

Terra em Transe: alegoria e agonia



1. A montagem vertical som-imagem: os dois epítafios

O sonho acabou. A Revolução está fora do alcance. O político conservador, Porfírio Díaz, 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 a sua advertência, à Brecht: "não precisamos de heróis". O poeta lançou o carro contra a barreira militar, aos gritos de "eu preciso cantar". Sozinho nas dunas de Eldorado, mergulhou no passado e iniciou o balanço feito de explicações, delírios e imprecisões, revisão de vida a compor uma agonia "de ópera" que deu ensejo ao *flashback* de 90 minutos.

Agora, nas seqüências 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, preenchemos agora o que lá foi suprimido pela montagem elíptica; seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia, torrente de imagens e palavras anterior ao *flashback* onde a recapitulação dos fatos, embora convulsa, se conciliou com as demandas de uma exposição linear.

Minha análise de *Terra em Transe* começa com o exame desta segunda representação da seqüência 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. Esta seqüência-chave pode ser dividida em quatro movimentos: [veja fotos]

- Primeiro movimento: alternância de *flashes*.

Quando Paulo é ferido dentro do carro, o filme alterna imagens das suas contorsões — observadas através do pára-brisa — com os *flashes* de uma cerimônia barroca que tem Díaz como centro. Um plano de conjunto desta 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 que dá vazão a toda a sua eloqüência: "Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz

aparelho de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta festa de bandeiras com Guerra e Cristo na mesma posição...".

- Segundo movimento: a coroação de Díaz

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 digna 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 agora por planos mais longos da cerimônia, sem a alternância com os planos da estrada; temos tempo para examinar a cena. O plano que "pisca" no primeiro movimento se estabiliza e o movimento de câmara se estende até focalizar uma coroa, quase em primeiro plano, com Díaz ao fundo, ladeado por Fuentes, o milionário que personifica a burguesia de Eldorado, e Sílvia, a cortesã amante de Paulo Martins. A cerimônia mistura figurinos arcaicos e modernos. Díaz 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 plano que destaca a 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. Desse riso, a montagem nos leva para a imagem de Díaz, Sílvia e Fuentes ao subir 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. Esta tem lugar num palácio cuja escadaria monumental serviu, ao longo do filme, de metáfora espacial para a hierarquia política de Eldorado. Muitos outros figurantes rodeiam Díaz e, entre ele e a câmara, formando duas alas simétricas, vemos os súditos do reino a levantar suas espadas para saldar o novo "monarca", todos vestidos como serviçais do *ancien régime*. Mais próxima da câmara, 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 evoca 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-clichê: seus figurinos parecem saídos de um desfile de escolas de samba, ou de um baile burguês com desfile de fantasias. 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 isto faz desta 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 descontinua 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 a distância, podemos observar que Diaz faz um discurso enérgico que não podemos ouvir porque a trilha sonora está saturada com a voz de Paulo e a música de Villa-Lobos. Lentamente, a câmara se aproxima de Diaz enquanto ele fala, isolando sua figura e a coroa acima de sua cabeça. Neste momento, volta o tema da invasão: num contra-campo 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 seqüência.

- 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 de Diaz num movimento convulso de queda, como que atingido pelos tiros dos "invasores". Em seguida, vemos Paulo e Sara a iniciar a última troca de palavras. Ela pergunta a alto e bom som: "O que prova a sua morte?"; ele grita em resposta: "O triunfo da Beleza e da Justiça". A pergunta e a 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 traz/ Paulo pega a coroa e olha fixo para o símbolo do poder/ Paulo levanta a coroa/ Paulo segura a cabeça de outro "popular invasor" que segura uma espada mas se mantém imóvel em pose cerimoniosa (este é um representante do povo já visto em cena anterior onde foi vítima da repressão)/ Paulo larga a coroa/ Paulo inicia uma queda com seu corpo descrevendo um círculo. A série da estrada mostra Paulo, sustentado por Sara, a gritar a 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 seqüência, estamos livres dos ruídos, da saturação sonora que nos martelou até este 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 platéia, grita como um pai severo que põe um ponto final na desordem: "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 possessivo: 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 a quase 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 de 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 câmara toma o rumo da estrada; afasta-se do casal, observa-o a distância. Optando pela vida, Sara abandona o poeta e sua tragédia pessoal: começa a caminhada resoluta no eixo da estrada, em direção à câmara.

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 saldação 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 neste 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, este momento solitário da agonia foi introduzido pelo corte direto dos planos do carro para a imagem do poeta nas dunas, à qual foi superposto o epitáfio: "Não conseguiu firmar o nobre pacto / Entre o cosmos sangrento e alma pura[...] Gladiador defunto mas intacto/ Quanta violência mas quanta ternura."

A citação desse fragmento de 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 entre as duas séries — cosmo sangrento/gladiador/violência e alma pura/intacto/ternura — afirmava, no sucesso dos pares em confronto, a descontinuidade entre um mundo exterior, da ação, e um mundo interior, espécie de morada do ser do poeta, núcleo irredutível de sua verdade face ao universo instável de seus engajamentos numa realidade feita de sangue e

violência. A clivagem interior/exterior, trabalhada no epítáfio, 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 (esta se expressa também em sua lírica a que temos acesso pelo uso freqüente da voz *over*). A análise da seqüência descrita acima define o termo final deste deslocamento ocorrido ao longo de *Terra em Transe*, o que define o conjunto do filme como um *outro epítáfio* cujos termos não são idênticos aos expressos no texto projetado na tela e na mensagem final da personagem¹.

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 seqüência que acabo de descrever. Preocupado com o problema do monólogo interior e do "fluxo de consciência", Eisenstein assumiu o cinema como o lugar onde estas técnicas ganhariam seu rendimento máximo, coroando experiências iniciadas na literatura moderna (ele cita Joyce) e permitindo "a adequada representação do curso integral de pensamento que atravessa uma mente perturbada"². 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 seqüência superpõe as duas esferas de modo particular. Nos três primeiros movimentos 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 imprecisão dirigida contra a permanência de um *status quo* garantido pela vitória de Diaz. As imagens evocam a celebração desta 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, resposta que exalta a sua morte como triunfo de valores absolutos (Beleza e Justiça). A apresentação simultânea da eloqüente fala exterior (para Sara) e do fluxo interior (seu desejo) tem, neste 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.

Esta forma de confrontação que justapõe a fala expressa e o dado recalçado não ocorre aí pela primeira vez. A recapitulação que Paulo nos dá de todo o processo político de Eldorado envolve outros instantes de desmascaramento semelhantes: Dou um exemplo. Numa seqüência da primeira metade do filme, temos uma cena de Paulo bêbado e frustrado a conversar com Sara em seu apartamento, depois de abandonar seu cargo na gestão de Vieira como Governador de Alecrim. O contexto do diálogo é claro: envolve o conflito entre Vieira e os camponeses, a resolução trágica deste conflito na morte do líder das reivindicações. O governador não cumpriu suas pro-

messas de palanque e acabou por dar prioridade a seus acordos com os proprietários que financiaram a sua campanha. Em protesto, Paulo renunciou. Em seu apartamento, ele conta todo o episódio do confronto com os camponeses para Sara e, indignado, acusa Vieira. Em plano médio, o vemos a caminhar em círculos pela sala enquanto repete "vai repelir os agitadores, vai repelir os agitadores" de modo obsessivo. Paulo pára de caminhar e a câmara se aproxima do seu rosto. Neste ponto, uma interpolação inesperada, um *flash* rápido, revela a imagem recalçada: Paulo, com seus braços abertos, caminha de costas para a câmara, 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, por nós observado na primeira cena de confrontação entre Vieira e o povo: lá, fora patente a sua agressão ao líder camponês em sua lealdade protetora ao governador. Paulo, no apartamento, 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 esta 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 desta 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 é, ao longo do filme, um dado revelador das contradições do poeta. Estas passagens sugerem o quanto a sua recapitulação está longe de se organizar segundo um padrão convencional de memória voluntária e compõe um fluxo ambivalente de imagens. Ao invés da autojustificação, temos, no retrospecto, uma narrativa dilacerada que expõe a *má consciência* de Paulo. Ao lado da representação didática das manobras e interesses dos donos do poder, há os momentos de desmascaramento do poeta. 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 para dar conta das oscilações de perspectiva presentes no relato. Dados da última seqüência — 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 do poeta. Por exemplo, certas repetições de cenas e ações não se ligam, em verdade, à condição "perturbada" de Paulo, mas revelam uma esquematização que realça relações, repete para sublinhar pontos-chave. O quarto movimento da seqüência final é uma dessas repetições, talvez a mais decisiva em termos de caracterização que procuro.

Dado estrutural, o esquema de repetições relaciona a abertura e o final de *Terra em Transe*, 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 sobre-põe-se o letreiro que traz o epítáfio. Os versos funcionam como um comentário exte-

rior, sinal da morte iminente do protagonista, e preparam o recuo ao passado. Na repetição deste momento crítico ao final, a fala delirante de Paulo se descola da imagem e se torna "monólogo interior", é simultânea à avalanche de imagens da coroação e da estrada. A voz *overt* 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. Tal intervenção se torna clara a partir da passagem do terceiro para o quarto movimento. Ou seja, quando a própria seqüência 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 num espaço que se lhe tornou proibitivo a partir do seu rompimento definitivo com Diaz? Posto isto, se fortalece a idéia de que toda a posse de Diaz, no final, seria gerada no delírio que toma de assalto a mente que agoniza. Neste 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 uma maneira ordenada, as mesmas ações já vistas no torvelinho? Na sua 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 contigüidade nada acidental, calculada, das duas mensagens finais. A montagem destaca exatamente as duas falas, privilegia a sua 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, quando repetido, 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 deste discurso que, em verdade, já observamos, sem ouvir, de um outro ponto de vista. Como explicar esta 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 que 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, instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria (como nesta instância 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). De início (antes do *flashback*) ao final (incluído o epílogo), *Terra em Transe* exhibe uma uniformidade de textura essencial para a interpenetração que observo, pois seus efeitos dependem do fato de haver entre as duas instâncias atuantes uma identidade de perspectiva diante do processo político e uma identidade de tom na sua abordagem, uma identidade de estilo.

Nestes termos, *Terra em Transe* se põe como típico exemplo da *subjetiva indireta livre* discutida por Pasolini em seu artigo "Cinema de Poesia". Usando sua terminologia particular, Pasolini, ao comentar *Antes da Revolução*, de 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". Para ele, o traço comum encontrado em Godard, Antonioni, Bertolucci e o Glauber, de *Deus e o Diabo* (o artigo é de 1965), é tal contaminação, tal discurso indireto livre, que atesta a pesquisa em direção ao cinema poético, moderno. Empréstimo 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 outra instância narrativa iminente ao próprio filme, uma invenção entre outras do cineasta.

Seja explícita ou não a mediação da subjetividade do poeta em determinada cena, o fato é que seu estilo prevalece, pois é o seu estado de espírito que contamina toda a narração, embora não seja *totalmente seu* o relato. A cada passo, o filme exhibe a típica interação: esquematizações e simetrias, um senso estrito de ordem, convivem com uma textura de imagem e som dada a excessos que, numa primeira aproximação, sugere o fluxo descontrolado, a desmedida, a avalanche de dados e associações que parece impossível unificar. No começo, a primeira encenação da renúncia de Vieira exhibe já esta acumulação tensa, projetada no estilo de câmara, 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 seqüência. Além de ilustrar esta identidade de estilo entre o narrador externo e o poeta, ela anuncia outra estratégia: o espelhamento entre os movimentos do poeta e os da câmara como desdobramentos do mesmo impulso de reflexão; a constante intervenção de Paulo como personagem e comentarador.

Do lento movimento em câmara aérea sobre o mar e a costa de Eldorado que serve de fundo para os créditos, saltamos para a agitação num Palácio de Gover-

no, cena que nos faz entrar no espaço-tempo da história contemporânea: forças políticas experimentam um momento de decisão. Uma combinação *sui generis* de câmara-na-mão, montagem descontínua e gestos empostados transmitem a idéia de crise. A câmara age em regime de urgência como quem procura surpreender a "atualidade", os atores compõem o gesto e a fala como quem aponta a dimensão transcendental do evento. Um som de bateria — percussão nervosa que imprime a cada gesto uma conotação marcial — pontua a cena. Uma seqüência 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 com seu terno branco tropical, seu 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 câmara, 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 neste 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 deste drama e de outros ao longo do filme). A percussão segue pontuando a seqüência e saltamos para o banco de trás de um carro que se dirige na direção contrária à de caminhos 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 idéia fixa: resoluta, toma a metralhadora das mãos do militante, a mesma que a câmara 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 neste 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 câmara desde seu primeiro encontro; alude com insistência a um possível não realizado na história, substituído que foi pela decisão do líder populista (a luta que não ocorrera em 1964 está ainda em pauta no Brasil de 1967).

Devólvida a arma, tomada a decisão, Vieira prepara o cenário de sua mensagem ao povo de Eldorado. Pela primeira vez, há silêncio, imobilidade. A câmara interrompe seus movimentos em círculo, os quais se transferem para a única figura dissonante neste *tableau vivant* centrado no governador: câmara 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 seu discurso, Vieira olha *off*, numa postura solene de quem está convencido da natureza transcendental do seu gesto — "entrego o destino de Eldorado nas mãos de Deus...". Sara anota as suas palavras; os outros observam com

ar consternado, à exceção de Paulo que, a cada passagem junto à câmara, expressa sua reprovação ao caráter hesitante da liderança progressista. Dirigindo-se diretamente à platéia, 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* em seu conjunto, numa amplificação que culmina na saturação de efeitos da última seqüência. Com a câmara 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 *subjéctiva indireta livre*, a narração sublinha uma atitude: seu 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 da voz *over*, monólogo interior, dado de tintura subjéctiva mais explícito. E o primeiro momento de voz *over* do poeta é lapidar: "estou morrendo nesta hora/Estou morrendo neste tempo/Estão correndo meu sangue e minhas lágrimas... Ah, Sara... todos vão dizer que fui um louco, 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 epítáfio superposto à imagem do poeta no imenso vazio. Já evidente aqui, a presença dos diferentes registros da narração vai se tornar mais complexa à medida em 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 presente da voz que narra (o momento da agonia) do presente das ações evocadas (o passado de lutas). 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 "pensamento" do poeta no instante em que o observamos em tal ou qual situação. O dado de estrutura que amarra todo o processo é a subjéctiva *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 entremeia o subjéctivo e o objetivo, cria uma dialética de atração e repulsão, de identificação e estranhamento, adesão e crítica à eloqüência do protagonista. 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), 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 estava há dois, três, quatro anos atrás...?"

Bloco 2 — a obsessão do poeta: Diaz triunfante.

Seqüência de ostensiva figuração alegórica, descontínua. Diaz 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; junto a uma enorme cruz na praia, celebra a primeira missa/ Diaz sobe as escadarias do palácio e pronuncia, para a câmara, a sua declaração de princípios. Este 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 seu relato. Diaz oferece um brinde a seu *protégé* e "futuro deputado", mas o poeta o surpreende com o gesto de ruptura; Paulo despede-se 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 fala 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; esta 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 sua conversa de 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 abriam a seqüência. O vai-e-vem entre os espaços da ação política de Paulo e os espaços 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 plano 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 sua renúncia à vida política. É como se toda a seqüência 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, o inferno de Eldorado. Momento de desencanto em que ele dissipa sua ressaca política nas festas comandadas por Julio Fuentes, o milionário da indústria. Nelas, Paulo reencontra o velho amigo Álvaro e reata com

Sílvia, pólo oposto a Sara em sua vida: uma associada à razão e ao compromisso político; outra associada à embriaguez, à "alienação", à fossa indolente. A montagem segue o "clima" deste momento, pontuada pela declamação dos poemas que falam de decomposição, tédio e preguiça em meio à natureza tropical.

Bloco 6 — Sara resgata o poeta do inferno 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 a fazer conchavos com Fuentes; querem convencê-lo a apoiar uma campanha contra Diaz e favorecer Vieira em nome de uma aliança nacionalista contra o imperialismo; nesta campanha, Paulo terá o controle dos meios de comunicação. O esquema dá certo e Paulo recebe a 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 face ao antes ocorrido: 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 organiza o programa com a biografia de Diaz, denunciando as traições e negociatas de sua carreira política. O remorso o conduz ao encontro com o líder conservador; cobranças e desculpas resultam no conflito irremediável. Resta a Paulo Martins 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 em pessoa): 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*, sua 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 contemporizar. 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 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 conchavo (Diaz e Fuentes) e a conversa em que Álvaro chega à redação do jornal trazendo a Paulo a notícia da traição. Na passagem do bloco 8 para este, o *jazz* atropela o 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 Presi-

dente 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 de sua 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; leva consigo a bandeira e o crucifixo, marchando morro acima rumo ao poder. Vieira perde o fôlego e se ajoelha, pedindo a benção do padre; Diaz, no alto do morro, contra o céu, agita a bandeira e delira de felicidade, saboreia as palavras na convicção de que o Sol da Esperança iluminará seus passos rumo às manhãs "radiosas, vivas, eternas, imutáveis, perenes, infinitas". O plano de Diaz em seu desfile triunfal retorna 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 câmara 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 do poeta. 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*: avanço no tempo até o momento zero (onde estava há...?), recordação, retorno ao momento 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 no deixa claro o quanto, dentro do *flashback*, a apresentação de cada trecho se faz de modo sintético, com uma montagem elíptica e um jogo figurativo que exigem 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 idéias. Desta condensação, dentro da linearidade, o bloco 3 é um bom exemplo.

O poeta rompe com Diaz e celebra esta 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 do 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 dos dois evolui em torno dos problemas sociais de Eldorado, com a taxativa conclusão: "precisamos de um líder", que gera a declamação *over* de versos do *Martin Fierro*, de Jose Hernández, sobre a imagem que introduz Vieira, já com sua 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, estando claro que o sentido pragmático da visita é o acerto para a assessoria da campanha para o governo. Os três brindam no terraço, a câmara se aproxima para os unir em primeiro plano e a marchinha de Sérgio Ricardo entra para emendar o conchavo (e suas ironias) com a sucessão de episódios de campanha: advém a reunião satírica de clichês do populismo até o grande comício final, a grande massa na praça, o alarido. Em poucos minutos de filme, 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 câmara 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, já com nova postura. 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 a curtir as dores da traição, num rápido deslizamento de clima dramático que nos lança na ópera da ruptura final entre os dois.

Presente mesmos nestes 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 marca a crise da militância do poeta, e o sexto, que marca o seu retorno. Estes são segmentos marcados por repetições obsessivas, num movimento circular em torno de uma cena-chave, assinalando a carga emocional a ela ligada e a evolução atropelada de um processo decisório. O poeta derrotado recapitula com raiva e desespero, dado que torna impossível isolar o impulso de reflexão

e análise da postura acusatória, desta espécie de Juízo Final que ele instala em sua agonia solitária. Há saber, ódio, amor, perplexidade neste 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 a convivência estranha entre moralismo exacerbado e observação dos processos segundo uma lógica cerrada que dá pouco espaço para a capacidade de decisão dos agentes. As tensões entre estes pólos não impede 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 seqüência. O que privilegiar? As "peças didáticas" onde 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 uma "outra cena" a marcar o teatro político de Eldorado?

No que segue, analiso estas três dimensões de *Terra em Transe*, sua vida simultânea, sua 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 este 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 Eldorado⁴. 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 histericas 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 em sua voz *over* mediadora, mas também na própria natureza de seu comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a platéia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo) o teatro.

Além da seqüência de abertura, duas outras sublinham seu papel de comentarista dentro do intento geral de colocar o espectador numa posição de análise face ao 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 seqüência 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 a convenção naturalista. Os atores, em momentos-chave, dirigem-se diretamente à câmara, explicam conceitualmente o mecanismo da competição, apontando o império Fuentes como exemplo, sua força e sua fraqueza. Como professores numa sala de aula, tomam Fuentes em pessoa como ilustração ao vivo de uma categoria social e sua correlata forma de consciência. A câmara segue o comando destes professores a exhibir o industrial na posição de alvo perplexo da lição e espera-se que a sua converso à postura desejada funcione como confirmação da justeza do ensinamento. A conversão, no entanto, se dará sintomaticamente em plena embriaguez, no espaço da festa: quando toma a decisão, Fuentes está cercado por duas moças que, mudas, assumem, no entanto, o lugar dos conselheiros, são ecos de Paulo e Álvaro junto aos ouvidos na configuração que se repete (ele de frente para a câmara, as moças de perfil, como estátuas, a compor o quadro da reflexão de Fuentes).

A segunda seqüência didática está no centro do bloco 8 e nos traz a mais significativa "interrupção da ação" realizada pelo Paulo mestre-de-cerimônias. Estamos na seqüência-síntese intitulada "Encontro do líder com o povo". O terraço do palácio de Vieira — o mesmo da seqüência 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 câmara-na-mão descreve um movimento em estilo documentário (reportagem de TV dirigida pelo poeta?) que só resalta o teatro, escancarando o evento como uma representação. À medida em que o espaço se abre para o olhar, nos deparamos com um desfile de figuras que vão 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 da Igreja no Novo Mundo, homens de imprensa registram o acontecimento, seguranças cercam o governador, um grupo de sambistas faz as suas 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 uma certa altura, abandona o seu discurso parnasiano de ordem e progresso para "entrar no samba" bem defronte à câmara, gesto emblemático da situação (que lembra o "chanchadesco" político de *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira). 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, este *tableau* desenvolve uma representação alegórica do populismo brasileiro como carnaval, como 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, como 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 descontrolo que parece se instalar na "quadra". Num dado momento, a trilha sonora cria a ruptura que desloca a nossa atenção para o mundo interior do poeta: estamos inersos 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 câmara destaca a figura de Paulo que observa a confusão, numa instância sofisticada de montagem vertical que explora o contraste entre a cena visível da festa e o movimento audível da subjetividade do poeta. Aflora o recuo de Paulo Martins, sua não adesão ao 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 se aproxima de Paulo, instando o poeta a ajudar Vieira a disciplinar o comício ("Vieira não pode falar"); a resposta do poeta é sarcástica ("e por mais de um século ninguém poderá"). A discussão dos dois se envereda para considerações em 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 que o cercam como bonecos que ilustram seu ponto de vista, bonecos a que não se dá o direito de fala, apenas o clamor indistinto de um samba que se ouve bem ao fundo, embora os vejamos a todos em volta da câmara 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 atrai para o ar e o silêncio se instala, na quadra e no filme. Sara repete a intimação: "Fala Jerônimo". O velhinho com pose de senador reitera, com ar paternal e gesto enfático: "Fala meu filho, você é o povo...fala". Jerônimo é definido pela equipe de Vieira como "o povo" e o centro da cena lhe é concedido. Inseguro, ele olha direto para a câmara para confessar sua perplexidade diante da crise e concluir que espera as ordens do Presidente. De repente, Paulo avança para o procênio e tapa a boca de Jerônimo (repressivo como o fora com o líder camponês). Olha firme para a câmara (não para os que estão em volta) e lança a sua maior provocação: "Está vendo quem é o povo? um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou no 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 faz 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 com uma montagem cênica tipo 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 seqüência imediatamente anterior em que o líder conservador e o poeta romperam de vez. Este 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 nesta cena, pela forma direta de fala à platéia, atua como uma provocação do filme *Terra em Transe* dirigida às idealizações da esquerda: havia expectativas e uma teoria da história geradoras de um povo imaginário no período de luta pelas reformas antes de 1964⁶.

A interrupção do comício e outras instâncias de "fala direta" configuram uma interação entre drama e comentário onde, 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, estes 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 a 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 ao modelo do intelectual orgânico à Gramsci e se mostra ambivalente em sua relação de amor e ódio com o povo, consigo mesmo e com o mundo. Suas maneiras, seu tom exclamativo e sua desmedida expressam o lado operístico da recapitulação. É o lado pompa e cerimônia da agonia. Antes de morrer, o poeta tem de cantar, deixar sua mensagem final no longo poema que concentra toda a sua vida, poema em some-imagem no 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 câmara 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 onde se destila ressentimento, se roga praga, se fala de traição, lealdades feridas e sordidez dos interessês a destruir uma relação. O comentário musical amplifica os gestos, dá ressonância ao melodrama e faz desta cena mais um momento de identificação entre Paulo e Diaz, momento em que ambos se nivelam 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 Teatro Municipal do Rio, com sua amplitude e decoração aptos a sustentar a feição "palaciana" do evento. No conjunto, em verdade, este 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 nesta escadaria (lá está ela na primeira mensagem de Diaz 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 estava 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 por excelência, condensação de atributos que caracteriza Diaz como um "agente demoníaco" dentro da retórica de *Terra em Transe*. Na alegoria, o "agente demoníaco" (que não se reduz ao diabólico cristão) é a figura da ação sempre igual, como a do "possuído" por uma idéia ou valor, cuja tendência é se identificar com uma posição hierárquica, depois com o nome correspondente a essa posição e, no limite, tende a compor com este nome uma entidade única. "Através deste processo o agente se congela numa imagem, e a ação se torna um diagrama. O agente hipostasado é um emblema". 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, ele entra em cena como num pedestal, transportado por um carro numa solitária parada triunfal. A visão em câmara 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 como "o Deus da juventude" de Paulo Martins e se introduz vi-

sualmente 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 câmara 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 por sua relação com esta figura paterna, central na sua jornada. Paulo começa como seu delfim, poeta à sombra do poder; e seu engajamento político à esquerda implica uma luta pessoal com o Porfírio Diaz que ele carrega dentro de si mesmo, uma dolorosa liberação frente a 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, exatamente quando Paulo "traí" Diaz e deflagra a luta aberta, política e pessoal com ele. A estrutura circular do bloco 6 trabalha a carga emocional do processo decisório que leva o poeta 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: neste 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 que implicam a traição a Diaz, fato indiciado pela sintomática presença do tema da traição no programa: a fixação neste particular, tanto quanto apropriada como qualificação da carreira do líder conservador, revela o esquema de projeção de Paulo que se vê, no seu gesto, repetindo o paradigma de seu padrinho. Deste espelhamento, não escapa nem o detalhe de Diaz também ter sido, quando jovem, um líder de esquerda.

Em função de seu lugar na economia psíquica do poeta, esta seqüência da definitiva ruptura com Diaz tem uma voz *over* mais dramática em seu tom, mais conflituada em seu conteúdo, mais explícita no seu teor de autocrítica, notadamente nos dois momentos que emolduram a "Biografia de um aventureiro": quando, no bloco 6, temos a recordação da cena em recebeu a carta branca de Fuentes em plena festa, Paulo comenta o caráter de aventura, de incertezas, de todo o seu engajamento político; quando termina o programa, a voz *over* é eloqüente 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 conseqüências disto 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 a traição à figura paterna, prepara, digamos assim, um esquema 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, onde Paulo parece 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 poesia são demais para um só homem"). Paulo tem sua

primeira crise e acusa Vieira de trair o povo e já descrevi o modo como sua acusação ao governador se justapõe à imagem dele próprio agindo como figura repressora. 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 pela fala do poeta, este relata a sua agressão ao camponês como provocação pedagógica e o desqualifica pela não-reação ("gente fraca e covarde"); 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 Dr. Paulo, o culpado é o senhor Dr. 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 suas 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, duas vezes a câmara faz o mesmo movimento de *travelling* acompanhando o jornalista em meio às escrivainhas e estantes da redação enquanto a voz *over* do poeta traz as coordenadas da situação. Duas vezes 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 questionado pela reação de Álvaro que diz bem claro: "suas imagens, seus delírios... 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 pela 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 sendo atenta ao que julga ser sua hipersensibilidade. A frase "a política e a poesia são demais para um só homem" é dita para confortar um Paulo angustiado, imerso no desencanto. Própria a um momento de desânimo e de impotência, esta frase compreensiva de Sara concentra muito das ambigüidades 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 pólos da experiência, buscando a política e a poesia a um só tempo. Neste 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 estas duas coisas, mas o divórcio entre o tom de sua poesia e os imperativos da militância política, divórcio que se expressa com toda nitidez nos dois pólos: o da interioridade (que, em verdade, está distante do castelo de pureza) e o da ação, pólos que se repõem até o gesto final suicida. Os poemas, com sua eloqüência um tanto quanto desatualizada, exibem o lado pessimista, de Paulo Martins, 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 este tom, mesmo quando o verso acompanha um momento risonho de liberação, promessa. Quando ele sai pela primeira vez da esfera de Diaz para buscar os seus próprios caminhos, a morte é o tema de seus versos ditos *over*, não qualquer traço épico, afirmativo da vida. Um senso de nojo e exasperação permeia o seu comentário poético quando, de volta à capital do país, ele se consome nas grandes festas promovidas por Fuentes, e tem Sílvia a seu lado, sensualidade muda de mulher-objeto. Uma vez de volta à militância política, sua poesia é instância de estranhamento, de recuo face à agitação e ao entusiasmo que o cerca: na cena do grande comício de Vieira, a voz *over* e o lirismo do poeta se fazem presentes para dizer da sua angústia, da sua *diferença* mesmo na vertigem da aventura coletiva que, nem por isto, deixa de endossar.

Em todas estas 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 face à geografia que cerca o poeta, desaguando numa idéia do trópico como *locus* da doença que invade a mente e o corpo, 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 por uma purificação impossível, correlata a uma tendência autoritária que se desloca para seu estilo de fazer política. Sua ação visível, seu engajamento social e seu discurso político exibem um estilo que, em verdade, se faz inteligível na medida em que a *subjetiva indireta livre* revela sua 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, é um traço central do filme com sua organização geral em torno do momento da agonia, ponto de fixação. A morte é dado onipresente. No entanto, o poeta não morre em cena. Ferido na seqüência de abertura, vê dilatado o intervalo que o separa da morte física. O fluxo da recapitulação distende o tempo da agonia. Todo um trajeto se repete. Dentro dele, episódios se repetem. No final, o próprio momento da derrota volta à cena; 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 onde 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 nimo 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 de *Terra em Transe*. No plano 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, no espaço da interioridade. O desespero de *Terra em Transe* está aí, neste desgarramento que traz reconhecida a distância entre o poeta e a sociedade que ele quis representar como porta-voz. Considerada a textura obsessiva desta 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 herói trágico; não traz o silêncio do herói trágico. Sua forma de morrer evidencia muito bem o aspecto privado do sacrifício que sua coragem "leva até o fim", nos termos em que ele entende tal expressão, encarando de frente o fracasso que assume com farta eloquência. Em função desta 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 epítáfio, o filme não descarta lances de idealização, mas seu movimento efetivo é o de desnudar tal consciência, de forma implacável.

Um dado estrutural de *Terra em Transe* 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. Considero primeiro a progressão linear, 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 64. Começo pelo que, em *Terra em Transe*, é pedagogia mais direta, onde 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 são 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 seu crucifixo. Como diz o poeta no programa de TV, Diaz é o "pai da Pátria", figura de referência para Paulo Martins e Eldorado.

Fuentes representa a burguesia progressista, a face moderna da classe dominante. Empreendedor, dinâmico, ele 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, ele está associado ao sensorial, à dominação da vida mundana a partir do dinheiro. Apesar de sua posição social, Fuentes não é um líder. Fraco, hesitante, vazio de idéias, é incapaz de conceber um projeto nacional, seu comportamento político resultando 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 neste 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, apresenta uma face política enrijecida que funciona como paradigma dos seus outros 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 não tem força comparável à dela. Personifica uma juventude dedicada a reformas políticas mas impotente, vacilante. Sua ação, em geral invisível, é sugerida pelo comentário dos outros; sintomaticamente, sua maior cena ocorre no momento da derrota iminente, quando atesta sua fragilidade na relação com Paulo Martins e no gesto de suicídio (que marca semelhança e contraste com a resistência fatal de Paulo). Álvaro preenche um dos esteriótipos 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, por oposição à do "povo excluído", esta massa que é figuração de comícios mas pode surpreender com a revolta isolada, tomar a palavra.

A EXPLINT — Companhia de Explotaciones Internacionales — é a toda-poderosa "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 de traços 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

milитantes de esquerda, Paulo, Fuentes e Diaz. A EXPLINT 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 de sua própria condição: resíduo, sobrevivência, de uma cultura cristã européia transplantada para o trópico. Deste palácio, não se tem visão externa, não se define o seu entorno, sua relação com a natureza ou o espaço urbano. É pura interioridade, isolamento, entranha do poder. Vieira vive numa espécie de fazenda de caudilho, com seu terno branco e colete, seu bigode e cigarrilha. Seu 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 idéia de um sistema cultural que tem sua própria ordem interna e seus 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 trazem um 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, sua presença se tolera para que diga o que se quer; 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 aos 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 um aliado do povo na sua 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 tomar o capital internacional como seu aliado contra as pressões da esquerda. O golpe se encena co-

mo atualização deste roteiro em discussão na época, principalmente em revistas 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 à sua produção, principalmente daquela mais atenta aos impasses da crise e à "quase anomia da vida brasileira". 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. O estilo aqui tem força de causalidade e a leitura das ações mobiliza aspectos da 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 esta 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 um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social, 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 que a feição de "possesso" de seus agentes expressa com maior ênfase. O progresso da trama política apresenta dados suficientes para adquirir consistência própria, mas resta o dado estranho desta 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 de Eldorado; a exibirem uma fé em sua "idéia fixa", fé que vem sabotar suas ilusões de liberação e mostrar sua 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 sua denúncia da ilegitimidade do populismo como fenômeno democrático. Neste movimento, destaca um dado central do populismo: seu aspecto messiânico, sua força baseada no carisma e na salvação encarnada no líder. Resta analisar seu posicionamento face a este dado central.

Reiterando seu 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 consciência popular. Nesta opção pragmática diante do universo simbólico do povo, ao invés 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 idéia de modernidade; confirma-se a efetividade do carisma, da força mágica, em detrimento de um programa racional de ação. A idéia 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 este 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. Ao invés 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, com sua bandeira negra, seu crucifixo e sua retórica. 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 para o êxtase, e Vieira em descenso. Cada vez menos convincente em suas declarações sobre os reacionários que "comerão o pó da história", o discurso populista define, 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 câmara 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 assinado 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 do Oceano Atlântico ao país alegórico, Eldorado; lento deslocamento da câmara aérea divisando o mar e, em seguida, chegando à costa do país tropical nomeado no letreiro. O som do ritual africano pontua esta lenta chegada, como uma emanção da terra que se aproxima e se mostra, de início, pelas praias, pelos morros da costa. Praias e morros da costa que oferecem o palco maior da vitória de Diaz e da agonia de Paulo. Define-se uma geogra-

fia, conota-se, pela pleitora solar, a configuração tropical deste mundo em que estamos prestes a mergulhar. Antes, portanto, de nos situarmos frente ao drama histórico vivido pelos habitantes de Eldorado, compõe-se esta moldura que posiciona, pelo longo plano da natureza e pela música que o marca, esta 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 um certo imaginário associa a este quadro geográfico. Na abertura, tal quadro se insinua como algo mais do que um simples pano de fundo e, à medida que o filme avança, ele reivindica suas próprias determinações. O país tropical banhado pelo Atlântico 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 suplantou 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 desta conspiração do todo contra a aventura populista, um mal-estar diante da sua própria militância que se traduz em diálogos onde sua fala, ao mesmo tempo que 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" porque tática que conduz à vitória. Ela tem um valor em si, valor simbólico 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 sua coesão e sua 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, 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 fraco, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo, cuja tristeza apodreceu o sangue, precisa da morte mais do que se possa supor, o sangue que em seu irmão estimula a dor, o sentimento do nada que faz nascer o amor; a morte como fé e não como temor".

O delírio final de Paulo no clímax da agonia faz retornar esta idéia. Dada a inconsistência geral do país, a violência — sejam quais forem as suas 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". Paulo, 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. Esta 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 esta elite quem, acima de tudo, herda os vícios da experiência colonial e da invasão européia 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 seqüência do comício, explicita este jogo de espelhamento entre dominantes e dominados: o carnaval corre solto, Sara se aflige com a perda de controle e adverte — "Olhe, Paulo, para este caos; Vieira nem consegue falar"; o poeta responde: "E por um século ninguém poderá falar...o abismo está aí e 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, neste sentido, pertinentes e lúcidas diante da própria evolução da luta política dentro do filme. Isto 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 suas obsessões o fazem ver de modo mais claro a dimensão messiânica da esperança populista e a dimensão abismal do processo real (dimensão afinada 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 onde 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 para as quais Paulo e Diaz parecem ser os agentes mais atentos, 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*, pe-

a 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 câmara 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 postigo e 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 seqüências-chave do filme). Esta cena, tal como a 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 nesta alegoria de fundação marca a ambivalência de todo o processo desencadeado pelo filme: no plano geral em que a câmara 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 de Eldorado); para o poeta, tal momento é tabu, parece ter dimensões sagradas como destino coletivo. Temos então nesta primeira alegoria uma interpenetração dos planos — o onírico, subjetivo, individual e o mítico, estrutural, coletivo — tal como na seqüência 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, 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 mais uma mensagem de conquista, de fundação do país, mais voltada à idéia de uma civilização a construir do que a uma civilização a preservar. Afirma-se deste 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: "até quando?", pergunta o poeta na agonia¹⁰.

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, causação mágica, obsessões do poeta, mitos coletivos. E a alegoria leva até o fim sua tarefa de dar expressão a uma "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 uma outra "força da tradição" que a Revolução prometia repor: a da revolta camponesa, a da violência do oprimido como afirmação saída 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 deste adiamento). A metafísica do poeta a assume 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 é a referência 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 coletiva 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 ultrapassa 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 barroco¹¹.

7. O intelectual 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, neste 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 sua 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 vais-e-vens 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 "geléia 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 desta unidade mítica composta de povo e natureza, mas a marcha dos acontecimentos deixa claro que o essencial na mobilização desta 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"¹². 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 de-vem a uma crítica ao princípio básico da estratégia da esquerda. Sua dúvida se concentra na figura de Vieira e sua decepção maior é não ter encontrado o grande líder — certamente necessário na concepção de Paulo e do próprio filme — capaz de 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). Face à derrota, a visão de Paulo na agonia é um desdobramento desta figura do tirano-mártir: o poeta, associando-se ao pólo do martírio, o opositor ao pólo da tirania. No entanto, a montagem deixa claro o espaço da identidade de Paulo e Diaz, duas faces do mesmo princípio autoritário, como se nesta 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 idéia 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 contradições do intelectual engajado num momento em que este toma consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e quanto ao seu próprio papel no círculo dos poderosos. Se temos neste filme a expressão do colapso de um padrão de reformismo político, o que se oferece é o epítáfio 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 autocritica e o narcisismo, compondo o epítáfio 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, extraíndo 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 de sua montagem. Não surpreende *Terra em Transe* tenha resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a esta 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.

Notas

1. Observo aqui o efeito do epítáfio-texto 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 deste diálogo Glauber Rocha/Mário Faustino, ver Mário Chamie, "As metáforas da transigência" in *A linguagem virtual* (São Paulo, 1976).

2. S.M.Eisenstein, "A course in treatment" in *Film vorm*, org. Jay Leyda, New York, Hartcourt, Brace & Worlds, 1949, p.104.

3. Pier Paolo Pasolini, "Le cinéma de poésie", in *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 150.

4. A relação entre processos obsessivos e expressão alegórica é apontada por Angus Fletcher que dedica todo um capítulo a isto.

5. No livro *Glauber Rocha* (Rio de Janeiro, 1977), organizado por Raquel Gerber, o texto de Marie-Claire Ropars, "A montagem e a cena ou dois estatutos do povo", e o de Robert Stam e Maria Rosa 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.

6. 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)", in *O nacional e o popular na cultura brasileira — música* (São Paulo, 1982).

7. Angus Fletcher, *Allegory — the theory of a symbolic mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1970, p.69.