi-

⁹ Peça de Bertolt Brecht escrita em 1938 e dirigida por José Celso Martinez Corrêa. [N. E.]

nômio 50-60. Com tal operação, a matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto Antropofágico, de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático. E o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia; a lógica da indústria, afinal, não é outra senão a dessa própria operação digestiva projetada em outra escala e controlada por quem efetivamente detém o poder.¹⁰

É difícil hoje, no momento em que a citação é programa rotineiro da mídia, recuperar o contexto em que se fez possível um programa intertextual com aquele sentido de ruptura que lhe deu a Tropicália, tendo como focos, simultaneamente, a questão nacional e a questão de uma estética dos meios, esferas onde interveio disposta a subverter. O resultado imediato é conhecido. Sua manifestação musical, sem dúvida a mais característica, escandalizou um nacionalismo cioso de purismos artesanais da sonoridade brasileira; por outro lado, conseguiu, por certo tempo, manter um teor subversivo dentro da engrenagem do mercado através de uma reinvenção acelerada na composição das canções e nos seus modos de apresentação. O AI-5, decretado em dezembro de 1968, interrompeu o fluxo dessa experiência de desconcertos. Enquanto pôde durar, esse

¹⁰ Comparar as duas antropofagias – a do projeto de cultura nacional e a da indústria internacional – é usar a metáfora de Oswald de Andrade a contrapelo, projetando a bandeira da vanguarda na caracterização do comportamento das forças que controlam o mercado ou, mais exatamente, na descrição do movimento do próprio mercado; inversão que, na verdade, apenas recapitula, na metáfora comum, a disparidade de poderes entre o gesto irreverente da resistência antropofágica (a estratégia do dominado) e o exercício industrial do poder antropofágico (sistema da cultura de massa). A comparação é, no entanto, emblemática quando se leva em conta o apetite do kitsch industrial em seus avanços e a atual hegemonia da mídia internacional na cultura, na política e na guerra.

processo singular, sustentado em plena TV, foi o laboratório de uma nova articulação de cultura e política, experiência-limite de perda de inocência diante da indústria cultural, diante do Brasil moderno e conservador.

No seu jogo de contaminações – nacional / estrangeiro, alto / baixo, vanguarda / kitsch – o tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. Ou seja, chamou a atenção para o momento estrutural das composições, lembrando um tipo de efeito de estranhamento que ganha maior nitidez nas artes visuais e de *mise-en-scène*, as que, não por acaso, tiveram papel fundamental para o impacto das canções. Pela função que cumpriu no procedimento tropicalista, a citação se articulou a outro protocolo da modernidade, igualmente programático e variado em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho da representação. Esta, desde que presente no cinema, assumiu uma dimensão muito particular, dada a relação visceral da técnica cinematográfica com o ilusionismo e a fascinação, pilares da sedução da indústria cultural. Os filmes de Godard, emblema dos anos 60, ilustram muito bem o impacto obtido por essa exposição dos materiais e pela prática intertextual mais escancarada, disposta a não esconder as emendas entre uma referência cultural e outra, revelando a heterogeneidade do seu processo.

Na primeira metade do século, era comum, nos cineastas afinados às experiências da arte moderna, uma postura de defesa do cinema (enquanto ideal) contra a pressão industrial e mercantil, vista como entrave ao desenvolvimento mais livre das suas potencialidades. Ao longo das décadas, foram inúmeros os questionamentos da produção para mercado em nome da desmistificação política ou da denúncia da “impostura poética” da indústria. Grosso modo, a oposição kitsch / vanguarda, tal como proposta por Clement Greenberg,¹¹ foi assumida como baliza na caracterização do conflito entre um Sergei Eisenstein e a grande indús-

tria (no capitalismo e no socialismo) ou entre a vanguarda francesa, em particular o surrealismo, e o cinema clássico derivado de D. W. Griffith. Nos anos 50-60, tal baliza é, no entanto, relativizada. Os termos da relação entre experimentalismo, compromisso modernista e os parâmetros da repetição industrial são reformulados. No cinema, tal processo foi conduzido pelos jovens dos “cinemas novos”, com Godard na posição-chave. Abandonando a recusa radical da cultura de mercado, a experimentação desse cineasta encaminhou, a cada filme, uma discussão do cinema dentro do cinema, não excluindo, numa primeira fase da carreira, a homenagem a segmentos da indústria hollywoodiana. Tal postura veio contestar a tendência à separação radical das esferas (cinema de arte, cinema comercial) e, no terreno por excelência do cinema mais inventivo, produziu um nivelamento, uma contaminação antes indesejável. Entre outras estratégias, o cinema de Godard coloca, lado a lado, a referência à literatura mais erudita e a homenagem ao astro do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de ficção científica, o melodrama folhetinesco de um *noir* romântico e a discussão filosófica em torno do existencialismo, rock'n'roll e Merleau-Ponty, Marx e Coca-Cola, Picasso e Humphrey Bogart. Em suma, nos seus filmes, convivem, sem hierarquia, retalhos de cultura erudita, segmentos da arte moderna e emblemas da indústria cultural. Montagem *sui generis*, esse cinema põe em confronto diferentes universos, trazendo uma reflexão nova sobre a sociedade de consumo. Traz uma postura muito própria a uma geração para a qual o cotidiano, feito de histórias em quadrinhos, cinema norte-americano, cartazes de publicidade, música popular, *gadgets* de todo tipo, é um dado de formação inelutável e vem permear sua relação com a arte erudita e a tradição literária, num mosaico de experiências que os anos 60, em diferentes países, legitimaram enquanto material artístico.

Considerada essa incorporação dos objetos e das imagens banalizadas, há no olhar desse cinema certo paralelismo, não sem diferenças, com o gesto do artista pop em sua relação com os ícones da sociedade

11 Ver Clement Greenberg, “Avant-garde and kitsch” [1939], in B. Rosenberg & D. Manning (orgs.). *White Mass Culture – The Popular Arts in America*. Glencoe: The Free Press, 1957.

de consumo, seu cotidiano, seu ambiente. Muito já se discutiu sobre o grau de adesão ou crítica (ao mundo da mercadoria e da publicidade) presente nesses gestos de incorporação, seja nas reproduções pop, seja nas citações do cinema. Tal debate, referido principalmente aos estatutos da paródia e do pastiche, ganhou lugar proeminente nos anos mais recentes, quando a dissolução dos ideários de vanguarda e o avanço da cultura de mercado definiram uma nova configuração na cultura. Nos anos 60, a arte pop nos Estados Unidos incorporou o mundo do consumo no circuito da arte de galerias, numa experiência que significou a reconciliação do artista com seu “ambiente nacional”; a ironia e o estilo *cool* das reproduções e colagens pop evidenciaram uma deliberada ambiguidade, não havendo, da parte dos artistas, preocupação em favorecer a possível leitura do seu trabalho como crítica da cultura de massa; permaneceu o lacônico “as coisas são o que são”, belas porque horríveis, como resposta às reações de estranhamento. É distinta a dinâmica da arte pop na Europa, onde sua prática se articulou a debates de natureza política que colocaram em pauta o consumo e, dentro deste tópico, o ajuste de contas com os sinais de duplo sentido do “desafio americano”. Em países como o Brasil, o pop se embaralhou com o problema da dominação cultural via mercado, e os artistas que incorporaram suas estratégias foram mais incisivos no sentido político de suas citações.¹²

Considerada essa diversidade de perspectivas, o cinema de Godard, no que se afina com o pop, é um bom exemplo do padrão europeu caracterizado por Andreas Huyssen, cuja dimensão crítica, em consonância com a tradição da vanguarda, produz uma crescente politização da colagem a partir de uma relação inicialmente mais descontraída com a cultura de massa. Seu movimento ao longo da década ressalta

12 Ver Andreas Huyssen, “The Cultural Politics of Pop”, in *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University, 1986; e Otília Beatriz Fiori Arantes, “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, n. 7, v. 5, São Paulo, CEAC, ago. 1983, pp. 4-24.

as tensões com esta, num trajeto que tomo como paradigmático justamente porque condensa traços que permeiam uma geração. Aproxima experiências de artistas cuja postura face à cultura industrializada tem analogias e assinala uma identidade de soluções estéticas que, notadamente fora dos Estados Unidos, orientaram uma cultura que se fez oposição aos parâmetros vigentes. Se, numa primeira fase, tal oposição não significou uma recusa radical do mercado, esta não demorou a se configurar pela própria força das tensões existentes, e o final da década polarizou a polêmica do “ser ou não ser mercadoria”, tanto na Europa quanto no Brasil. Em Godard, as tensões se aguçaram na medida em que a incorporação de elementos do cinema de gênero traduziu-se em obras que foram se afastando cada vez mais do imperativo da legibilidade imediata, do primado da fluência da ação, compondo uma textura de narração e comentário que tornava ostensiva a fatura e acentuava o aspecto conferência-ensaio dos filmes. No diálogo com as imagens da indústria, afirmou-se mais e mais uma forma disposta a expor seu “modo de produção”, modalidade que tanto podia remeter a Brecht quanto ao construtivismo, mas não a Hollywood. Havia, na singular presença de gêneros clássicos (seus elementos estavam lá, mas não a sua estrutura), uma intertextualidade mais óbvia; entretanto o dado central foi a permanência de um movimento conceitual de pensar a imagem e o som na fatura da obra. Conduzido num tom afinado às vanguardas do início do século, tal movimento se desdobrou na radicalização desconstrutiva de Godard no final da década. Em paralelo, o trabalho dos jovens cineastas brasileiros culmina, na mesma época, em experiências como *Câncer* [Glauber Rocha, 1968-72],¹³ *O anjo nasceu*,

13 O filme de Glauber só se concluiu em 1972, em Cuba, mas a filmagem, feita em 1968, antecipou o que seria sua estrutura quando montado, pois os lances decisivos foram a experimentação com o plano-sequência e a improvisação dos atores. Hoje, *Câncer* permanece como referência indispensável, mas, em 1968, teve sua participação no debate limitada aos poucos com acesso à experiência e próximos de Glauber. Enquanto criação do cineasta, integra o ciclo de experimentações do cinema brasileiro

Matou a família e foi ao cinema, Bang bang, Jardim das espumas [Luiz Rosemberg filho, 1970].

Diante dos protocolos da cultura de massa, de um lado, e da tradição das vanguardas históricas, de outro, tais experiências dos anos 60 requerem um regime de leitura original, atento a seu processo específico. Sua crítica teve como alvo o universo da indústria cultural, mas deixou de lado a utopia da criação de um mundo a salvo da contaminação da mídia. Na nova interação com o kitsch, desloca-se o terreno da negatividade: esta agora se quer justaposição provocativa de esferas da cultura antes separadas, com a manutenção simultânea (e desconcertante) de referências antitéticas sem aparente hierarquia. Dado decisivo, tal justaposição de esferas articula um projeto dotado de um *páthos* muito peculiar, próprio a quem, naquele momento, estava empenhado na alteração das relações entre vida e linguagem, arte e cotidiano. Há um mal-estar na bem-humorada coleção de citações godardianas, um traço romântico (aqui no sentido contrário ao da razão cínica atual) que se torna mais nítido quando observado a partir dos desdobramentos posteriores do cinema.¹⁴ Mal-estar que não está ausente no filme de Sganzerla e se mostra com toda nitidez nos filmes de Júlio Bressane, realizados em 1969. Acentuo essa ideia de dilaceramento de uma geração no corpo a corpo com a mídia, porque são densidades de experiência e expressão menos evocadas na consideração de 1968 e, em particular, na produção brasileira em torno e posterior da Tropicália e posterior a ela.

No Brasil, o ano de 1968 terminou com a imposição do AI-5, o golpe dentro do golpe, demarcação política que estabeleceu uma relação

entre 1968 e 1974, devendo fazer parte de qualquer análise mais ampla do conjunto da produção.

14 Para um comentário sobre as transformações do cinema, em particular da função exercida pela citação nos filmes dos anos 70-80, ver I. Xavier, "Do metacinema ao pastiche industrial – O cacoete pós". *Folha de S. Paulo*, Folhetim, n. 434, 12/05/1985, pp. 2-4.

muito nítida entre o teor agressivo do cinema experimental aqui realizado a partir de 1969 e o fechamento definitivo do regime. Há, no conjunto da produção rotulada de cinema marginal (1969-73), componentes que assinalam tal relação: o tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura. Mas a diversidade de estruturas que se pode encontrar – um filme de Tonacci é bem distinto de um filme de Rosemberg ou de João Silvério Trevisan – resulta da inserção dos diferentes filmes em tradições que correspondem a processos da cultura cinematográfica já em andamento mesmo antes do fechamento político mais radical. Por exemplo, muito do que *O bandido da luz vermelha* propõe em termos de uma "estética do lixo", já em 1968 tem seu desdobramento na produção paulista de Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima. No conjunto, os filmes apresentam aquele amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento. Eles evidenciam um diálogo especial entre cinema e teatro, em suas tendências a ritualizar de forma provocativa a liberação sexual, a demolição das "tradições cristãs" associadas aos donos do poder. O quadro de propostas estéticas dá expressão a um leque de subculturas de grupos marginalizados dentro do contexto patriarcal, no momento em que o provincianismo recebia um impulso militar. Esse leque, por sua vez, traz as marcas de propostas alternativas em discussão no Primeiro Mundo (movimento hippie, psicodelismo, derivações da contracultura, revolução comportamental, cultura da droga), num diálogo cuja versão emblemática foi a jornada do *The Living Theatre* no Brasil, na virada de década. No bojo da revolução comportamental, são patentes as derivações mais somáticas de uma cultura da autenticidade, ativada desde o pós-guerra pelo existencialismo e retomada pelos jovens em sua crítica ao senso comum e aos limites da linguagem e do decoro burguês (hipocrisia do poder, ladainha dos pais). Tal cultura, até 1968, guardou relações mais ou menos tensas (que não excluam pon-

tos de convergência) com os segmentos militantes da juventude (movimento estudantil, partidos, organizações revolucionárias). Depois do AI-5, constituiu uma matriz vigorosa de expressão, não propriamente de uma fuga pura e simples do político, como muitos querem, mas de um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isso mesmo, articulou muito diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística. Tal como ocorrera com a fase do underground americano, ainda influenciada pela geração beat (década de 50), essa expressão do que chamo aqui subculturas vem se articular, no Brasil de 1969-70, a um momento de iconoclastia radical bem ao estilo da antiarte, deflagrada, pela primeira vez, na Europa no período da Primeira Guerra Mundial.

Há uma noção generalizada, internacional, de crise da cultura. E a própria radicalidade da situação brasileira no final dos anos 60 confere a esse processo um tom apocalíptico, no sentido de um destruir / refazer total: um dado expresso na inclinação mítico-ritual típica ao teatro e ao cinema. Desse laboratório de experiências, meu recorte destaca uma vertente mais empenhada na elaboração formal, com espírito de geometria, encarnada em Tonacci e Bressane (antes de fundar a produtora Belair, em que se associou com Sganzerla). Eles trazem muito dessa crise da cultura, dessa desconfiância dos protocolos de linguagem e comportamento atrelados a uma ordem iníqua, mas apresentam um trabalho em que o dado estético marcante, ao lado de um claro teor de agressão, é a precisão formal, o rigor das construções, do enquadre, da montagem, da trilha sonora. Tal como outras propostas estéticas do período – no teatro, nas artes plásticas, na música – tratam de colocar o espectador numa nova situação, com o traço particular aqui de um gosto pela criação de estruturas recorrentes e simetrias que potencializam a percepção da forma (ou seja, do próprio cinema). Toda uma tendência a romper com a “quarta parede” (teatro) ou com o “objeto dado à contemplação” (artes visuais) tem, no cinema, limitações muito particulares. Elas fo-

ram trabalhadas pelos cineastas com diferentes táticas de provocação, e os filmes que analiso na terceira parte do livro apresentam uma das soluções desse problema: a mais confiante delas é na força da estrutura. Nesse sentido, ficam excluídas de minha análise as propostas do chamado cinema marginal que trazem outras expressões da crise e táticas diferentes, filmes em que uma alegoria do Brasil se configura também com toda nitidez, bem como os lances de resposta direta ao cinema de Glauber (caso, por exemplo, de *Jardim das espumas*, 1970, de Luiz Rosemberg filho, e de *Orgia ou o homem que deu cria*, 1970, de Trevisan). Portanto, não há aqui um balanço do cinema marginal. Frente à diversidade do experimental brasileiro, discuto o sentido em que se encaminha a potencialização da forma: sua força de negação naquele momento.

O curto período que focalizo tem esse teor de “situação-limite” em que se adensam os confrontos: é o momento-chave da luta ideológica, política, cultural, militar, cujo resultado selou a consolidação do quadro institucional que patrocinou a modernização brasileira recente até onde ela teve fôlego, com a correlata demarcação dos espaços da oposição e das propostas alternativas. Estas não se dissolveram *ex abrupto*, marcaram continuidades e constituíram uma dissonância diante do projeto mercantil dominante no nacionalismo dos anos 70, período cuja tônica foi o avanço da mídia eletrônica, a hipertrofia da TV no Brasil e a recuperação de Hollywood no cenário internacional.

O processo brasileiro dos anos 60-70 teve pontos bem nítidos de demarcação política que têm favorecido diagnósticos da questão da cultura a partir de sua relação mais imediata com o regime militar (definiram-se, por exemplo, certas características da juventude dos anos 70 como próprias à “geração AI-5”). E muito do que, em termos artísticos, se expressou como decepção, niilismo, esvaziamento dos projetos alternativos, ficou por conta do andamento local das transformações na educação e da organização maior do sistema das telecomunicações, que promoveu a integração nacional sob forte tutela conservadora. No en-

tanto, é necessário observar as alterações ocorridas na cultura a partir de um referencial mais amplo do que o fornecido pela evolução política interna. A dissolução do imaginário da vanguarda e a atomização da vida cultural na esfera não administrada pela indústria midiática têm uma dimensão internacional; pertencem a um quadro no qual o Brasil se integra em condições precárias, o que torna aqui canhestros certos processos da vida urbana gerados pela modernização técnico-econômica, notadamente o que se pode chamar de novo regime da subjetividade.¹⁵

Um certo cinema de citações veio para ficar. Os anos 70 e 80 mostraram os múltiplos caminhos dos programas intertextuais, com a própria indústria adaptando a si outras experiências da arte contemporânea, em particular o desafio, questão nuclear que nela se insere, do excesso de redundância, da poluição visual e sonora. Para enfrentar o que se chamou de “cultura da exaustão”, a citação programada tornou-se um método industrial. O produto mais rotineiro da mídia já aprendeu, não apenas a exercer a condição de simulacro, mas a exibir o conhecimento dessa sua condição. São as operações de retorno sem o gesto crítico da paródia, pastiches conscientes de sua distância ante o modelo imitado, tranquilos no seu jogo, uma vez que julgam haver algo de antiquado na ideia de mensagem e de realismo ou, em outra chave, no desejo de ruptura. O programa intertextual, como gênero da indústria, é modesto, sem messianismos, muitas vezes frívolo. Na sua segurança, faz com que a rebeldia dos anos 60 assuma ares de escoteiro quando observada sem a devida conversão de escala que permite recompor a dimensão própria daquele contexto no qual se cunhou a fórmula do “poder jovem”. Contexto em que, no Brasil, a experiência da Tropicália, com seu duplo movimento (afirmação utópica e perda de inocência), encarnou o ponto máximo de tensão em sua inserção dialética na moderna cultura

15 Retomo aqui a observação feita por Vinicius Dantas e Iumna Maria Simon ao comentar o horizonte de “falência de projetos”, posterior à atmosfera densa de 1968, no artigo “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, São Paulo, jun. 1985, pp. 48-61.

de mercado, com a adesão (ao momento técnico dessa cultura) e a crítica (ao conteúdo de suas representações). De um lado, porque mobilizou o dinamismo do moderno para tentar uma radicalização de seu poder dissolvente da face patriarcal, coisa de família, da tradição nacional. De outro, porque trouxe para dentro desse dinamismo uma leitura de tal tradição que, embora irreverente, marcou uma continuidade das referências e sublinhou o que havia de “questão nacional” naquela esfera do processo cultural mais nítida em sua internacionalização.

Este livro focaliza, pois, um capítulo especial dentro da série de transformações por que passou a articulação entre o influxo externo e a experiência local na arte brasileira. Período em que o cinema conseguiu resolver o embate nacional / estrangeiro de forma a dar expressão original a determinada conjuntura do país. E em que o ano-chave de 1968 cristalizou o contexto tropicalista como realidade heteróclita, desdobramento de experiências apoiadas em movimentos anteriores desde o modernismo. Movimentos que, em alguns casos, haviam marcado a conjunção de atualização estética e definição de um projeto nacional, de forma a conciliar as duas teleologias: a da ideia de vanguarda (plano estético) e a da ideia de identidade nacional em construção (plano ideológico-político): lembremos o cinema novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina (primeira fase) em sua pesquisa da “realidade brasileira”. E, em outros casos, haviam marcado a disjunção entre estes dois polos (nacionalismo e vanguarda), como aconteceu com o concretismo em sua primeira formulação nos anos 50 e com o grupo Música Nova, com seu manifesto antinacionalista de 1964.

Considerado este trajeto de conjunções e disjunções entre ideários de vanguarda e ideários nacionalistas, o que vemos, então, no final dos 60, é um particular entrecruzamento das tendências, claramente catalisado pela dominante política da década. Esta permitiu que a expressão maior da crise do nacional-populismo em uma obra como *Terra em transe*, o teatro de agressão deflagrado pelo Oficina a partir de

O *rei da vela*, o construtivismo da poesia concreta, segmentos do grupo Música Nova em sua derivação pop, a arte ambiental do neoconcretismo e a linha evolutiva traçada pela bossa nova formassem todos a amálgama do contexto tropicalista. Ponto de adensamento que, no próprio andamento do processo, mostrou-se, por sua vez, uma espécie de estação terminal das articulações entre a questão nacional e a vanguarda, porque crise das duas teleologias: a do projeto de liberação nacional e a do programa das vanguardas, especialmente o de suas tendências mais marcadas pelo ufanismo industrialista.

Dado significativo: os artistas brasileiros, interagindo com a mídia, promoveram o encontro dos diferentes projetos da modernidade brasileira exatamente quando a experiência da arte pop, no capitalismo avançado, colocava a relação entre estética e mercado em novos termos (mais aderentes à cultura de massa), sinalizando transformações que, em seguida, ganhariam terreno e confirmariam o seu sentido antiutópico de dissolução da imagem do artista como herói da ruptura. Nessa espécie de limiar da “condição pós-moderna”, o processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços e recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas, antes e depois do AI-5. No cenário nacional, a experimentação e o cinema alternativo encontraram a brecha para uma manifestação de grupo vigorosa, antes de se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou com força crescente na medida em que avançou a década de 70.



I. A MONTAGEM VERTICAL SOM-IMAGEM: OS DOIS EPITÁFIOS

O sonho acabou. A revolução está fora do alcance. O político conservador, Porfirio Diaz, comandou o golpe de Estado, suprimiu as eleições e pôs um fim às aspirações políticas do líder populista Vieira e seus aliados. Paulo Martins, poeta, jornalista, conselheiro político, agoniza. Atingido pela repressão ao empreender o gesto isolado de resistência, o poeta ferido de morte revê sua trajetória política e a do país. A abertura de *Terra em transe* já nos ofereceu uma primeira representação da hora decisiva: trouxe a renúncia do governador Vieira, que não acatou as pressões de Paulo em favor da resistência armada, e a reação indignada do poeta, seu abandono do palácio em companhia de Sara. No trajeto, ela tentou demovê-lo do gesto suicida, mas de nada valeu sua advertência à Brecht: “Não precisamos de heróis”. O poeta lançou o carro contra a barreira dos militares aos gritos de “eu preciso cantar”. Sozinho nas dunas de Eldorado, mergulhou no passado e iniciou o balanço feito de explicações, delírios e imprecações, revisão de vida a compor uma agonia “de ópera” que deu ensejo ao flashback de noventa minutos.

Agora, nas sequências finais de *Terra em transe*, quando se completa o circuito da memória, somos reconduzidos ao momento do golpe para testemunhar, de novo, a renúncia de Vieira, as considerações táticas da esquerda, o conselho de Sara e a teimosa confrontação do poeta com a repressão. Essa reencenação do começo assume um tom semelhante ao da abertura. No entanto, desta feita a montagem não interrompe o fluxo delirante de Paulo no momento exato em que é ferido, sua torrente de palavras enquanto dirige o carro que começa a se pôr à deriva. O instante dos tiros se representa agora com maior detalhe; não saltamos, como no início do filme, para um ponto mais adiante em que Paulo, sozinho, se pôs a recordar. Ao contrário, o que lá foi suprimido preenchemos pela montagem elíptica; seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia, torrente de imagens e palavras anterior ao flashback em que a recapitulação dos fatos, embora conculta, se conciliou com as demandas de uma exposição linear.

Minha análise de *Terra em transe* começa com o exame dessa segunda representação da sequência da estrada – os tiros, o primeiro fluxo de imagens – quando o filme retorna ao começo da agonia de Paulo e atinge seu clímax na visualização dos desejos frustrados do poeta. Essa sequência-chave pode ser dividida em quatro movimentos:

Primeiro movimento: alternância de flashes

Quando Paulo é ferido dentro do carro, o filme alterna imagens das suas contorções – observadas através do para-brisa – com os flashes de uma cerimônia barroca que tem Diaz como centro. Um plano de conjunto dessa cerimônia “pisca” quatro vezes, rápido demais para que tenhamos uma visão clara da cena; o suficiente para que se reconheça uma coroação (é o final e já estamos habituados às figuras). No som, tiros de metralhadora, explosões e o ruído irritante de uma sirene de polícia criam uma atmosfera exacerbada que pontua a voz over de Paulo, dando vazão a toda a sua eloquência: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este

feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição”.

Segundo movimento: a coroação de Diaz

Continuamos a ouvir a voz de Paulo, agora superposta à música de Villa-Lobos que vem substituir a saturação de ruídos na dramatização do que é dito:

A impotência da fé, a ingenuidade da fé [...] este é um tempo terrível [...] somos infinita, eternamente filhos das trevas [...] filhos do medo [...] nossas lutas e nossos ideais vendidos a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes [...] Até quando suportaremos? Até quando além da fé e da esperança, suportaremos? Até quando além da paciência e do amor suportaremos [...].

A tonalidade da trilha sonora se mantém – a imprecação de Paulo ainda domina – mas o ritmo da imagem se altera radicalmente. Os flashes são substituídos por planos mais longos da cerimônia, sem a alternância com os da estrada; temos tempo para examinar a cena. O plano que “pisca” no primeiro movimento se estabiliza e a câmera segue até focalizar uma coroa, quase em primeiro plano, com Diaz ao fundo, ladeado por Fuentes, o milionário que personifica a burguesia de Eldorado, e Sílvia, a cortesã ex-amante de Paulo Martins. A cerimônia mistura figurinos arcaicos e modernos. Diaz usa um terno do século xx e um manto real do século xvii, segura o cetro do poder; atrás dele, uma figura fantasiada de conquistador ibérico da era das descobertas expressa sua lealdade segurando a coroa acima da sua cabeça. O destaque à coroa é seguido por um primeiro plano de Fuentes, isolado em outro ponto do palácio, com o mesmo smoking, exibindo um riso diabólico de vitória que celebra sua traição às reformas. A seguir, a montagem nos leva para Diaz, Sílvia e Fuentes, este subindo os degraus da escadaria do palácio



com uma satisfação que o discurso over de Paulo faz obscena. Um plano geral nos devolve a imagem da cerimônia da coroação. Ela tem lugar em um palácio cuja escadaria monumental serviu, ao longo do filme, de metáfora espacial para a hierarquia política de Eldorado. Muitos outros figurantes rodeiam Diaz e, entre ele e a câmera, formando duas alas simétricas, vemos os súditos do reino a levantar suas espadas para saldar o novo “monarca”, todos vestidos como serviçais do Antigo Regime. Mais próxima da câmera, uma metralhadora moderna contrasta com as figuras antigas. No topo da escada, ao fundo, um grupo de mulheres, já vistas com as mesmas túnicas nas orgias patrocinadas por Fuentes, compõe uma coreografia que emoldura o rito da coroação.

Essa estranha cerimônia, em seu kitsch ostensivo, justapõe os elementos da alta sociedade de Eldorado apresentados ao longo do filme, condensando numa cena a estratégia alegórica de Glauber. Representa o chefe de Estado como um rei portador dos emblemas do poder absoluto (a coroa, o cetro, o manto), cercado pelo grupo bizarro de cortesãos que relembra diferentes épocas da história do país, incluindo a figura idealizada do aborígene (índio com cara de branco, uma típica máscara carnavalesca). Com materiais simples, a cerimônia evoca representações clichês: seus figurinos parecem saídos de um desfile de escolas de samba, ou de um baile à fantasia burguês. O jogo de máscaras, os costumes antigos e o imaginário convencional associado à nobreza caduca, a aparência de artificialidade em todo o aparato, a mistura de estilos, tudo isso faz dessa alegoria um pequeno fragmento, deslocado para o cenário fechado (Teatro Municipal do Rio) do imaginário que se exhibe no carnaval. A mistura do arcaico e do moderno, a imagem anacrônica da classe dominante de Eldorado imprimem à cena um tom onírico, reforçado pela montagem descontínua e pela voz over de Paulo Martins. A atmosfera de triunfo que domina o espaço de Diaz se quebra, de repente, pela introdução de um plano de Paulo ferido, arrastando-se de metralhadora na mão, escada acima: invasão imaginária do palácio. A coroação de Diaz continua, no

entanto, e novo plano geral oferece toda a figuração; repete-se a composição já vista e, mesmo à distância, podemos observar que Diaz faz um discurso enérgico que não conseguimos ouvir porque a trilha sonora está saturada com a voz de Paulo e a música de Villa-Lobos. Lentamente, a câmera se aproxima de Diaz enquanto ele fala, isolando sua figura com a coroa acima de sua cabeça. Nesse momento, volta o tema da invasão: num contracampo em relação ao plano básico da coroação, vemos um “homem do povo” apontando sua arma para Diaz enquanto Paulo, também presente, permanece imóvel, de costas para a cena como que proibido de vê-la (a morte de Diaz é um tabu, mesmo na esfera de sonho em que se dá). Um som de metralhadora põe fim à imprecação de Paulo e um movimento veloz em panorâmica (o chamado “chicote”) consolida a sensação de ruptura que introduz o terceiro movimento da sequência.

Terceiro movimento: nova alternância de flashes

A montagem repõe a alternância entre o espaço da estrada, onde Paulo agoniza nos braços de Sara, e o espaço da coroação. No som, temos o diálogo entre Paulo e Sara, a música de Villa-Lobos e o ruído de metralhadora. Após o chicote, a primeira imagem é a de Diaz num movimento convulso de queda, como que atingido pelos tiros dos “invasores”. Em seguida, vemos Paulo e Sara iniciar a última troca de palavras. Ela pergunta em alto e bom som: “O que prova a sua morte?”. Ele grita em resposta: “O triunfo da Beleza e da Justiça”. Pergunta e resposta se estendem por sobre a alternância de flashes que contrapõem a estrada e a desordem no palácio causada pela invasão; a montagem faz coincidir a última palavra (“justiça”) com a última imagem da alternância. A série do palácio tem a seguinte evolução: Sílvia grita e cai para trás; Paulo pega a coroa e olha fixo para o símbolo do poder, levanta-a, segura a cabeça de outro “popular invasor” de espada na mão, que se mantém imóvel em pose cerimoniosa (este é um representante do povo já visto em cena anterior onde foi vítima da repressão); larga a coroa e





inicia uma queda com seu corpo descrevendo um círculo. A série da estrada mostra Paulo, sustentado por Sara, gritando sua última frase para o mundo ouvir. Novo movimento em chicote traz nova ruptura.

Quarto movimento: as duas mensagens finais

Tal como no segundo movimento, temos uma estabilização das imagens e, pela primeira vez na sequência, estamos livres dos ruídos, da saturação sonora que nos martelou até esse ponto. As vozes atuam em sincronismo com a imagem sobre um fundo de silêncio, raro e precioso em *Terra em transe*. O segmento começa com o plano fixo de Diaz em close-up, a coroa ainda sobre sua cabeça. Novamente, ele pronuncia o discurso que antes “vimos” em plano geral sem ouvi-lo. Diaz é veemente; o olhar fixo na plateia, grita como um pai severo que põe um ponto final na desordem: “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!”. Ao final do discurso, o rosto de Diaz compõe a figura do possesso: os olhos escancarados, a boca aberta, a mandíbula tensa, a cabeça a tremer em cima do pescoço, a energia concentrada que não explode na risada franca, mas se conserva como sinal do apetite. É chegada a hora de engolir os seus inimigos. Dado o recado, Diaz vai se alçando em êxtase e a abertura do diafragma da lente vai fazendo com que estoure a luz sobre seu rosto até quase a dissolução. A voz de Sara se antecipa ligeiramente ao corte, invade a cena de Diaz para trazer de novo a pergunta: “O que prova a sua morte?”. Na imagem, saltamos para o casal abraçado na estrada, numa repetição da cena que se mostrou em fragmentos na alternância dos flashes. Pergunta e resposta se refazem no mesmo tom, agora sincronizadas à imagem, num único longo plano que dá conta do momento final da separação. Lançada a mensagem – “o triunfo da Beleza e da Justiça” –, Paulo se desvencilha de Sara, que percebe inútil o esforço em ajudá-lo. Sem cortes, a câmera toma o rumo da estrada; afasta-se do casal, observa-o à distância.

Optando pela vida, Sara abandona o poeta e sua tragédia pessoal: começa a caminhada resoluta no eixo da estrada, em direção à câmera.

Fim do quarto movimento: volta o som saturado e estridente enquanto saltamos para a imagem de Paulo solitário nas dunas, tal como já o vimos quando iniciou o flashback, perto da abertura do filme. Sobrevém o longo plano que compõe o epílogo de *Terra em transe*.

Epílogo

Paulo está só nas dunas, sua figura quase dissolvida na luz intensa, na clareza uniforme que compõe o pano de fundo da sua agonia. No canto inferior esquerdo do quadro, metralhadora na mão, ele começa a interminável evolução: levanta o braço que segura a arma como numa saudação de guerra, feita, porém, com uma lentidão que conota fraqueza; em seguida, vem mais para o centro do quadro, desce a arma e se curva para iniciar a queda. Vira o corpo, se ajoelha e mantém a lenta evolução com a arma de modo a nunca consumir de vez a queda sob o olhar do espectador, como se houvesse um desejo de continuidade, ou uma ligação umbilical que a narração se recusasse a cortar, instância de dor que se prolonga obsessivamente nesse plano final, desconfortável em sua deliberada overdose sonora: retornaram os tiros, as explosões, a sirene, o piano de Villa-Lobos. Observamos a lenta coreografia do poeta por cerca de três minutos.

Na abertura do filme, o momento solitário da agonia foi introduzido pelo corte direto dos planos do carro para a imagem do poeta nas dunas, superposta pelo epitáfio: “Não consegui firmar o nobre pacto / Entre o cosmo sangrento e alma pura [...] Gladiador defunto mas intacto / (Tanta violência mas tanta ternura)”¹

¹ Mário Faustino, “Balada”, in *O homem e sua hora e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.





A citação desse fragmento do poema de Mário Faustino, lá no início, anunciava uma leitura romântica da morte do poeta pela sugestão de uma interioridade absoluta em contradição com o mundo. A oposição bem-sucedida entre as duas séries – cosmo sangrento / gladiador / violência e alma pura / intacto / ternura – afirmava a descontinuidade entre um mundo exterior, da ação, e um mundo interior, espécie de morada do ser do poeta, núcleo irredutível de sua verdade perante o universo instável de seus engajamentos, numa realidade feita de sangue e violência. A clivagem interior / exterior, trabalhada no epitáfio, tem um lugar fundamental na estrutura de *Terra em transe*, havendo, porém, ao longo do filme, um nítido deslocamento pelo qual a matriz romântica e o idealismo, sugeridos na abertura, dão lugar a formas bem distintas de marcar tal contradição entre a ação do poeta e sua convulsão interior (expressa também em sua lírica, a que temos acesso, pelo uso frequente da voz over). A análise da sequência descrita acima define o termo final desse deslocamento ocorrido ao longo de *Terra em transe*, o que esclarece o conjunto do filme como *outro epitáfio* cujos termos não são idênticos aos do texto projetado na tela e da mensagem final da personagem.²

2. A SUBJETIVA INDIRETA LIVRE: UM PRINCÍPIO DE COERÊNCIA

Eisenstein, no artigo “Uma aula sobre o tratamento” [1932], fala da interpolação do “fluxo febril do pensamento” com a “realidade externa”, formulação que me parece apropriada à notável sequência que acabo de descrever. Preocupado com o problema do monólogo interior e do “fluxo de consciência”, Eisenstein assumiu o cinema como o lugar onde essas técnicas ganhariam seu rendimento máximo, coroando experiên-

2. Observo aqui o efeito do epitáfio no contexto em que aparece. Atento somente ao fragmento de Mário Faustino, sem pretender uma análise do poema de origem ou das relações mais profundas entre Glauber e o poeta, notadamente na questão do poema longo, segundo Mário Chamie, um fator estruturante do filme. Para uma análise das implicações do diálogo Glauber Rocha-Mário Faustino, ver Mário Chamie, “As metáforas da transigência”, in *A linguagem virtual*. São Paulo: Quiron, 1976.

cias iniciadas na literatura moderna (ele cita James Joyce) e permitindo “a adequada representação do curso integral de pensamento que atravessa uma mente perturbada”.³ No filme de Glauber, a interpolação dos movimentos – o interior (fluxo das associações verbais e imagéticas) e o exterior (ação da personagem na estrada) – é complexa e cada um dos quatro movimentos da sequência superpõe as duas esferas de modo particular. Nos três primeiros, temos a evolução simultânea de duas linhas de “pensamento”, representadas na relação vertical entre som e imagem. O som traz a indignação do poeta, sua longa imprecação dirigida contra a permanência de um *status quo* garantido pela vitória de Diaz. As imagens evocam a celebração dessa vitória e se desdobram na fantasia invasora de Paulo que a subverte, chegando a empolgar a coroa por um instante enquanto ouvimos sua resposta a Sara na estrada, exaltando a morte como triunfo de valores absolutos (Beleza e Justiça). A apresentação simultânea da eloquente fala exterior (para Sara) e do fluxo interior (seu desejo) tem, nesse ponto, efeito revelador. A montagem vertical som-imagem desmascara o poeta e torna explícito o estatuto de suas últimas palavras como denegação. A proclamação do sacrifício em nome da Beleza e da Justiça se mostra como imagem invertida que recalca o desejo (não proclamado) de poder.

Essa forma de confrontação que justapõe a fala expressa e o dado recalca não ocorre aí pela primeira vez. A recapitulação que Paulo nos dá de todo o processo político de Eldorado envolve outros instantes semelhantes de desmascaramento. Dou um exemplo. Em uma sequência da primeira metade do filme, temos a cena de Paulo bêbado e frustrado conversando com Sara em seu apartamento, depois de abandonar o cargo na gestão de Vieira, governador de Alecrim. O contexto do diálogo é claro: envolve o conflito entre Vieira e os camponeses, e a

resolução trágica pela morte do líder das reivindicações. O governador não cumpriu suas promessas de palanque e deu prioridade aos acordos feitos com os proprietários que financiaram sua campanha. Em protesto, Paulo renunciou. No apartamento, ele conta o episódio para Sara e, indignado, acusa Vieira. Em plano médio, nós o vemos caminhando em círculos pela sala, enquanto repete: “Vai repelir os agitadores, vai repelir os agitadores”, de modo obsessivo. Paulo para de caminhar e a câmera se aproxima do seu rosto. Nesse ponto, uma interpolação inesperada, um flash rápido, revela a imagem recalca: Paulo, com seus braços abertos, caminha de costas para a câmera, compondo uma figura sinistra com sua capa escura, e detém um grupo de camponeses que recua. Tal imagem, que interpela o discurso de Paulo no apartamento, se afina ao seu comportamento contraditório, observado na primeira cena de confrontação entre Vieira e o povo: lá fora patente a agressão dele ao líder camponês em sua lealdade protetora ao governador. No apartamento, Paulo justifica sua agressão como “um desafio”, uma provocação para testar a força do oprimido. O plano trazido pela interpolação, no entanto, interrompe sua fala com uma imagem dele a reprimir, não vista antes quando de sua narração dos conflitos. Seria ela a evocação de um fato ocorrido naqueles dias em Alecrim? Ou mostra algo imaginado pelo poeta em função da culpa? Veremos que a dicotomia perde um pouco o sentido em função de um traço nuclear da representação em *Terra em transe*. Por ora, basta reter o dado contundente dessa inversão produzida pela montagem: o que a voz de Paulo atribui a Vieira, a imagem atribui a ele próprio como espelho do governador.

Tal como aqui e no final, a montagem vertical som-imagem e seu fluxo ambivalente de imagens é, ao longo do filme, um dado revelador das contradições do poeta. Sugere o quanto a recapitulação está longe de se organizar segundo um padrão convencional de memória voluntária. Ao lado da representação didática das manobras e interesses dos donos do poder, há os momentos de desmascaramento de Paulo. Em vez

3 Sergei M. Eisenstein, “A Course in Treatment” [1932], in Jay Leyda (org. e trad.). *Film Form – Essays in film Theory*. Nova York: Hartcourt, Brace & World, 1949, p. 104.

da autojustificação, temos, no retrospecto, uma narrativa dilacerada que expõe sua *má consciência*. O tom emocional exacerbado de toda a narrativa e suas ambivalências se ligam, sem dúvida, à agonia do poeta, mas há influxos externos que cabe analisar. Dados da última sequência – e de outras ao longo do filme – tornam a natureza específica de certas imagens e construções algo difícil de trabalhar com a referência exclusiva à subjetividade de Paulo. Por exemplo, certas repetições de cenas e ações não se ligam, em verdade, à sua condição “perturbada”, mas revelam uma esquematização que realça relações, repete para sublinhar pontos-chave. O quarto movimento da sequência final é uma dessas repetições, talvez a mais decisiva em termos da caracterização que procuro.

Dado estrutural, o esquema de repetições relaciona a abertura e o final de *Terra em transe*, e duplica a representação do delírio de Paulo quando atingido pelos tiros. Nos dois casos, suas primeiras palavras e ações são exatamente as mesmas. Mas o tratamento da cena é bem distinto. Na primeira representação, imagem e som estão sincronizados: seguimos a reação de Paulo na direção do carro num único plano como observadores externos. A cena é curta. Depois das quatro primeiras frases da imprecisão, ela se interrompe e um salto nos leva para o poeta nas dunas quando se sobrepõe o letrado que traz o epitáfio. Os versos funcionam como um comentário exterior, sinal da morte iminente do protagonista, e preparam o recuo ao passado. Na repetição desse momento crítico no final, a fala delirante de Paulo se descola da imagem e se torna “monólogo interior”, enquanto ocorre a avalanche de imagens da coroação e da estrada. A voz over tem seu tempo próprio, independente da ação que observamos. A coroação, que parece um produto da fantasia do poeta, traz uma estrutura que sugere, entretanto, a intervenção de um agente narrativo exterior a ele. Esta se torna clara a partir da passagem do terceiro para o quarto movimento. Ou seja, quando a própria sequência abriga em si a estrutura de repetições. Voltamos às “mensagens finais”, o discurso de Diaz e a resposta de Paulo a Sara.

Já descrevi a alegoria central da coroação com seu desfile de máscaras e elementos díspares. Comentei a estrutura onírica da montagem, consolidada pela fantasia da invasão e da morte de Diaz, ou seja, dados francamente subjetivos. É difícil tomar a cerimônia como apoiada na lembrança de algo efetivamente testemunhado por Paulo. Há uma questão temporal: a coroação assinala uma definição política que depende de eventos que incluem a renúncia de Vieira imediatamente anterior à agonia de Paulo. (Quando perde a luta, Paulo adverte: “Se perdermos, Diaz subirá ao poder”.) E há a questão do acesso: como pensar na presença de Paulo em um espaço que se lhe tornou proibitivo a partir de seu rompimento definitivo com Diaz? Posto isso, se fortalece a ideia de que toda a posse de Diaz, no final, seria gerada no delírio que toma de assalto a mente que agoniza. Nesse caso, como encarar a transição do terceiro ao quarto movimento, do “fluxo febril do pensamento” para as imagens mais estáveis e contínuas que repetem, de maneira ordenada, as mesmas ações já vistas no torvelinho? Na última representação, as duas ações – na estrada e no palácio – se impõem como algo que quebra a cadência do fluxo interior, pois a montagem parece dissipar a agitação do poeta agonizante para mostrar com toda a clareza e distinção as duas falas que condensam o contraste de destinos entre vencido e vencedor. O essencial aqui é o dado de organização, o senso de ordem e simetria que se torna patente na contiguidade nada acidental, calculada, das duas mensagens finais. A montagem destaca exatamente as duas falas, privilegia a repetição, favorecendo, no seu esquema, o cotejo que acentua um jogo fundamental no filme: o da identidade e diferença que marca a dupla Paulo-Diaz. Por outro lado, quando passamos do terceiro ao quarto movimento, o silêncio se impõe de modo enfático e corta o fluxo delirante. A imagem contínua contrasta com a fragmentação anterior e o som síncrono vem lhe dar maior corpo. O discurso de Diaz adquire um estatuto de fato consumado, palpável, tanto quanto os momentos finais de Paulo e Sara na estrada. O estilo de representação neste quarto movimento o separa dos outros, deixando claro que o discurso de

posse de Diaz não pode ser reduzido a um dado subjetivo de Paulo. No entanto, o que se leu como franca fantasia do poeta se representou, no terceiro movimento, com parâmetros idênticos, as mesmas figuras e os mesmos gestos compondo o cenário desse discurso que já observamos sem conseguir ouvir. Como explicar essa identidade de parâmetros a contaminar, embaralhar, o que a montagem parece distinguir como delírio (a coroação invadida) e como fato (o discurso de posse de Diaz)?

Procurando um princípio formal que governe o trabalho da narração de *Terra em transe*, deve-se reconhecer que a montagem expõe o fluxo subjetivo do poeta produz interpolações que parecem vir de outra fonte de dados que, tal como descrito, revela uma curiosa interpenetração com o seu delírio. A rigorosa organização do flashback ao longo do filme reforça a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante e que se vale da mediação do poeta na recapitulação, mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria (como no momento da coroação). Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários “externos” (aqui se encaixam os desmascaramentos, os flashes reveladores). Do início (antes do flashback) ao final (incluído o epílogo), *Terra em transe* exibe uma uniformidade de textura essencial para a interpenetração que observo, pois seus efeitos dependem do fato de haver entre as duas instâncias atuantes uma identificação de perspectiva diante do processo político e uma identidade de tom, de estilo, na sua abordagem.

Nesses termos, *Terra em transe* se põe como típico exemplo da *subjetiva indireta livre* discutida por Pier Paolo Pasolini no artigo “Cinema de poesia”.⁴ Usando sua terminologia particular, Pasolini, ao comentar *Antes*

4 Pier Paolo Pasolini, “Le Cinéma de poésie” [1965], in *L'Expérience hérétique*, trad. Anna Rocche Pullberg. Paris: Payot, 1976, p. 150.

da revolução [1964], de Bernardo Bertolucci, observa a “contaminação entre a visão do mundo da neurótica e a do autor que, sendo inevitavelmente análogas, não podem ser facilmente diferenciadas, mesclando-se uma à outra, solicitando o mesmo estilo”.⁵ Para ele, o traço comum encontrado em Godard, Antonioni, Bertolucci e o Glauber de *Deus e o diabo* é essa contaminação, o discurso indireto livre que atesta a pesquisa em direção ao cinema poético, moderno. Empréstado aqui a *subjetiva indireta livre* de Pasolini como categoria descritiva – com a ressalva de que não assumo o Outro da personagem como o autor, mas como uma instância narrativa imanente ao próprio filme, uma invenção entre outras do cineasta.

Seja explícita ou não a mediação da subjetividade do poeta, o estado de espírito dele contamina toda a narração, embora não seja *totalmente seu* o relato. A cada passo, o filme exibe a típica interação: esquematizações, simetrias e um senso estrito de ordem convivem com uma textura de imagem e som dada a excessos que, numa primeira aproximação, sugere um fluxo descontrolado de dados e associações que parece impossível unificar. No começo, a primeira encenação da renúncia de Vieira exibe já essa acumulação tensa, projetada no estilo de câmera, nos *faux-raccords*, na trilha sonora saturada. Paulo ainda não entrou em cena, não tomou a si a responsabilidade pelo relato e já as imagens e sons mostram um estilo que imita a sua atitude. A mediação em *Terra em transe* transcende a subjetividade de Paulo, mas assume os padrões da sua experiência, com seu sentido de urgência e agonia, sua retórica.

Passo a um exame da primeira sequência. Além de ilustrar essa identidade de estilo entre o narrador externo e o poeta, ela anuncia outra estratégia: o espelhamento entre os movimentos do poeta e os da câmera como desdobramentos do mesmo impulso de reflexão; a constante intervenção de Paulo como personagem e comentador.

5 Id., *ibid.*, trad. port. Ismail Xavier.

Do lento movimento em câmera aérea sobre o mar e a costa de Eldorado que serve de fundo para os créditos, saltamos para a agitação num palácio de governo, cena que nos faz entrar no espaço-tempo da história contemporânea: forças políticas experimentam um momento de decisão. Uma combinação *sui generis* de “câmera na mão”, montagem descontínua e gestos empastados transmite a ideia de crise. A câmera age em regime de urgência como que procurando surpreender a “atualidade”; os atores compõem o gesto e a fala, pretendendo apontar a dimensão transcendental do evento. Um som de bateria – percussão nervosa que imprime a cada gesto uma conotação marcial – pontua a cena. A sequência de diálogos e discussões entrecortados caracteriza a convulsão no palácio diante da queda iminente do governador. Desfilam trocas de olhares, expressões de desconcerto, meneios de cabeça. O olhar em círculos privilegia certos focos de atenção, detalhes reveladores e põe em destaque a figura de Vieira de terno branco tropical e bigode característico. Ele se movimenta sem parar, extremamente tenso, abandonando papéis pelo chão, absorto e apocalíptico, sempre seguido pela assessora Expedita, que procura dar um senso de ordem à agitação que a cerca (esta será a tônica de Sara). Para desenhar a tensão geral, a câmera, que começa acompanhando Vieira, não demora a chamar a nossa atenção para uma metralhadora nas mãos de um jovem que também segue o governador. O horizonte de luta armada se insinua nesse momento crítico e será logo depois tematizado pelo poeta quando ele chegar à cena. No terraço, o governador da província de Alecrim reúne sua equipe, por hora um punhado de homens desorientados, peças que andam para lá e para cá sobre o piso quadriculado como um tabuleiro de xadrez (palco desse drama e de outros ao longo do filme). A percussão segue pontuando a sequência e saltamos para o banco de trás de um carro que vai na direção contrária à de caminhões militares: é a primeira imagem do poeta, na direção, apressado. Chega ao palácio e sobe ao terraço onde estão Vieira e seus assessores. Traz uma ideia fixa: resoluta, toma a metralhadora das mãos do militante, a mesma

que a câmera observou desde o início, caminha até o governador e o intima a resistir, a lutar contra o golpe de Estado. Vieira recusa, devolve a metralhadora que Paulo jogou em seus braços. O potencial de luta encarnado nesse objeto simbólico não se realiza. O destino da arma é permanecer nas mãos do poeta ao longo de sua agonia, como um fetiche, até a última imagem de *Terra em transe*, potência imaginária dos vencidos. Ela exerce seu magnetismo sobre o olhar da câmera desde o primeiro encontro; alude com insistência a uma possibilidade não realizada na história, substituída que foi pela decisão do líder populista (a luta que não ocorrera em 1964 está ainda em pauta no Brasil de 1967).

Devolvida a arma, Vieira prepara o cenário de sua mensagem ao povo de Eldorado. Pela primeira vez, há silêncio, imobilidade. A câmera interrompe os movimentos em círculo, transferindo-os para a única figura dissonante nesse *tableau vivant* centrado no governador: câmera fixa, é Paulo quem, no lugar dela, assume o caminhar em torno da cena. Enquanto Vieira dita o discurso a Sara, o poeta se movimenta sem parar, teatral no gesto, indignado na fala, geométrico nos passos, marcando uma presença que perturba o quadro histórico da renúncia. Ao fechar o discurso, Vieira olha off, numa postura solene de quem está convencido da natureza transcendental do seu gesto – “Entrego meu caminho a Deus, e espero que [...] abençoe Eldorado com sua graça divina”. Sara anota as palavras; os outros observam com ar consternado, à exceção de Paulo, que, a cada passagem junto à câmera, expressa sua reprovação ao caráter hesitante da liderança progressista. Dirigindo-se diretamente à plateia, Paulo é, já na primeira cena, figura de um teatro didático. Com a diferença de que assume o papel de um mestre de cerimônias exaltado e não consegue se conter. Seu tom indignado é a marca de *Terra em transe*, como um todo, numa amplificação que culmina na saturação de efeitos da última sequência. Com a câmera quase sempre em movimento, os cortes bruscos, o som usualmente agressivo, o filme coleciona momentos exasperantes, procura o excesso, exclui o relaxamento. Na tônica da

subjéitiva indireta livre, a narração sublinha uma atitude: o estilo não é sinal de extravagância ou formalismo, é uma maneira de julgar o mundo e exercer a fala que considera adequada para tanto.

“Está vendo Sara, quem era o nosso líder, o nosso grande líder?”, é o protesto do poeta antes de se retirar do palácio. Até aí, sua voz está ancorada no corpo, sincronizada com a imagem, e se dirige às outras personagens, como ainda ocorre no carro quando conversa com Sara. Depois de ferido, no entanto, antes mesmo de se iniciar o flashback, a imagem do poeta nas dunas se acompanha de voz over, monólogo interior, dado de tinteura subjéitiva mais explícito. E o primeiro pronunciamento é lapidar: “Estou morrendo nesta hora. Estou morrendo neste tempo. Estão correndo meu sangue e minhas lágrimas... Ah, Sara... todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista...”. A fala define Sara como interlocutora imaginária de seu discurso interior, como que continuando a conversa do carro sobre luta armada, heróis, a inconsistência geral do país. A voz over é simultânea às letras do epitáfio superposto à imagem do poeta no imenso vazio. Já se mostra evidente aqui que a presença dos diferentes registros da narração vai se tornar mais complexa à medida que o filme avança, chegando, no final, à montagem que descrevi. Quando a voz over relata o passado, a utilização do pretérito separa muito bem o tempo da voz que narra (o momento da agonia) daquele das ações e lutas evocadas. Tal não acontece quando, sobreposta a cenas do passado, a voz over traz a fala no presente, ou a poesia de Paulo Martins, os versos enunciados num tempo próprio ao poema que nem sempre pode ser assumido como seu “pensamento” no instante em que o observamos em tal ou qual situação. O dado de estrutura que amarra todo o processo é a *subjéitiva indireta livre*, princípio de coerência interna que permite a apresentação mais viva (e mais livre) da experiência interior da personagem e, ao mesmo tempo, deixa abertos outros canais de informação. Uma liberdade poética maior se franqueia à narração e o comportamento do protagonista corrobora o tom passional da reflexão política. Tal ambivalência estrutural, que en-

tremeia o subjéitivo e o objetivo, cria uma dialética de atração e repulsão, de identificação e estranhamento, adesão e crítica à eloquência de Paulo. Sua jornada se narra com boa dose de histeria e transbordamentos, traz o ressentimento do poeta após o fracasso, mas progride como exposição ordenada dos mecanismos da política como se tivesse um teorema a demonstrar. Em suma, sob a aparente desmedida de *Terra em transe* subjaz uma sucessão de blocos narrativos, organizada dentro do senso didático das alegorias tradicionais. Vejamos a configuração da jornada do herói: suas demandas (o amor de Sara e a revolução, que ele proclama; o poder, que ele sublima) e seu combate com o maior obstáculo (Diaz).

3. A JORNADA DO POETA

Bloco 1: ferido de morte, o poeta recorda.

Primeira encenação do golpe, já descrita, até o momento em que Paulo, nas dunas, diz: “Onde eu estava há dois, três, quatro anos...?”.

Bloco 2: a obsessão do poeta: Diaz triunfante.

Sequência de ostensiva figuração alegórica, descontínua. O líder do golpe de estado desfila triunfante, em carro aberto, pela capital de Eldorado. Diaz (o branco europeu) chega às praias de Eldorado, acompanhado do conquistador ibérico e do padre, observado pelo índio, e junto a uma enorme cruz na praia celebra a primeira missa. Sobe as escadarias do palácio e pronuncia, para a câmera, sua declaração de princípios. Esse bloco adia a relação direta entre o bloco 1 e o 3 em termos da cronologia do flashback.

Bloco 3: o poeta rompe com Diaz e encontra a sua missão (e Sara).

Início da cronologia do golpe. Sucessão linear de causa e efeito. Paulo observa Diaz que comemora a vitória nas eleições para o Senado dançando com Sílvia em seu palácio-residência; a voz over do poeta inicia o relato. Diaz oferece um brinde a seu *protegé* e “futuro deputado”, mas o

poeta o surpreende com o gesto de ruptura. Paulo se despede de Sílvia e parte para viver seu novo compromisso com a transformação social. Saltamos para Alecrim, uma província de Eldorado; na redação de um jornal, o repórter Paulo encontra Sara e ambos falam da pobreza do país. “Precisamos de um líder” é a frase enfática do poeta. Sara o conduz a Vieira, de quem se tornam assessores na campanha eleitoral, que se inicia sem demora e acompanhamos o movimento ascensional de Vieira rumo ao governo de Alecrim.

Bloco 4: o poeta abandona a sua missão (e Sara).

Primeiro bloco com estrutura em anel, circular, organizado em torno dos diálogos entre Paulo e Sara, especialmente a despedida após o rompimento de Paulo com Vieira. Aqui, a palavra, o movimento das interrogações e argumentos conduz a montagem. Começamos pela voz over do poeta que, após a vitória, se pergunta se Vieira vai cumprir as promessas. Definida a pauta do bloco, acompanhamos os episódios de confrontação e violência que respondem às perguntas que abriram a sequência. O vai e vem entre os espaços da ação política de Paulo e os momentos de sua interlocução com Sara definem uma circularidade, retornos obsessivos, flashbacks dentro do flashback maior. E tudo está emoldurado pelo cotejo entre dois planos extremos: o de Paulo e Sara abraçados no jardim do palácio de Vieira (primeira imagem do bloco, quando o alarido da campanha de Vieira se dissolve) e o plano em que ela (no apartamento) relaxa o abraço entre os dois e se afasta do poeta que já definiu renunciar à vida política. É como se toda a sequência de episódios políticos definisse seu sentido maior no abraço e na separação dos protagonistas figurada na moldura do bloco.

Bloco 5: o poeta volta para o “inferno” de Eldorado.

Retorno do poeta para a capital. Momento de desencanto em que ele dissipa sua ressaca política nas festas comandadas por Júlio Fuentes, o

milionário da indústria. Nelas, Paulo reencontra o velho amigo Álvaro e reata com Sílvia, o polo contraposto a Sara em sua vida: a primeira associada à razão e ao compromisso político; a outra à embriaguez, à “alienação”, à fossa indolente. A montagem segue o “clima” desse momento, pontuada pela declamação de poemas que falam de decomposição, tédio e preguiça em meio à natureza tropical.

Bloco 6: Sara resgata Paulo de Eldorado.

Segunda estrutura em anel, organizada em torno da conversa entre Paulo, Sara e dois jovens militantes no terraço do apartamento do poeta. Sara o procura em Eldorado e vem restituí-lo à política. A pressão sobre o poeta, em especial o discurso dos jovens, emoldura as cenas em que vemos Paulo e Álvaro fazendo conchavos com Fuentes. Querem convencê-lo a apoiar uma campanha contra Diaz e favorecer Vieira em nome de uma aliança nacionalista contra o imperialismo; nessa campanha, Paulo terá o controle dos meios de comunicação. O esquema dá certo e Paulo recebe carta branca de Fuentes. Tal como o bloco 4, este faz avançar a intriga política enquanto reafirma, pelas repetições, o ponto de maior densidade dramática, novamente referido a Sara. A moldura aqui define uma inversão; agora começamos o bloco com os corpos separados, posição de estudo recíproco, e findamos com o abraço e o beijo: Sara, de pé, domina a situação, e Paulo permanece sentado na mesma posição do “interrogatório” a que os jovens o submeteram. Momento-chave, este bloco é o único em que retornam imagens do poeta a se arrastar nas dunas na hora da agonia, enquanto a voz over fala da decisão de voltar à política “por amor a você, Sara...”.

Bloco 7: o poeta reassume a missão e rompe de vez com Diaz.

Encadeamento linear de causa e efeito. Paulo veicula um programa com a biografia de Diaz, denunciando as traições e negociatas de sua carreira política. O remorso o conduz ao encontro com o líder conser-

vador; cobranças e desculpas resultam no conflito irremediável. Resta a Paulo se atolar na campanha de Vieira para a presidência.

Bloco 8: o poeta abraça a aventura já sem retorno.

“Um candidato popular” é o grito de Paulo que anuncia a festa no terraço do palácio de Vieira em Alecrim. Presentes todos os grupos de apoio (exceto Fuentes): uma grande massa, o carnaval, enfim todas as peças do show eleitoral que, em sua evolução, o próprio Paulo vai pôr em xeque, com suas reflexões em voz over, uma poesia amarga e a franca intervenção que, a certa altura, acaba com a festa. A provocação de Paulo cria uma atmosfera tensa que gera a morte de um popular. Vieira e seu staff assumem uma indignação de “homens de bem”, mas a confusão deixa claro ao líder populista que não é mais possível temporizar. Ele anuncia sua decisão de “deixar o vagão correr solto” e Paulo se retira da cena como que iluminado, olhando off para o horizonte da história ao som de música de candomblé. O transe se anuncia.

Bloco 9: o poeta é traído.

Novamente o jogo de repetições, agora no vai e vem entre a cena do acordo (Diaz e Fuentes) e a de Álvaro contando a Paulo sobre a traição. Na passagem do bloco 8 para este, o jazz atropela o som do candomblé e mergulhamos no plano-sequência que traz o conchavo na casa do magnata. Diaz convence Fuentes, com o argumento da “matéria paga” em seus veículos, a abandonar Vieira e se alinhar às forças golpistas que conspiram para depor o presidente Fernandez, em final de mandato, antes das eleições. Além de Sílvia, que recebe as atenções de Diaz, Álvaro está presente e ouve. Na redação, Álvaro caminha enquanto a voz over de Paulo recapitula o momento da revelação. Voltamos para uma repetição da conversa entre Diaz e Fuentes e, só depois, nos fixamos na cena da redação. O poeta se revolta, faz discursos morais, entra em depressão; sabemos que irá reagir. Álvaro desce mais fundo e se suicida.

O tiro que dispara off, enquanto vemos o rosto mudo de Sílvia, deflagra a figuração do golpe.

Bloco 10: Diaz desfere o golpe e triunfa.

Montagem paralela alternando os discursos de Diaz e Vieira. O líder populista caminha em terreno plano; sua voz e gestos assinalam sua fraqueza à medida que avança cercado de uma pequena multidão, dos militantes, do padre. Diaz está só, marcha morro acima rumo ao poder. Leva consigo a bandeira e o crucifixo. Vieira perde o fôlego e se ajoelha, pedindo a bênção do padre. No alto do morro, contra o céu, Diaz agita a bandeira e delira de felicidade, saboreia as palavras na convicção de que o sol da esperança iluminará seus passos rumo às manhãs “radio-sas, vivas, eternas, perenes, imutáveis, infinitas”. Em seu desfile triunfal Diaz retorna ao plano e vem coroar o sentido do bloco em sua figuração do golpe, numa sucessão pontuada pelo som afro-brasileiro a marcar o transe de Eldorado.

Bloco 11: o poeta resiste.

Segunda representação do momento da derrota. A câmera aérea retorna em sua chegada à costa de Eldorado e mergulhamos no palácio de Vieira para ver as mesmas ações agora narradas de forma mais condensada, com alguns deslocamentos, mas mantendo o estilo. Chegamos ao momento do delírio do poeta ao receber os tiros. E vamos adiante, até a separação final de Sara. O poeta está só.

Bloco 12: o poeta agoniza.

Avançamos, pela primeira vez, em relação ao instante que deu início ao flashback: resta a agonia muda de Paulo. O longo plano, uniforme em sua tonalidade cinza.

Útil como instrumento, a segmentação acima é baliza que não deve iludir quanto ao seu alcance ou “objetividade”. Ela é um primeiro passo da análise que se relativiza no caminho e, enquanto tal, já supõe um grau de interpretação dos segmentos capaz de situá-los na ordem do tempo. Permite, de imediato, acentuar a sucessão linear que, do bloco 3 ao 11, ressalta a lógica factual do golpe. No plano da experiência do herói, compõe os estágios de sua jornada. Observada a sucessão dos episódios assim em esqueleto, ganha maior nitidez o círculo do flashback: um avanço no tempo até o momento zero (“Onde eu estava há...?”), a recordação, o retorno ao já conhecido. A repetição do momento do golpe introduz dados novos que o desenho de *Terra em transe* reserva para as revelações finais (o bloco 11 é diferente do bloco 1). No entanto, a segmentação não deixa claro o quanto, dentro do flashback, a apresentação de cada entrecho se faz de modo sintético, em uma montagem elíptica e de jogo figurativo que exige interpretação (o que está havendo?), para que se possa traduzir as imagens por um enunciado simples, referido a um acontecimento. O problema de leitura é mais evidente nas situações em que a montagem descontínua e a presença de imagens emblemáticas retiram o segmento do fluxo cronológico (o caso mais típico é o do bloco 2); e não se elimina mesmo quando é mais imediata a inserção das cenas numa cronologia, pois *Terra em transe* condensa os percursos, privilegia o debate de ideias. Disso, o bloco 3 é um exemplo.

O poeta rompe com Diaz e celebra a ruptura com Sílvia no próprio palácio-residência do senador. Daí, a elipse nos faz saltar para a redação de um jornal em Alecrim, onde Paulo já está em plena atividade. Sem demora, Sara entra na redação, e a densidade do instante não precisa de diálogo para se expressar – há o recurso sintético da repetição do seu gesto retirando os óculos, o destaque que vem da música. Vamos direto ao clima do compromisso básico que os une e a conversa evolui em torno dos problemas sociais de Eldorado, com a taxativa conclusão: “Precisamos de um líder”, que gera a declamação over de versos do *Martín Fierro*,

de José Hernández, sobre a imagem que introduz Vieira, já com feição de caudilho latino-americano, na varanda da casa-grande. Paulo e Sara logo aparecem na sala de Vieira, conversam sobre as relações entre poesia, política e romantismo, deixando claro que o sentido pragmático da visita é o acerto para a assessoria da campanha. Os três brindam no terraço, a câmera se aproxima, unindo-os em primeiro plano, e a marchinha de Sérgio Ricardo entra para emendar o conchavo (e suas ironias) com a sucessão de episódios de campanha: a reunião satírica de clichês do populismo até o grande comício final, a grande massa na praça, o alarido. Em poucos minutos de película, o poeta cumpre o trajeto de Diaz a Vieira, da elite da capital ao cenário populista da província, de Sílvia para Sara. Em seguida, nem bem definido tal trajeto, o filme já avança as perguntas que anunciam a crise da militância do poeta (introdução ao bloco 4).

No bloco 7, outra sucessão linear mostra o mesmo esquema de condensações. A consequência lógica da decisão de Paulo de “voltar para as promessas de Vieira” (bloco 6), tomada a partir da pressão de Sara, resulta no programa de TV que traz a biografia arrasadora de Diaz. Esta se expõe pela voz over de locutores (incluído o próprio Paulo), superposta a imagens do político conservador em seu palácio-residência, nos corredores, nos jardins, numa postura de cumplicidade com a câmera supostamente amiga (dado a marcar a traição do poeta). Não há uma moldura clara de fechamento do programa, de resto estranho em sua estrutura. O término fica sugerido pelo barulho de explosões e tiros (como no final) que nos agride, enquanto observamos Diaz em seu terraço, a curtir as dores da traição. O sinal mais claro da passagem vem na voz over de Paulo que entra para comentar sua própria reação de remorso enquanto continuamos a ver Diaz no terraço, num rápido deslizamento de clima dramático que nos lança na ópera da ruptura final entre os dois.

Presente mesmo nesses momentos mais lineares, a montagem vertical som-imagem tem seu papel central nos blocos que apresentam estruturas em anel, como o de número 4, que assinala a crise da mili-

tância do poeta, e o sexto, que marca o seu retorno. Esses são segmentos, com repetições obsessivas num movimento circular em torno de uma cena-chave. Expressando a carga emocional a ela ligada e a evolução atropelada de um processo decisório. O poeta derrotado recapitula com raiva e desespero, incapaz de isolar o impulso de reflexão e análise da postura acusatória, essa espécie de Juízo Final que ele instala em sua agonia solitária. Há saber, ódio, amor, perplexidade nesse impulso de volta ao passado, o que se traduz na conjugação de esquemas didáticos, estruturas obsessivas e figurações alegóricas que buscam a síntese, condensam, compõem enigmas. Há uma convivência estranha entre o moralismo exacerbado e a observação dos processos segundo uma lógica cerrada que dá pouco espaço para a capacidade de decisão dos agentes. As tensões entre esses polos não impedem sua presença simultânea, pelo contrário. E enfrentamos o desafio de configurar uma ordem das coisas capaz de abrigar o que parece contraditório, fazer emergir uma totalidade onde brilha a força do fragmento gerada pelo excesso presente em cada sequência. O que privilegiar? As “peças didáticas”, nas quais sobressai a explicação de mecanismos da política e dos interesses de classe? A marca obsessiva do poeta que define os conflitos tal como trabalhados na esfera subjetiva? Ou as condensações mais enigmáticas, o lado ritual da encenação onde convergem passado e presente, natureza e sociedade, assinalando “outra cena” a marcar o teatro político de Eldorado?

No que segue, analiso essas três dimensões de *Terra em transe*, sua simultaneidade e articulação. A pedagogia desenha uma crítica acerba ao populismo, à estratégia da esquerda (leia-se Partido Comunista Brasileiro) que favoreceu o golpe; as repetições obsessivas definem um correlato subjetivo a esquematizações alegóricas que, enquanto narram, inserem a atualidade política em estruturas míticas referidas à própria origem de Eldorado, país tropical. Em outras palavras, minha leitura tem como premissa a relação necessária entre a opção por esse foco narrativo tão peculiar (a subjetiva indireta livre tal como caracterizei) e o movimento mais fundo da

alegoria nacional em sua sugestão de uma ordem maior a presidir o destino de Eldorado.⁶ Nesta, não se pode separar a “lógica progressiva do golpe” de movimentos que se instalam em outra escala de tempo e assinalam um esquema circular de repetições que, no filme de Glauber, solicitam o alegórico para se expressar, sem prejuízo da causa material do processo. Ambivalência, contradição de *Terra em transe*? Sem dúvida. Tal como sua união de moral implacável e cerrado determinismo. Afinal, de que outras tensões se fez a força do cinema de Glauber em sua notável abrangência?

4. A PEÇA DIDÁTICA: CRÍTICA AO POPULISMO

Na convivência desses impulsos contraditórios, as próprias reações históricas do poeta acabam como pretextos para um exagero gestual que teatraliza e torna claro o jogo político. Desde a primeira cena, Paulo afirma o duplo caráter de sua presença em cena: ator e comentador. Duplicidade expressa de modo patente não apenas na voz over mediadora, mas também na própria natureza de seu comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a plateia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo) o teatro.

Além da sequência de abertura, duas outras sublinham seu papel de comentarista dentro do intento geral de colocar o espectador numa posição de análise perante o que desfila na tela. Nas duas ocasiões, a montagem faz o bloqueio, isola a cena como lição sintética. Dentro da moldura, Paulo age como um pedagogo agressivo, provocador, pois sua arma está longe de ser a argumentação paciente.

A primeira sequência didática oferece uma lição sobre as contradições entre a burguesia nacional e os monopólios multinacionais. No bloco 7, Paulo e Álvaro assumem a tarefa de convencer Fuentes a apoiar Vieira. A conversa entre eles não se apresenta como um diálogo ficcional segundo

6 A relação entre processos obsessivos e expressão alegórica é apontada por Angus Fletcher, que dedica todo um capítulo a isso, em sua obra *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*. Nova York: Cornell University Press, 1971.

a convenção naturalista. Os atores, em momentos-chave, se dirigem diretamente à câmera, explicam conceitualmente o mecanismo da competição, apontando o império Fuentes como exemplo, sua força e sua fraqueza. Como professores em sala de aula, apontam-no como exemplo vivo de uma categoria social e sua correlata forma de consciência. A câmera segue o comando desses professores a exhibir o industrial na posição de alvo perplexo da lição, e se espera que a mudança à postura desejada funcione como confirmação da justeza do ensinamento. A conversão de Fuentes, no entanto, se dará sintomaticamente em plena embriaguez, no espaço da festa: quando ele toma a decisão, está cercado por duas moças que, mudas, assumem, no entanto, o lugar dos conselheiros, como ecos de Paulo e Álvaro, junto aos ouvidos, em uma configuração que se repete (ele de frente para a câmera, as moças de perfil, como estátuas a compor o quadro da reflexão de Fuentes).

A segunda sequência didática está no centro do bloco 8 e nos traz a mais significativa “interrupção da ação” realizada pelo Paulo mestre de cerimônias. Estamos na sequência-síntese intitulada: “Encontro do líder com o povo”.⁷ O terraço do palácio de Vieira – o mesmo da sequência de abertura e outros momentos decisivos – serve de palco suspenso para a ação. Paulo, como um apresentador, anuncia Vieira como o “candidato popular”. A partir do poeta, a “câmera na mão” descreve um movimento em estilo documentário (reportagem de TV dirigida pelo poeta?) que só ressalta o teatro, escancarando o evento como uma representação. À medida que o espaço se abre para o olhar, um desfile de figuras vai compondo um festivo *tableau vivant* de agentes históricos: uma figura senatorial comporta-se como um político de província, jovens esquerdistas “agitam” a massa, um padre vestindo uma batina dos tempos da colônia faz o elogio

7 No livro *Glauber Rocha* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977), organizado por Raquel Gerber, o texto de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “A montagem e a cena ou dois estatutos do povo”, e o de Robert Stam e Maria Rosa A. Magalhães, “Dois encontros de um líder com o povo – Uma desconstrução do populismo”, analisam também o esquema conceitual de Glauber na encenação de outros confrontos de Vieira com o povo.

da Igreja no Novo Mundo, homens de imprensa registram o acontecimento, seguranças cercam o governador, um grupo de sambistas faz evoluções como numa quadra de escola, mulheres pobres compõem o “povo” que legitima o evento político. Vieira se move apreensivo em meio à agitação, Paulo e Sara observam. O senador, a certa altura, abandona o discurso parnasiano de ordem e progresso para “entrar no samba” bem defronte à câmera, gesto emblemático da situação (que lembra o “chanchadesco” político de *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, 1955). A cena ruidosa e agitada se desenvolve dentro dos limites do espaço de Vieira e se põe como espetáculo popular administrado, lance de espontaneidade controlada, encenação da identidade entre candidato e povo.

Mais especificamente, esse *tableau* desenvolve uma representação alegórica do populismo brasileiro como um carnaval, uma justaposição grotesca de figuras incongruentes dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis. A festa exuberante mostra aqui sua função de ritual de coesão que mascara uma ausência de proposta substancial da parte de quem manipula e está no centro do jogo. No estágio anterior da carreira de Vieira, a campanha para governador já se representara como farsa, assunção gradual de uma máscara popular, processo onde ficara magistralmente insinuada a duplicidade do candidato (imagem pública de entusiasmo / sentimentos privados de apreensão). O clima de festa da campanha para o governo da província recebera o tratamento paródico (marchinha de Sérgio Ricardo, com versos citando Castro Alves) e uma montagem apta a sublinhar toda a canastrice. Agora, na campanha presidencial, temos a amplificação. Os agentes sociais se reúnem no espaço único para desempenhar seus respectivos papéis. E Paulo, não visto na primeira campanha, cumpre agora a função catalisadora. É seu monólogo interior que deflagra a reflexão sobre o grande teatro a que assistimos.

O samba corre solto, a coreografia evolui e Sara mostra apreensão pelo descontrole que parece se instalar na “quadra”. Num dado

momento, a trilha sonora cria a ruptura que desloca a atenção para o mundo interior do poeta: estamos imersos no som local e, subitamente, o samba e o ruído do comício recuam para dar lugar à “Fuga” das *Bachianas brasileiras*, de Villa-Lobos, cujo movimento em crescendo cria “espaço” para a entrada da voz over de Paulo que declama. Na tela, continuam presentes todos os elementos do comício e o passeio da câmera destaca a figura do poeta observando a confusão, numa instância sofisticada de montagem vertical que explora o contraste entre a cena visível da festa e o movimento audível de sua subjetividade. Aflora o recuo de Paulo, seu afastamento do entusiasmo geral. A modulação sonora continua e passamos a um momento de sincronização seletiva: a música de Villa-Lobos diminui de volume e podemos ouvir o diálogo entre Paulo e Sara no espaço do comício como se estivessem longe do samba que os cerca, ouvido em surdina. Sara pede ao poeta que ajude Vieira a disciplinar o comício (“Vieira não pode falar!”). A resposta dele é sarcástica (“E durante mais de um século ninguém poderá”). A discussão envereda por considerações a favor (Sara) e contra (Paulo) o comportamento da massa, num confronto de argumentos em que o poeta tem a liberdade de apontar, até sacudir, as personagens ao redor, como bonecos que ilustram seu ponto de vista, aos quais não se dá o direito de fala; apenas resta o clamor indistinto de um samba ouvido bem ao fundo, embora os vejamos a todos em volta da câmera que “documenta”. Sara, procurando sustentar que “a culpa não é do povo” (como o cego de *Deus e o diabo*), chama o líder sindical Jerônimo para dar o exemplo. Um jovem militante atira para o ar e o silêncio se instala, na quadra e no filme. Sara repete a intimação: “Fala, Jerônimo!”. Um velhinho com pose de senador, ar paternal e gesto enfático reitera: “Não tenha medo, meu filho, fale, você é o povo... fale”. Jerônimo é definido pela equipe de Vieira como “o povo” e o centro da cena lhe é concedido. Inseguro, ele olha direto para a câmera, confessa sua perplexidade diante da crise e conclui que espera as ordens do presidente. De repente, Paulo avança para o

proscênio e tapa a boca de Jerônimo (repressivo como o fora com o líder camponês). Olha firme para a câmera (não para os que estão em volta) e lança a sua maior provocação: “Está vendo quem é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”.

Reagindo às palavras de Paulo, um homem em trapos emerge da multidão e conquista seu próprio espaço até o centro da cena. Pede a palavra e faz seu discurso contra Jerônimo, que representa a política autorizada, mas não é o povo, “o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. Ou seja, fora da representação política o povo “verdadeiro” só pode ser nomeado pela condição de miséria. A definição do representante pelego vem de cima, e o homem que se destacou da multidão para desfazer o teatro é punido exemplarmente, morto no ato, com toda a carga simbólica dos xingamentos de subversivo e por meio de uma montagem cênica de “teatro de agressão”: um segurança o amarra e lhe enfia o revólver boca adentro, o padre cobre o seu rosto com o crucifixo enquanto ouvimos tiros de canhão.

O desenvolvimento geral da cena traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado. O espaço da participação é aquele definido pelos donos do poder que têm no populismo o grande teatro de aparente inclusão do povo na esfera da política, e sua real exclusão. O ponto controverso está na provocação de Paulo: ela ativa o preconceito que o filme sabe existir, muitas vezes inconfesso, em setores variados. A agressão do poeta lança o clichê elitista e choca o espectador. De um lado, atuam aí os conflitos de Paulo dentro da luta, em que ele percebe as ilusões de seus aliados quanto à condição do povo de Eldorado como agente transformador. De outro, na sua intervenção, é patente o reflexo das palavras de Diaz proferidas na sequência imediatamente anterior em que o líder conservador e o poeta romperam de vez. Esse é um dado de espelhamento a que voltarei, visto serem inúmeras as instâncias em que o poeta se revela herdeiro de uma tradição autoritária. Seu comportamento nessa cena, pela forma direta de fala à plateia, atua

como uma provocação do filme *Terra em transe* dirigida às idealizações da esquerda: havia expectativas e uma teoria da história geradora de um povo imaginário, no período de luta pelas reformas, antes de 1964.⁸

A interrupção do comício e outras instâncias de “fala direta” configuram uma interação entre drama e comentário em que, de formas variadas, há a procura de uma discussão conceitual do que se encena. Não se deve, no entanto, superestimar o pendor explicativo. Como já caracterizei, os esquemas conceituais se inserem num tecido de memória dentro do qual a clareza não tem exclusividade. Em *Terra em transe*, convivem a retórica do choque e o argumento “passo a passo”. No calor da hora, a avaliação de Paulo se vale da intensidade da voz e do gesto, estranha à reflexão serena do sábio feita à distância. O espírito do “teatro de agressão” contamina o discurso à Brecht, a ironia ou a indução sutil. Acusatória, a linguagem apaixonada do poeta está longe de satisfazer o modelo do intelectual orgânico à Antonio Gramsci e se mostra ambivalente na relação de amor e ódio com o povo, consigo mesmo e com o mundo. Suas maneiras, o tom exclamativo e a desmedida expressam o lado operístico da recapitulação. É o aspecto pompa e cerimônia da agonia. Antes de morrer, o poeta tem de cantar, deixar uma mensagem final no longo poema que concentra toda a sua vida, poesia em som e imagem, na qual não deixa de incorporar uma tonalidade de melodrama que, a princípio, seria uma arma para desqualificar o discurso de Diaz. Ambivalente, abrigando tendências opostas no mesmo gesto, *Terra em transe* atesta seu lado barroco também aí, na resolução operística, traço de incontinência a singularizar sua pedagogia.

De início, o filme é didático e medido no recurso à ópera como comentário irônico. O primeiro discurso de Diaz, no final do bloco 2, quando sua

figura está se compondo diante do espectador, é sabotado pelo enquadramento (a câmera baixa deforma o rosto, a pompa revela o seu lado grotesco) e pela presença do famoso segmento de *O guarani*, de Carlos Gomes, por décadas prefixo do programa de rádio *A voz do Brasil*, cuja feição autoritária se reafirmou no regime militar. Num segundo momento, a ópera, em consonância com o tom geral, é já a própria expressão da desmedida que contamina toda a cena. *Otello*, de Verdi, é algo mais do que uma pontuação do conflito logo após o programa de TV dirigido por Paulo contra Diaz. O tom do diálogo é empostado, passional, como um rompimento de amantes em que se destila ressentimento, se roga praga, se fala de traição, lealdades feridas e sordidez dos interesses a destruir uma relação. O comentário musical amplifica os gestos, dá ressonância ao melodrama e faz dessa cena mais um momento de identificação entre Paulo e Diaz, nivelando ambos na dimensão privada do conflito que se sobrepõe à sua dimensão histórica, torna estranho o “ar de grandeza” buscado nas falas. Não por acaso, o espaço da cena é o Theatro Municipal do Rio, com sua amplitude e decoração aptos a sustentar a feição “palaciana” do evento. No conjunto, em verdade, esse mesmo espaço – com destaque para a escadaria onde agora Diaz berra “Sozinho, Paulo! Sozinho!” no fim da cena – é peça central no jogo de repetições e no espelhamento que une o ditador e o poeta. Tal como a ascensão ao poder figurada nessa escadaria (lá está ela na primeira mensagem do líder e na cena final da coroação), Diaz, obstáculo e modelo, é a obsessão maior de Paulo Martins.

5. AS ESTRUTURAS OBSESSIVAS: MOMENTO PSICOLÓGICO

Quando nas dunas Paulo se pergunta “Onde eu estava dois, três, quatro anos atrás?”, a resposta traz a lembrança de “dom Porfírio Diaz, o deus da minha juventude”. Ao se iniciar o flashback, em vez da representação de algum fato do passado do poeta, temos uma sucessão de imagens a compor um ritual cujo centro é a figura de Diaz. A primeira delas se repete em outros momentos do filme e funciona como o seu emblema

8 Tematizando também a tradição autoritária e o papel do intelectual na organização da festa popular, José Miguel Wisnik discute a relação entre Glauber e Villa-Lobos no ensaio “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, que faz parte da obra *Música*, col. O nacional e o popular na cultura brasileira (São Paulo: Brasiliense, 1982), de Ênio Squeff e J. M. Wisnik.

por excelência, condensação de atributos que caracteriza o líder como um “agente demoníaco” dentro da retórica de *Terra em transe*. Na alegoria, esse agente (que não se reduz ao diabólico cristão) é a figura da ação sempre igual, como a do “possuído” por uma ideia ou valor cuja tendência é se identificar com uma posição hierárquica, depois com o nome correspondente a essa posição e, no limite, a compor com esse nome uma entidade única. “Através deste processo o agente se congela numa imagem, e a ação se torna um diagrama. O agente hipostasiado é um emblema.”⁹ Enquanto a justiça tem sua balança e Cupido seu arco, Diaz, como imagem congelada da repressão, tem o crucifixo em uma das mãos e a bandeira negra na outra. Imóvel como uma estátua de pé num pedestal, ele entra em cena transportado por um carro numa solitária parada triunfal. A visão em câmera baixa e em plano americano isola sua figura contra o céu e a bandeira preta ao vento mais parece uma asa. O guardião das tradições da aristocracia de Eldorado se anuncia verbalmente “o deus da juventude” de Paulo e se introduz visualmente como um príncipe das trevas. Seu emblema aparece em momentos-chave: é a primeira imagem após a pergunta do poeta que nos lança ao passado e será a imagem-síntese do golpe de Estado que encerra o bloco 10, precedendo a repetição da câmera aérea que vem do mar para as praias de Eldorado e nos leva ao palácio onde Vieira renuncia. Representa a vitória de Diaz e marca, de forma simétrica, nosso afastamento e retorno ao momento decisivo.

A memória do poeta está dominada pela relação com essa figura paterna, central em sua jornada. Paulo começa como um delfim, poeta à sombra do poder. Seu engajamento político à esquerda implica uma luta pessoal com o Porfírio Diaz que ele carrega dentro de si mesmo, numa dolorosa liberação de uma tutela profundamente internalizada. Não por acaso, o emblema, além dessas duas presenças nos pontos extremos do filme, aparece somente uma vez mais: é a primeira imagem do bloco 7, exa-

9 A. Fletcher, *ibid.*, p. 69.

tamente quando Paulo “traí” Diaz e deflagra uma luta aberta, política e pessoal contra ele. A estrutura circular do bloco 6 trabalha a carga emocional do processo decisório que o leva à tarefa de destruir a imagem pública de Diaz. A cena da persuasão no terraço abre, pontua e fecha o segmento que narra a virada do poeta “salvo” por Sara do tédio e do inferno de Eldorado, carregando, porém, uma dose nítida de má consciência expressa no tratamento dado à situação e no seu comentário over. O gesto que consuma a virada é o programa de TV: nesse momento, o emblema retorna como imagem de abertura superposta ao título “Biografia de um aventureiro”. É em torno do programa que se manifesta com maior força a questão da culpa do poeta por seus movimentos de deslealdade a Diaz, fato indiciado pela sintomática presença do tema da traição no programa: a fixação nesse particular, bem apropriada como qualificação da carreira do líder conservador, revela o esquema de projeção de Paulo que se vê repetindo o paradigma de seu padrinho, em seu gesto. Desse espelhamento, não escapa nem o detalhe de Diaz também ter sido, quando jovem, um líder de esquerda.

Em função da importância na economia psíquica do poeta, essa sequência da definitiva ruptura com Diaz tem uma voz over mais dramática no tom, mais conflituada no conteúdo e explícita no teor de auto-crítica, notadamente nos dois momentos que emolduram a “Biografia de um aventureiro”: quando, no bloco 6, temos a recordação da cena em que recebeu a carta branca de Fuentes em plena festa, Paulo comenta o caráter de aventura, de incertezas, do seu engajamento político; quando termina o programa, a voz over é eloquente na menção ao remorso que precede o encontro operístico.

A repetição do emblema em passagens-chave reforça a posição central de Diaz no esquema alegórico (as consequências disso, fora da psicologia, discutirei adiante). Como instância de imagem obsessiva, tem sua ligação com os conflitos internos do poeta, tal como os segmentos estruturados em círculo, pontos de acumulação do tema da traição. O bloco 6, que anuncia o ataque à figura paterna, prepara, digamos assim, um es-

quema de isenção do poeta, pois a cena em que Paulo cede às pressões de Sara, ao retornar em seu último lance, traz fortíssima conotação de cerco, opressão, em que Paulo parece ser vítima indefesa de uma “lavagem cerebral” e Sara domina as ações, terminando com o beijo de recompensa. No bloco 4, é Sara, pelo contrário, o fator atenuante (“A política e a poesia são demais para um só homem”). Paulo tem sua primeira crise e acusa Vieira de trair o povo – já descrevi o modo como a acusação ao governador se justapõe à imagem dele próprio agindo como figura representadora. A tematização da culpa é o centro da conversa de despedida entre Paulo e Sara quando o poeta abandona a política. No movimento de vai e vem, entre passado e presente, todo costurado por sua fala, ele relata a agressão ao camponês como provocação pedagógica e o desqualifica pela não reação (“gente fraca e com medo”); a realidade traz o desmentido: o camponês é assassinado. Acima das racionalizações, volta à consciência de Paulo a imagem da viúva, em primeiro plano, a repetir: “O culpado é o senhor doutor Paulo, o culpado é o senhor doutor Paulo...”.

A estrutura em círculo ocorre novamente quando se narra o momento em que Paulo recebe a notícia da traição de Fuentes. Naquela que, de fato, é a lição sobre a luta de classes mais eficiente de todo o filme, Diaz persuade o burguês de Eldorado a inverter sua posição e alianças, optando pelo apoio às forças conservadoras e golpistas. Duas vezes se representa o momento do choque diante da traição, duas vezes Álvaro é visto a entrar na redação alquebrado para trazer a novidade do pacto da direita a Paulo; a câmera faz o mesmo movimento de travelling acompanhando o jornalista em meio às escrivaninhas e estantes da redação enquanto a voz over do poeta traz as coordenadas da situação. Por duas vezes também temos a imagem do conchavo na sala de Fuentes. No jornal, a indignação moral de Paulo é curiosa em sua dose de ingenuidade política, uma espécie de teatro de pureza para si mesmo questionada pela reação de Álvaro, que diz bem claro: “Suas imagens, seu delírio...! Você é uma cópia suja de Diaz!”.

A par dessas estruturas circulares, os dilaceramentos do poeta, seus conflitos e afetos encontram expressão na poesia trazida em voz over nos momentos os mais variados. Ao lado do engajamento político, a criação poética é o empenho maior de Paulo Martins, e muitas de suas crises se engendram pelo esforço de reconciliação das duas demandas. Sempre procurando justificar o poeta (ou repreendê-lo como mãe carinhosa), Sara perdoa o seu gesto de abandono de Alecrim, atenta ao que julga ser hipersensibilidade. A frase “A política e a poesia são demais para um só homem” é dita para confortar o Paulo angustiado e imerso no desencanto. Própria a um momento de desânimo e de impotência, essa locução compreensiva de Sara concentra muito das ambiguidades do filme. Uma leitura fora de contexto toma o enunciado ao pé da letra, como “mensagem” direta, sem trabalhar o paradoxo que ela encerra, uma vez que o próprio poeta e *Terra em transe* em seu conjunto não fazem outra coisa senão tentar unir no mesmo gesto os dois polos da experiência, buscando a política e a poesia a um só tempo. Nesse sentido, o essencial é tematizar a diferença entre a forma como Paulo vivencia tais contradições e a forma como o filme, enquanto discurso, as incorpora em seu próprio movimento.

Uma questão central na experiência de Paulo não é tanto o fato de fazer essas duas coisas, mas o divórcio entre o tom de sua poesia e os imperativos da militância política, dicotomia que se expressa com toda nitidez nos dois polos: o da interioridade (que, em verdade, está distante do castelo de pureza) e o da ação, mantidos até o gesto final suicida. Os poemas, com sua eloquência um tanto quanto desatualizada, exibem o lado pessimista de Paulo, traduzido em versos longos, em torneios retóricos marcados pelo excesso, em derramamentos românticos que dão continuidade a uma tradição “condoreira”, sentimental. A voz over do poeta é lugar de melancolia, desgosto, senso de decadência. O seu lado interessante é a fidelidade a esse tom, mesmo quando o verso acompanha um momento risonho de liberação, promessa. Quando ele sai pela

primeira vez da esfera de Diaz para buscar o próprio caminho, a morte é o tema de versos ditos em *over*, sem nenhum traço épico, afirmativo da vida. Um senso de nojo e exasperação permeia seu comentário poético quando, de volta à capital do país, ele se consome nas grandes festas promovidas por Fuentes, e tem Sílvia ao lado, sensualidade muda de mulher-objeto. Retornando à militância política, sua poesia é de estranhamento, instância de recuo ante a agitação e o entusiasmo que o cerca: na cena do grande comício de Vieira, a voz *over* e o lirismo do poeta se fazem presentes para dizer sobre a sua angústia e a sua *diferença*, mesmo na vertigem da aventura coletiva que, nem por isso, deixa de endossar.

Em todas essas circunstâncias, a voz *over* é barroca em seus temas e em seu tom, obsessiva na evocação da queda, na observação do tempo como progressiva destruição e desencanto, do corpo humano como lugar de uma luta corrosiva entre vermes, da sociedade como arena ampliada da mesma luta pela sobrevivência. Ela manifesta um sentimento ambivalente perante a geografia que cerca o poeta, desaguando numa ideia do trópico como *locus* da doença que invade a mente e o corpo, e contamina toda a existência. Contraposta ao que há de construtivo na militância, tal poesia mina por dentro a realização do ideal, resolvendo as contradições de sua experiência numa linguagem moralista de nostalgia, em uma purificação impossível, correlata a certa tendência autoritária que se desloca para um estilo de fazer política. A ação visível, o engajamento social e o discurso político exibem um estilo que, em verdade, se faz inteligível na medida em que a *subjéctiva indireta livre* revela a luta interior com a culpa e a má consciência, seu fundo de depressão e desengano que flui como uma corrente subterrânea ao longo de todo o filme.

As estruturas em *anel* e as reiterações da voz *over* reproduzem em ponto menor o que, na verdade, vem a ser o traço central do filme com sua organização geral em torno do momento da agonia, ponto de fixação. A morte é um dado onipresente. No entanto, o poeta não morre em cena. Ferido na sequência de abertura, vê dilatado o intervalo que o

separa da morte física. O fluxo da recapitulação distende o tempo da agonia. Todo um trajeto e, dentro dele, os episódios se repetem. No final, o próprio momento da derrota volta à cena e, com ele, vem a imprecisão desesperada e o tempo emudecido das dunas que parece sem fim. Na estrutura e nos detalhes, *Terra em transe* traz a matriz da repetição, jogo abismal que adia a morte, quer domesticá-la numa suspensão do tempo, que é uma contraditória busca de sentido, revisão em que o poeta não encontra o ponto estável, girando em torno de vários focos centrais.

Em sua agonia, Paulo está só; não se constrói em torno dele o ritual de uma morte pública, na qual sua palavra pudesse ganhar autoridade como termo final de uma experiência central para a comunidade, como legado do poeta a Eldorado. Se Diaz está só quando sobe a montanha em sua pregação rumo à vitória ou em seu desfile triunfal, Paulo tem em torno de si um imenso vazio quando sua imagem, pequena na parte inferior do quadro, se recorta também contra o céu no plano final do filme. No espaço diegético, ou seja, em Eldorado, a morte do poeta é sem cerimônia e sem testemunha (Sara afinal deixa o seu recado quando o abandona); a busca de sentido se dá numa condição de exílio, na interioridade. O desespero de *Terra em transe* está aí, nesse desgarramento que traz reconhecida a distância entre o poeta e a sociedade que ele quis representar como porta-voz. Considerada a textura obsessiva dessa interioridade, expressa nos versos e no próprio estilo da recapitulação, o gesto final do poeta parece mais um desdobramento de seu longo comércio com a pulsão de morte. Não redime a comunidade, não tem eficácia histórica na vida de Eldorado. Paulo não é um herói trágico; não traz o silêncio do herói trágico. Sua forma de morrer evidencia muito bem o aspecto privado do sacrifício que “leva até o fim”, nos termos em que ele entende tal expressão, encarando o fracasso que assume com farta eloquência. Em função dessa coragem em “tocar nas feridas”, a expressão desmedida do luto convive, em *Terra em transe*, com o impulso analítico que permeia a narração da morte de uma consciência e de um período histórico correlato. Enquanto epitáfio,

o filme não descarta lances de idealização, mas seu movimento efetivo é o de desnudar tal consciência, de forma implacável.

Um dado estrutural do filme é esse movimento duplo de desenhar no poeta uma lucidez e uma cegueira. Trabalhar melhor esta convivência entre a adesão e a crítica a Paulo Martins é introduzir a questão da “ordem maior” que governa a crise de Eldorado: tal ordem dá nova amplitude ao esquema das repetições e ao que há de abismal nas intuições do poeta.

6. O COROAMENTO ALEGÓRICO: INTERPRETAÇÃO

Dois movimentos convivem em *Terra em transe*: a progressão linear e a circularidade das repetições. A progressão compõe a alegoria horizontal que condensa a sucessão dos fatos e faz de Eldorado a representação da cena brasileira, hierarquizando agentes, espaços, ações para figurar um acontecimento: o golpe de 1964. Em *Terra em transe*, é a pedagogia mais direta, na qual a regra do jogo é a esquematização deliberada da esfera política, exibição das forças essenciais. Aqui, os agentes viram personificações, os lances menores, nuances, e contradições internas a certos grupos, dados esquecidos. Cada figura condensa atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica.

Diaz encarna a tradição ascética, cristã, conservadora. Sua vida se volta para o cumprimento de uma missão: preservar Eldorado contra a dominação dos “selvagens” (o povo). Autoritário, poderoso, ele sabe muito bem o que quer para si e para o país. Sua retórica está eivada de preconceitos de raça e de classe. Como condensação da elite mais tradicionalista, sua palavra de ordem é a pureza, o direito natural à dominação como apanágio da aristocracia. Não se mistura com os espaços habitados; permanece só, em seu palácio ou em relação isolada com a natureza por onde desfila com sua bandeira e crucifixo. Como diz o poeta no programa de TV, Diaz é o “pai da Pátria”, figura de referência para ele e Eldorado.

Fuentes representa a burguesia progressista, a face moderna da classe dominante. Empreendedor, dinâmico, é proprietário de tudo o que há de importante na produção material (fontes de energia, minas, metalurgias, fábricas) e no controle da informação. Em oposição ao ascetismo religioso de Diaz, ele anima a alta sociedade local e administra o sexo na capital. Pilar de uma sociedade de consumo incipiente, está associado ao hedonismo, à dominação da vida mundana a partir do dinheiro. Apesar de sua posição social, Fuentes não é um líder. Fraco, hesitante, vazio de ideias, é incapaz de conceber um projeto nacional; seu comportamento político resulta num vai e vem ditado pelo medo e marcado pelo oportunismo.

Vieira é o líder populista de origem rural, “coronel” com verniz urbano que se alia ao progresso. Político experiente, tem contra si a falta de consistência doutrinária. Dentro do espectro político de Eldorado, é a figura da conciliação que canaliza o potencial de revolta do oprimido para ilusões de melhoria, com a manutenção das regras de poder vigentes. A esquerda o observa como uma espécie de líder pré-revolucionário, representante de um reformismo cheio de limites mas com “vocaçãõ histórica”, o homem certo para o país nesse estágio de desenvolvimento. Na vida de Paulo, ele representa o desaponto, falso substituto da figura paterna que não consegue estar à altura das aspirações coletivas.

Sara é a militante de partido, figura disciplinada que cumpre as tarefas necessárias à preparação de um novo tempo. Está totalmente envolvida na estratégia dominante da esquerda que inclui o apoio a Vieira como canal de reformas. Personifica a esperança, a racionalidade, o sacrifício, a tenacidade e, por outro lado, as limitações do dogmatismo. Mesmo quando emocionalmente envolvida, sua tônica é o autocontrole. Como as outras personificações, ela apresenta uma face política enrijecida que funciona como paradigma dos seus demais atributos. Como figura do equilíbrio e compreensão, é a conselheira de Paulo, amante protetora.

Álvaro é um dos mensageiros da política na vida do poeta, um amigo que precedeu Sara em tal papel, mas que não tem força compa-

rável à dela. Personifica uma juventude dedicada a reformas políticas, porém, impotente, vacilante. Sua ação, em geral invisível, é sugerida pelo comentário dos outros. Sintomaticamente, a maior cena de Álvaro ocorre no momento da derrota iminente, quando ele atesta sua fragilidade na relação com Paulo e no gesto de suicídio (que marca semelhança e contraste com a resistência fatal do poeta). Álvaro preenche um dos estereótipos do intelectual, sensível e fraco, de que Paulo, com sua truculência, se afasta nitidamente.

Jerônimo é a breve manifestação de um sistema sindical corporativo, o qual tende a atrelar as lideranças ao esquema de poder e viciar a representatividade. É a fala que não passa dos limites, oposta à do “povo excluído”, essa massa que é figuração de comícios, mas pode surpreender com a revolta isolada, tomar a palavra.

A Explint – Companhia de Explotaciones Internationales é a todopoderosa “estrutura ausente”, que representa o capitalismo internacional. Não há traços de sua presença física em Eldorado e seu controle sobre o país. Nenhuma encarnação, praticamente nenhuma imagem. *Terra em transe* não é um filme de ruas e avenidas, dos espaços exteriores de uma urbanidade cheia de emblemas do comércio e feições cosmopolitas. A modernidade visível é a de Fuentes e a intervenção da Explint, decisiva no processo, só se define pela palavra das figuras por nós conhecidas – os militantes de esquerda, Paulo, Fuentes e Diaz. A multinacional age invisível e onipotente, como um deus.

Cada uma das personificações tem lugar específico na geografia de Eldorado, no desenvolvimento das ações e na ordem cósmica de *Terra em transe*. Diaz encontra na arquitetura do seu palácio a projeção da própria condição: resíduo, sobrevivência, de uma cultura cristã europeia transplantada para o trópico. Desse palácio não se tem visão externa, não se define o entorno, a relação com a natureza ou o espaço urbano. É pura interioridade, isolamento, entranha do poder. Vieira vive numa espécie de fazenda de caudilho, de terno branco e colete,

bigode e cigarrilha. O palácio de governo se afirma como espaço de teatralidade, com ênfase para o terraço, palco cercado por uma natureza aparentemente bruta, exuberante, que dilui a relação da sua arquitetura com qualquer contexto citadino e reforça a ideia de um sistema cultural que tem a própria ordem interna e pontos de ventilação dirigidos a uma urbanidade rarefeita, provinciana. Fuentes é associado a espaços fechados da cidade ou terraços em coberturas inacessíveis, cercadas de névoa e torres de TV, enfim, tecnologia, modernização, privacidade nos conchavos. Seus ambientes interiores revelam certo despojamento que contrasta com os espaços de Diaz e de Vieira; sua relação com a natureza se reduz à decoração das paredes onde a representação esquemática da paisagem conota “arte moderna” para escritório. O povo, ora se confunde com a paisagem, ora se aglomera como massa em torno de Vieira; no quadrilátero do poder, tolera-se sua presença para que diga o que quer, mas a invasão imprevista é punida exemplarmente. Com os donos do poder entrincheirados em suas cidadelas e o povo excluído para além-muros, Paulo é a única figura a quem se permite ampla circulação, estabelecendo as ligações entre os espaços opostos que se associam aos diferentes agentes e suas posições hierárquicas. É ele quem faz a ponte entre as diferentes ordens que atuam no processo político.

O lado materialista da pedagogia de *Terra em transe* acentua os conflitos de classe e caracteriza os discursos dos agentes como ideologia, com ênfase nos equívocos da esquerda. Os eventos de Eldorado seguem um roteiro que lembra o paradigma do golpe de Estado latino-americano dos anos 50-60. O desenvolvimento industrial de Eldorado, um país ainda imerso numa estrutura semicolonial, traz novas contradições. O crescimento da classe operária urbana cria um novo front de luta e torna mais agudas as tensões sociais já alimentadas no campo, com a contínua frustração das reformas. A velha estrutura agrária permanece intocada e, dentro da oposição cidade/campo, a burguesia nacional ligada à indústria é vista, pela

esquerda, como uma aliada do povo na luta contra a aristocracia rural. Em sua concepção “etapista” do processo histórico, a esquerda ortodoxa vê o compromisso político expresso no populismo como um avanço tático de liberação nacional que prepara o advento da revolução socialista. Primeiro, vemos Sara, Paulo e os jovens sustentarem Vieira em sua campanha para o governo. Depois, Paulo e Álvaro explicando a Fuentes as vantagens de seu apoio a Vieira contra o imperialismo, em nome da nação. Fuentes aceita a explicação, mas, no final, temos o seu giro decisivo para a direita, quando Diaz o convence de que, para sobreviver, ele deve se aliar ao capital internacional contra as pressões da esquerda. O golpe é encenado, revivendo no roteiro a discussão da época, principalmente colocada em periódicos como a *Revista Civilização Brasileira*, a mais representativa do momento. A “lógica do golpe” em *Terra em transe* corresponde, de modo geral, ao movimento de crítica ao populismo trazido pela produção sociológica contemporânea ao seu esforço, principalmente daquele mais atento aos impasses da crise e a “quase anomia da vida brasileira”.¹⁰ O dado crucial do filme, no entanto, é a forma *sui generis* com que articula a representação da intriga política a outras dimensões do processo que, na alegoria de Eldorado, é também cultural, social, econômico, psicológico, religioso. A opção de Glauber é pelo diagnóstico geral do país, a síntese de todos os aspectos, mesmo que seja necessário atravessar a história. Os agentes ganham a figuração condensada que dificulta uma relação termo a termo com referentes encontrados, por exemplo, na realidade brasileira, pois a galeria de tipos quer se referir a algo mais do que as personagens da vida política dos anos 60.¹¹ O estilo aqui tem força de causalidade e a leitura das ações mobiliza aspectos da

10 Expressão usada por Luciano Martins em seu artigo “*Terra em transe*”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 14, jul. 1967.

11 As personificações de Glauber, enquanto tipos ideais, fundem diferentes tempos e figuras. Diaz tem a ver, sem dúvida, com Carlos Lacerda, mas traz componentes mais arcaicos na figura e no discurso; Vieira condensa muitas figuras, em particular João Goulart, Jânio Quadros e Miguel Arraes, a quem adiciona traços de um caudilho hispano-americano.

experiência alheios ao explicado pelas categorias da economia política. Vamos além da exclusiva denúncia das forças golpistas ou da elucidação do seu mecanismo imediato. O filme se põe como franca expressão de um estado de espírito e destila um sentimento globalizante da crise, que não hesita em imprimir um sentido mítico fundamental à análise dos eventos políticos, em verdade, assumidos como parte de uma totalidade maior só compreensível a partir de uma peculiar representação da política. No topo dessa figuração que quer totalizar, alcançar ordens que julga mais fundas, há a metáfora do transe para caracterizar a crise nacional. Com essa tônica, a lógica dos interesses materiais se vê articulada à força de um mundo de símbolos que parece disputar a hegemonia pela condução dos gestos, resultando em um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social, e gerando o movimento de dupla determinação tão característico a *Terra em transe*. Dados o esquema e a hierarquia, a ordem social vira ordem cósmica, a ação assume uma dimensão ritual, cumprimento de um programa; o filme, nos seus traços de estilo, vai sugerindo outras esferas de determinação que apontam para o aspecto mágico-religioso, expresso com maior ênfase na feição de “possesso” de seus agentes. O progresso da trama política apresenta informações suficientes para adquirir consistência própria, mas resta o dado estranho dessa identidade de estilo de conduta que, em verdade, impele todos os atores políticos de Eldorado a cumprirem seu papel em tal programa, notadamente na hora do transe; a exibirem uma fé em sua “ideia fixa”, que vem a sabotar as ilusões de liberação e mostrar a tentativa de “fazer história”, produzir o novo, como montagem de um cenário de repetição.

A questão do populismo e a atitude de Paulo diante de Vieira permitem considerações que esclarecem esse padrão duplo de causalidade: histórico / materialista e mágico / religioso (lugar da repetição). De um lado, as cenas pedagógicas criticam o populismo como estratégia: seu sucesso depende do financiamento da burguesia, e a esperança de que esta seja firme no nacionalismo se mostra ingênua. De outro, o filme

acentua a denúncia da ilegitimidade do populismo como fenômeno democrático. Nesse movimento, destaca um dado central: o aspecto messiânico, a força baseada no carisma e na salvação encarnada no líder. Resta analisar seu posicionamento perante esse dado fundamental.

Reiterando o compromisso maior com a razão, como força condutora da história, a liderança de esquerda explica o recurso à paixão e ao carisma como um movimento tático. Não há condições ideológicas de fazer o povo escolher a visão correta da realidade e a perspectiva mais lúcida de ação; é preciso caminhar na direção da matriz messiânica da convicção popular. Nessa opção pragmática diante do universo simbólico do povo, em vez de se buscar a consciência de classe, reforça-se a matriz “tribal”, comunitária, familiar, do sentimento de pertinência a um coletivo. Ou seja, trabalha-se deliberadamente com uma forma de consciência em tese incompatível com a ideia de modernidade; confirma-se a efetividade do carisma, da força mágica, em detrimento de um programa racional de ação. A ideia socialista, talvez abstrata demais, cede terreno para uma mobilização de tipo religioso sustentada pelo pacto de confiança líder-massa, cujo substrato é inconsciente e tem a mesma natureza da fé metafísica. *Terra em transe* caracteriza todo esse esquema, mas, ao formular a crítica, está longe de instalar um tribunal da razão. Pelo contrário, ao lado do desmascaramento dos interesses materiais, configura os processos a partir de uma matriz mágico-religiosa de modo a fazer o encantamento das palavras e gestos perderem sua dimensão metafórica: eles ganham foro de efetiva causalidade. Em vez de colocar as Forças Armadas no primeiro plano da cena política no momento do golpe, o filme encena os confrontos através de ações simbólicas capazes de sublinhar a força das palavras. A oligarquia de Eldorado sai a campo para proferir seu discurso golpista para si mesma, confiante em sua sintonia com as forças mais fundas da nação: Diaz sobe a montanha sozinho, levando a bandeira negra, o crucifixo e a oratória. Vieira caminha em terreno plano, cercado pelo “povo” de Eldorado, apoiado pela Igreja; seu discurso mobiliza uma retórica que se debilita à medida que o confronto com o discurso de

Diaz se torna mais agudo. A montagem paralela alterna Diaz, em ascensão até o êxtase, e Vieira em descenso. Cada vez menos convincente em suas declarações sobre os reacionários que “comerão a poeira da história”, o discurso populista definha, enquanto a fala de Diaz, clamando “lei e ordem” para salvar as sagradas tradições de Eldorado, ganha impulso. A voz de Vieira vaticinando a liberação nacional não está à altura de sua profecia e ele procura compensar a fraqueza da fala com uma gesticulação grotesca que não consegue emprestar, às palavras, a força desejada. Diaz termina sua pregação no alto da montanha, triunfante, observado por uma câmera que se aproxima em zoom de um ponto mais baixo. Suas palavras finais já são certeza da vitória. Vieira termina o paralelismo caindo de joelhos ao gritar pela última vez que a força maior “é o povo, é o povo”; fragilizado, se cala e, ainda ajoelhado, beija a mão do padre. Tal momento de possessão coletiva é assinalado pela voz do ritual afro-brasileiro que marcou nossa primeira aproximação a Eldorado, pelo mar, na abertura do filme, onde se define uma tônica que *Terra em transe* em nenhum momento abandonou.

Lá no início, há o longo plano que nos leva ao país alegórico, Eldorado; lento deslocamento da câmera aérea divisando o mar e, em seguida, chegando à costa do país tropical nomeado no letreiro. O som do ritual africano pontua essa lenta chegada, como uma emanção da terra que se aproxima e se mostra, de início, em praias e morros da costa, locais que servirão de palco maior da vitória de Diaz e da agonia de Paulo. Define-se uma geografia, conota-se, pela pletora solar, a configuração tropical desse mundo em que estamos prestes a mergulhar. Antes, enfim, de nos situarmos no drama histórico vivido pelos habitantes de Eldorado, compõe-se essa moldura que posiciona, pelo longo plano da natureza e pela música que o marca, a parte do mundo que ora se avizinha dentro de uma ordem planetária: não devemos nos esquecer do calor, da luz ofuscante, da atmosfera, do tipo de cultura que certo imaginário associa a esse quadro geográfico. Na abertura, tal panorama se insinua como algo mais do que um simples pano de fundo e, à medida que o filme avança, ele reivindica suas próprias deter-

minações. O país tropical define, portanto, um estilo que incide sobre os desdobramentos de seu drama político. Há uma vertente telúrica, na crise de Eldorado, a assinalar o quanto o desastre político resulta não tanto do apelo equivocado ao carisma, ao encantamento, mas à particularidade dos agentes mobilizados, suas fraquezas dentro dessa ordem que transcende o dado material e se mostra efetiva. A vida ascética de Diaz e sua atitude missionária parecem ter efeito prático e o credenciam a encarnar o poder carismático da tradição, que suplanta Vieira. Ao poeta, resta o rito privado de autodestruição. Digo rito porque há em toda a sua postura, desde os momentos mais esperançosos dos comícios, a intuição dessa conspiração do todo contra a aventura populista, um mal-estar diante da própria militância que se traduz em diálogos nos quais a fala, egocêntrica, sugere determinações mais fundas que apontam para o fracasso. Tal intuição não deixa de contaminar os termos de sua insistência pela luta armada. No momento da renúncia, quando joga a metralhadora nas mãos de Vieira e diz “Será o começo de nossa história”, a frase tem duplo sentido e não deve ser lida como esperança de vitória. Cotejando com outras proclamações, podemos ver que sua atenção não se prende ao aspecto racional e pragmático da ação que reivindica. Não entram em pauta o cálculo e a avaliação das chances. A luta armada não se põe como “começo da história”, por ser tática que conduz à vitória. Ela tem um valor em si, uma carga simbólica que a encaixa nessa outra ordem de fatores dentro da vida coletiva de Eldorado. Paulo quer a luta como ritual, sacrifício de sangue necessário à evolução da comunidade. O povo de Eldorado deve sair de sua condição amorfa e atingir o status de coletividade orgânica capaz de expressar coesão e identidade. Para que a nação floresça, é preciso passar pelo ritual da violência.

Em pleno comício de Vieira, quando Paulo se absorve em reflexões amargas sobre o país e seu destino, e ironiza a fé na conscientização das massas, é muito clara a proclamação de sua voz over enquanto observamos as imagens da festa: “Ando nas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo

alquebrado, cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do nada que gera o amor; a morte como fé, não como temor”.

O delírio final de Paulo no clímax da agonia faz retornar essa ideia. Dada a inconsistência geral do país, a violência – sejam quais forem as consequências imediatas – é um fator de redenção, ato coletivo de purificação. Seu chamado ao derramamento de sangue faz parte de uma liturgia que se quer popular e se contrapõe à liturgia aristocrática cuja metafísica do sacrifício legitima a exclusão do povo da cena política. Para Diaz, a política é feita “para os eleitos”, o sacrifício do Outro (o povo “cego e vingativo”) redime o oligarca no poder: “No sangue dos vermes lavamos nossa alma”. O poeta, sem abandonar a lógica do sacrifício, dá ao derramamento de sangue um sentido oposto: representa um salto de qualidade, o meio através do qual a nação se constitui, o povo adquire consciência política e força, sua entrada no espaço da luta pelo poder.

Em sua meditação sobre a violência, Paulo usa a expressão “bárbaros adormecidos” para se referir aos membros progressistas da elite de Eldorado, incluindo a si próprio. Essa expressão faz coro com outras observações e corresponde a uma premissa do poeta e do próprio filme: a indolência e a barbárie, tais como outros atributos, são dados de sua própria condição, que a elite projeta sobre os seus dominados. É essa elite que, acima de tudo, herda os vícios da experiência colonial e da invasão europeia dos trópicos. Sob a capa de racionalidade e ciência, também ela mergulha, como toda Eldorado, no espaço da magia, mundo em que transita, mas recalca como traço da população a quem domina. Paulo, na sequência do comício, explicita esse jogo de espelhamento entre dominantes e dominados: o carnaval corre solto, Sara se aflige com a perda de controle e adverte: “Por que Paulo, por que você mergulha nessa desordem? Veja! Vieira não pode falar!”. O poeta responde: “E por mais de um século ninguém conseguirá [...] o abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele”. E qualifica a aventura populista como um verdadeiro “transe

dos místicos”. Deixa claro o papel central da fé no processo político, fé em Vieira que ele próprio assume de modo intermitente, alternada com suas depressões que, no fundo, são alimentadas por um sentimento metafísico do mundo, não tanto por uma razão cética e desconfiada.

Intuições amargas de Paulo, que poderiam ser tomadas como expressão de uma mente confusa, revelam-se, nesse sentido, pertinentes e lúcidas diante da própria evolução da luta política dentro do filme. Isso o coloca como um observador privilegiado cuja subjetividade, em função mesmo de seus dilaceramentos, tem certa agudeza de percepção e detecta movimentos do real para os quais os aliados são insensíveis porque presos demais às certezas teóricas. Sua condição excêntrica é uma vantagem e as obsessões o fazem ver de modo mais claro a dimensão messiânica da esperança populista diante da opacidade do processo real. O mundo parece estar mais afinado ao lado barroco de sua poesia, em que o tempo é instância de corrosão, caminhar para a morte. A alegoria monta uma afinidade secreta entre as intuições do poeta e a lógica do processo social, em que o mito tem sua incidência na hora decisiva. Sob o manto de táticas de uma razão pragmática, o que se mostra atuando é um tecido de determinações de outra ordem. Paulo e Diaz parecem ser os agentes mais atentos a isso, para a vitória de um e desespero do outro.

A repetição da imagem emblemática de Diaz triunfante foi aqui associada à reação de Paulo, a um sintoma que, em momentos-chave da recapitulação, se vincula ao processo psicológico do poeta. No entanto, dentro de um conjunto mais amplo de relações de simetria, tal repetição não é sinal apenas de esquemas obsessivos, pois estabelece conexões simbólicas com um passado remoto que ultrapassa os limites da vivência do poeta e envolve a identidade de Eldorado como um todo. Lembro agora o fato de que o emblema de Diaz, no início, é a primeira imagem de um conjunto que atualiza experiências arcaicas, traz à tona uma figuração do gesto dominador que atravessa toda a história do país. Começa-se, na recapitulação de *Terra em transe*, pela evocação das origens de Eldorado: da primeira representação

do golpe, o recuo exige que se vá até o “mito de fundação”, pois a vertente telúrica, como base do nacional, se afirma através de relações que assinalam a continuidade de um organismo e sua destinação histórica. Na representação da origem, a tônica das imagens é onírica, sem prejuízo, no entanto, para a nítida alegoria da chegada do europeu à terra (na circularidade dos percursos, a praia é o ponto de origem e de fim, fundação de Eldorado, morte do poeta). A câmera alta observa Diaz a caminhar na uniformidade branca, nas mãos o crucifixo e a bandeira. Como sempre, ele veste o terno escuro deste século, mas em torno dele vemos o padre, em velho hábito católico, o conquistador ibérico do século XVI, um índio decorativo. O arcaísmo dessas figuras é postiço e elas parecem mais fantasias carnavalescas a evocar o encontro do europeu e do cristianismo com o aborígine (a presença do terceiro termo, o africano, se dá no som, uma vez que toda a cerimônia da primeira missa é pontuada pelo mesmo canto que se faz notar em outras sequências-chave do filme). Essa cena, tal como a da coroação que retoma as mesmas figuras, marca muito bem o jogo de repetições, o caminhar em círculos, pois associa a fundação de Eldorado e a ascensão de Diaz ao poder. Dominando o cenário natural, uma enorme cruz fincada na areia define o sentido da cerimônia – ao lado dela, Diaz faz a consagração em moldes cristãos. O canto africano, no entanto, antecipa um horizonte marcado por outras mitologias, produz uma atmosfera que, no código de *Terra em transe*, solda uma sonoridade e uma paisagem, define um lugar geográfico de convergências: Eldorado. Um detalhe nessa alegoria de fundação marca a ambivalência de todo o processo desencadeado pelo filme: no plano geral em que a câmera alta divisa, mais próximos, a cruz e o grupo comandado por Diaz, vemos, ao longe, a figura de Paulo de pé, virado de costas, como um ponto menor quase invisível na uniformidade da praia. Ele está presente, mas resiste à visão do ato de consagração da terra, do mesmo modo que testemunhará e renegará, voltando também as costas, a morte desejada de Diaz. Tal forma de presença se caracteriza como invasão da cena proibida: apesar da ambivalência da sua ruptura, ele não tem lugar no

Eldorado do patriarca. Como numa paisagem surrealista, com sua peculiar perspectiva, o ritual da praia tem a força do trauma: inaugura uma história de violência e dominação que se estende ao presente (ou, como cena do presente, inaugura novo ciclo da mesma dominação). A figuração gerada pelo flashback nos leva ao ponto de origem (de Eldorado, ou de um novo ciclo do país); para o poeta, tal momento é tabu, parece ter dimensões sagradas como destino coletivo. Temos então, nessa primeira alegoria, uma interpenetração dos planos – o onírico, subjetivo, individual, e o mítico, estrutural, coletivo – tal como na sequência da coroação. Na mesma medida, estão o sonho de Paulo e o mito de Eldorado, expansão de lirismo em que a subjetividade do poeta abraça a história, recua ao momento de gênese da formação nacional e projeta a tradição no presente, tudo em torno da mesma figura da autoridade que empolga o Estado moderno, nos termos da dominação patriarcal da sociedade escravocrata: Porfírio Diaz, ponto de atualização da primeira conquista, que faz atuar no presente os símbolos do poder absoluto e da religião. O emblema de Diaz no desfile triunfante ata, portanto, dois momentos simbólicos que insinuam uma circularidade radical no seio da progressão narrativa de *Terra em transe*: a primeira missa e o discurso de Diaz, na escadaria e na coroação, instalam uma sucessão intercambiável de rituais que desestabilizam o antes e o depois. Particularmente, o discurso de posse reforça tal circularidade mítica, uma vez que sua proclamação parece uma mensagem de conquista, de fundação do país, mais voltada à ideia de uma civilização a construir do que de uma civilização a preservar. Afirma-se, desse modo, uma corrente subterrânea que une o passado ao presente como instâncias da mesma vitória, da mesma eliminação de possíveis da história. Condenação reiterada de Eldorado, expressa na pergunta do poeta na agonia: “Até quando?”¹²

12 Gilda de Mello e Souza, no final de seu excelente artigo sobre *Terra em transe*, vê no filme uma resposta: há nele a “obsessão do fim de alguma coisa, que tão cedo não será compensada pelo advento de nenhum acontecimento extraordinário”. Ver *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 193.

O golpe de Estado atual se representa, portanto, como repetição: é o mesmo ato de dominação / domesticação / repressão que definiu a ordem colonial, a hegemonia branca no encontro das culturas. Na circularidade do mito, a vitória de Diaz é reposição ritual de um estilo nacional que encontra suas condições de representabilidade no delírio do poeta, foco onde a totalidade do processo encontra sua caixa de ressonância. É nesses termos que a *subjetiva livre indireta* se faz suporte decisivo para a ambivalência, a sobreposição das determinações: luta de classes, causalção mágica, obsessões do poeta, mitos coletivos. E a alegoria leva até o fim sua tarefa de dar expressão a “outra cena” subjacente às lutas do presente: a da força de uma tradição nacional, contrapartida grotesca de uma ordem internacional (em verdade, instaurada por esta) que se põe como algo equivalente a uma instância do mal na história; força que se repõe porque infiltrada em todos os atores da vida política.

Em *Deus e o diabo*, havia outra “força da tradição” que a revolução prometia repor: a da revolta camponesa, a da violência do oprimido como afirmação sadia de uma dignidade aviltada pela experiência da fome. Uma ambivalência estrutural, similar à de *Terra em transe*, permeava a jornada do protagonista à procura de justiça num filme que tomava o sertão como lugar alegórico de fome e exploração no subdesenvolvimento. A alegoria da esperança definia sua veia profética pela afirmação de uma teleologia que se alimentava do mito enquanto parecia questioná-lo, e a mediação do cordel selava a ambivalência. Em *Terra em transe*, o elogio da violência se reafirma, agora, num momento de decepção em que esta é um possível adiado (a exasperação vem desse adiamento). A metafísica do poeta assume-a como via exclusiva de passagem a um novo patamar social que a liderança progressista recusou em nome de nova contemporização (sinal de seu compromisso com a tradição dos “bárbaros adormecidos”). A alegoria agora é expressão da crise da teleologia, articulação do desespero em que Eldorado se desenha como um inferno ironicamente distante de qualquer utopia quinhentista da Idade do Ouro, da Terra Prometida ou do Paraíso Terrestre, o El Dorado dos

conquistadores espanhóis. O lugar alegórico do subdesenvolvimento se observa como antiutopia de sofrimento e violência que os séculos consolidaram. E o que se encena é mais um ciclo de repetição conduzido por nomes e ações típicos dentro do paradigma, não só brasileiro, mas latino-americano (Porfirio Diaz, o ditador mexicano que a Revolução Mexicana derrubou em 1911, empresta seu nome à figura mais emblemática de *Terra em transe*). Com a mediação de Paulo Martins, a recapitulação funde o individual e o coletivo, o sonho e o mito. A interioridade do poeta recolhe os elementos da experiência social recalçados pelos projetos de racionalização; na sua figuração da política, o rosto possível é a feição grotesca da alegoria carnavalesca assumida em chave patética (lembramos o emblema de Diaz, os comícios populistas, a fundação de Eldorado, a coroação).

Discurso exasperado, *Terra em transe* mergulha deliberadamente no kitsch, na agressão ao bom gosto; embora procure coerência e unidade, sabe que é impossível exibir homogeneidade e medida. Seus movimentos contraditórios definem uma avalanche de imagens e sons que ultrapassam o espectador: internalização formal da crise. Sua análise não descarta a expressão de desejo e desespero; vê no curso de disposições inconscientes um bom atalho para trabalhar aspectos mais fundos de uma experiência social e política. Situada no limiar da incoerência, a representação da política combina aqui o impulso de totalização com uma consciência agoniada do colapso de uma concepção de mundo. Reconhecida a crise das representações disponíveis, o que resulta é a fala indignada diante do jogo de aparências que contamina todos os aspectos da vida nacional. Impossível uma alegoria da esperança, uma teleologia da história: tem lugar o drama barroco.¹³

13 Valem aqui as formulações de Walter Benjamin sobre o drama barroco em todos os seus aspectos.

7. O INTELLECTUAL FORA DO CENTRO

Expressão do desengano, *Terra em transe* põe em cena um processo de alijamento do poder. A jornada de Paulo não configura conquistas de caráter épico ou o cumprimento de um destino trágico, pois o sacrifício do herói não tem o significado cósmico desejado. Ele se dá na solidão das dunas, jardim de uma guerra que não houve e para a qual a insistência da metralhadora erguida pode representar ainda um convite, um último recado. De imediato, no entanto, o dado contundente é a derrota de Paulo Martins, herói arrogante que torna difícil a franca empatia, incômodo representante da cultura política de uma esquerda nacionalista que se julgou próxima do poder no início dos anos 60. Esquerda que procurava se espelhar em imagens de racionalidade distantes da convulsão do poeta (próximas, nesse sentido, de Sara, a figura da militância em *Terra em transe*) e em imagens de dedicação desinteressada ao nacional-popular, agredidas pelo egocentrismo de Paulo. O poeta jornalista concebido por Glauber é ambicioso, tem apetites de poder que definem uma conformação de herói de mãos sujas dentro de uma oscilação onde, ora é a figura do engajamento, ora compõe a subjetividade corroída, entregue a dissipações alheias ao mundo da política. Em exasperação constante, ele propala a sua “fome de absoluto”, nostalgia de ordem metafísica que o afina mais à “loucura de Diaz” – ou seja, à metafísica conservadora – do que ao jogo tático e aos vaivéns históricos da política das reformas. Não surpreende, portanto, seu trajeto de oscilações, atropelos e contradições na lida com o povo. De um lado, Paulo não esconde suas restrições ao teatro da participação, que auxilia mas questiona; de outro, proclama sem subterfúgios o primado de uma guerra decidida pelo alto para sacudir um povo amorfo, imerso numa “geleia geral”. Seu traço constante é a veia autoritária que denuncia o filho dileto das elites, na figura do militante. Para ele, seria difícil imaginar outra via, pois a intriga de corte domina os movimentos da política de Eldorado (movimentos que, nos espaços abertos, ganham ressonância nos espetáculos de feição popular). O teatro de que participa se estrutura para condensar

toda uma tradição nacional dos arranjos de cúpula, acordos de elite, golpes com nome de revolução; recorrências da história brasileira a que o filme dá forma como peça barroca onde a luta pelo poder se desenha como choque de paixões individuais e traições sem fim.

O fundamental nesse primado de organização pelo alto é que *Terra em transe*, e não isoladamente Paulo Martins, tem como premissa a oposição entre o povo, a nação pré-política (onde se encontra a energia) e a elite cuja tarefa é fazer emergir a nação política, o cidadão consciente. Eldorado expressa muito bem a força telúrica dessa composição mítica de povo e natureza, mas a marcha dos acontecimentos deixa claro que o essencial na mobilização dessa unidade inocente (em Glauber, a culpa nunca é do povo) é a capacidade de formulação da liderança que, no caso, falhou porque não soube ler a natureza do processo. Não surpreende que o esforço do poeta seja sempre na mesma direção: substituir Diaz por outra figura paterna mais sensível às demandas nacionais e populares. Desde o início a frase-chave é: “Precisamos de um líder”.¹⁴ O seu problema com Vieira é exatamente este: “Se não tem as qualidades, não deveria ter ido à praça”. Ou seja, suas oscilações não se devem a uma crítica ao princípio básico da estratégia da esquerda. A dúvida se concentra na figura de Vieira e a decepção maior é não ter encontrado o grande líder – certamente necessário na concepção de Paulo e do próprio filme – apto a conduzir o país a um novo patamar histórico. Resta o carisma de Diaz, única figura de Eldorado capaz de assumir o destino da figura barroca do tirano-mártir, dono do poder cuja ambivalência inclui o sacrifício da missão a cumprir (o peso da história nos ombros) e o exercício arbitrário da vontade que escraviza a todos (a prerrogativa do mal sem apelação). Diante da derrota, a visão de Paulo na agonia é um desdobramento dessa figura do tirano-mártir: o poeta, associando-se ao polo do martírio, o opositor ao da tirania. No entanto, a montagem deixa claro o

14 Raquel Gerber sublinha o tema do líder, do Édipo e do populismo em *O mito da civilização atlântica – Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Secretaria Estadual de Cultura, 1982, pp. 111-25.

espaço da identidade de Paulo e Diaz, duas faces do mesmo princípio autoritário, como se nessa dupla o filme trabalhasse o que havia de continuidade entre as gerações envolvidas em projetos de “ordenação nacional”.

O que se abala em *Terra em transe* é o traço de onipotência presente na ideia que o intelectual faz de sua intervenção na sociedade, seu papel de conselheiro-mor. Na recapitulação, o poeta está efetivamente no centro de tudo, mas o momento das desilusões de *Terra em transe* põe a nu as condições do intelectual engajado num momento em que ele toma consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e quanto ao próprio papel no círculo dos poderosos. Se temos nesse filme a expressão do colapso de um padrão de reformismo político, o que se oferece é o epitáfio para um tipo de consciência particular, correlata ao momento de luta pelas reformas e de emergência do próprio cinema novo e outros movimentos do início dos anos 60. Tão ambivalente quanto o seu protagonista, o filme combina a autocrítica e o narcisismo, compondo o epitáfio com a própria linguagem da consciência que morre. Impossível separar-se dela totalmente.

Não identificado com os princípios de uma arte pedagógica de conscientização, Glauber não dá tréguas a todo um modelo de militância; seu filme traz uma revisão radical dos pressupostos da arte política daquele momento. Expõe com muita coragem uma reflexão dolorosa sobre a derrota no calor da hora, extraindo o melhor de sua acumulação de dados. A saturação que, em princípio, seria um “defeito” criado pela proximidade aos eventos, transforma-se em sua maior virtude, dados a força de sua *mise-en-scène* e o extraordinário poder de síntese da montagem. Não surpreende que *Terra em transe* tenha resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a essa obra tão central definiram linhas básicas da produção, no final da década de 60, no cinema, no teatro e na música popular. Por outro lado, observá-la hoje é se deparar com a representação implacável do jogo do poder capaz de expor um quadro da cultura política brasileira que ultrapassa em muito aquela conjuntura específica.