



RÉGIS FROTA ARAÚJO

# TERRA<sup>EM</sup> TRANSE



**ABC**  
EDITORA

**Terra em transe**, realizado por Glauber Rocha no Rio de Janeiro em 1967, é um clássico do cinema novo brasileiro. A maior parte das análises deste filme o situam no contexto da revolução cinemanovista, pós-desenvolvimentista, de JK a Jango, alegoria do golpe militar de 1964, cinema influenciado pelos métodos de distanciamento do teatro de Brecht e pela montagem de Eisenstein. Neste ensaio, Régis Frota amplia esta rede de referências, relacionando o filme às vertentes literárias do regionalismo, como o romance nordestino de José Lins do Rego e Guimarães Rosa, leituras primordiais para Glauber. A obra do cineasta é comparada à de Pier Paolo Pasolini, à de Jean-Luc Godard (por seu cinema de poesia) e às do alemão Jean Marie Straub e do norte americano Martin Scorsese, os quais tanto reconhecem terem sido influenciados pelo cinema glauberiano.

Além de uma análise cena-a-cena do filme, o ensaio de Régis Frota se detém no Cinemanovismo e no papel que ele teve na vida, no pensamento e na obra de Glauber (e vice-versa), mas sugere que o *Terra em Transe* é um filme distante das obras propriamente realistas, posto que o diretor exercita um exacerbamento na construção de alegorias – de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), metáfora central da fábula narrada pelo cego cantador e tomada de empréstimo à consciência profética de beato e cangaceiro ao *Terra em Transe* (1967) que viria a ser a real e verdadeira representação alegórica do golpe de Estado na América Latina. O autor

**RÉGIS FROTA ARAÚJO**

**TERRA EM TRANSE**



Rio – São Paulo – Fortaleza  
2006

**Capa:**  
Heron Cruz

**Editoração Eletrônica:**  
Egberto Nogueira

**Revisão:**  
Francisco J. Carvalho

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A663t Araújo, Régis Frota.  
Terra em Transe / Régis Frota Araújo. Rio -  
São Paulo - Fortaleza: **ABC Editora**, 2006.

132 p.

1. Rocha, Glauber. 2. Terra em Transe (Filme). 3. Cinema brasileiro. 4. Ditadura Militar I. Título.

CDD: 927.9143  
791.43

## DEDICATÓRIA

Dedico este livro aos pioneiros do cineclubismo  
no Nordeste Brasileiro:

A. Frota Neto  
Bráulio Tavares  
Darcy Costa  
Eusélio Oliveira  
Glauber Rocha e  
LG de Miranda Leão



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: O AUTOR E A OBRA</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I</b> NA MOVIOLA: POR DENTRO DO FILME .....	13
<b>CAPÍTULO II</b> O SILÊNCIO EXPRESSIVO DE SÍLVIA E A FALA DE SARA .....	57
<b>CAPÍTULO III</b> O VULCÃO GLAUBER E SUAS LARVAS DEITADAS SOBRE O TERCEIRO MUN- DO, NA DIREÇÃO ARTÍSTICA DE ATORES INTERFERINDO NA ATUAÇÃO CINE- MATOGRÁFICA .....	71
<b>CAPÍTULO IV</b> A CIDADE EM TRANSE E O SERTÃO DE DEUS E O DIABO .....	81
<b>CAPÍTULO V</b> OS PODERES DO POVO E A ARTE REVOLUCIONÁRIA (BANDEIRA DE LUTA DA REVOLUÇÃO): O CINEMA COMO A MAIS RADICAL EXPRESSÃO DA CULTURA REVOLUCIONÁRIA .....	95
<b>CAPÍTULO VI</b> AS CARTAS AO MUNDO E OS ROTEIROS DO TERCEIRO MUNDO: FORTUNA CRÍTICA .....	103
<b>CAPÍTULO VII</b> A REVOLUÇÃO DE GLAUBER ROCHA NO INTERIOR DO CINEMA NOVO: AVA- LIAÇÃO APÓS O PRIMEIRO QUARTEL DE SÉCULO DE SUA MORTE .....	107
<b>FICHA TÉCNICA E ELENCO</b> .....	123
<b>BIBLIOGRAFIA BÁSICA</b> .....	125
<b>WEBBIBLIOGRAFIA</b> .....	127





## INTRODUÇÃO: O AUTOR E A OBRA



Muito já se escreveu e publicou sobre Glauber Rocha, no exterior e mais especialmente aqui no Brasil. Em virtude do trabalho incansável de sua mãe, D. Lúcia Rocha, entusiasta preservadora dos inúmeros papéis, fotografias, cartas e textos inéditos do cineasta baiano, hoje conservados no Acervo Tempo Glauber, localizado no Rio de Janeiro, a memória do pensamento e da obra glauberianos vem se preservando, de modo didático e necessário.

Confesso que Glauber foi um mito para mim. Assisti ao filme *Terra em Transe*, pela primeira vez, no Cine S. Luiz, em Fortaleza, em 1968, e me senti abalado com a força das imagens e dos sons, pela forma revolucionária da narrativa das misérias e histórias políticas de meu País, que vi retratadas e, ao meu sentir, correta e profeticamente, naquela película cinemanovista. À época, freqüentava eu o primeiro ano dos cursos de Ciências Econômicas e Administrativas e me preparava para ir ao congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes), em Ibiúna, em S. Paulo, quando a ditadura prendeu muitos colegas de uni-

versidade como Inácio de Almeida, José Dirceu, João de Paula, Genoino, Arlindo, etc.

A ideologia da revolução impressa no filme de Glauber mexeu comigo, de tal modo, que comecei a me preparar para virar diretor de cinema, achei que seria somente colocar *uma idéia na cabeça, uma câmera na mão*, como ele sugeria a toda minha geração e tudo estaria resolvido. De fato, no ano posterior, já me dirigi para Belo Horizonte, onde permaneci durante os anos de 1970 e 71 estudando na Escola Superior de Cinema da USC-MG e, por dez anos consecutivos o cinema novo de Glauber me influenciou coração e mente, me levou a dirigir curtas-metragens, ler livros sobre cinema, escrever críticas cinematográficas publicadas nos jornais do Ceará, exercer o papel de cineclubista entusiasta em várias cidades do Brasil, da Europa e do Canadá, onde vivi até 1976.

Glauber escreveu um filme chamado “Terra em Transe”, filmou outro e montou um terceiro: todos seriam muitos bons, pois ele sabia muito bem o que queria, segundo o ator Paulo Autran: um filme revolucionário que se tornaria uma bandeira de luta da revolução.

As revoltas dos estudantes franceses em 1968, tão bem representadas em recente filme dirigido por Bernardo Bertolucci, “The Dreamers” – “Os Sonhadores” (2004), incorporaram os ideais revolucionários da cinematografia glauberiana, em muitos aspectos, bem como foram por eles influenciadas, dada as múltiplas exibições, em Paris, do *Terra em Transe*. Naquele ano, também fiquei impactado, impressionado com a beleza e a força deste filme que vomitava um Brasil que eu precisava urgente conhecer.

Agora, quando se relembra o primeiro quartel de século da prematura morte do cineasta baiano e universal, quando se renovam as publicações de antigos livros seus<sup>1</sup>, bem como se

<sup>1</sup> Observe-se que junto ao relançamento (em 2006) em DVD de *Terra em Transe*, chega ao mercado editorial a nova edição do livro “O Século do Cinema”, terceiro volume da coleção glauberiana da Editora Cosac Naify, renovada, prefácio inédito do próprio GR e inteiramente

remasterizam, com apoio da Petrobras, seus principais filmes, nada mais oportuno que voltar a reflexionar sobre a contribuição pioneira deste artista, para o cinema novo brasileiro e para a cinematografia mundial.

Fortaleza, setembro de 2006

O Autor

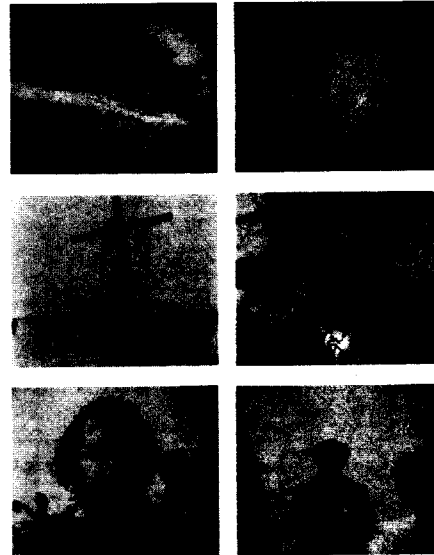
---

ilustrada. Tudo somente prova que após vinte e cinco anos depois de sua morte, Glauber Rocha (1938/1981) volta a agitar a cena cultural com o relançamento de livros e filmes clássicos do diretor, além da promessa de divulgação de material inédito como diários e romances.



## CAPÍTULO I

### NA MOVIOLA: POR DENTRO DO FILME



#### Parte I (Seqüência dos letreiros e ruptura com Vieira) (0:00:00).

Os letreiros com nomes dos principais atores, sob fundo barroco, surgem, um por um, para afinal, aparecerem os créditos do filme, com técnicos principais, enquanto ouvimos música afro-brasileira sobre imagem do mar. Em seguida, vemos um *travelling* aéreo passar sobre o continente e as montanhas, parecendo até a filmagem de um ventre repleto ou uma lua cheia. A música, repetitiva, parece dizer “ema ema malhou, oia, alue, oia”, repetidamente, até a exaustão, até que aparece a legenda:

ELDORADO, PAÍS INTERIOR, ATLÂNTICO<sup>2</sup>, e logo, após todos os letreiros iniciais, nova legenda: PROVÍNCIA DE ALECRIM, PALÁCIO DO GOVERNADOR VIEIRA, ao tempo em que a imagem mostra o governador **Filipe Vieira** (José Lewgoy) andando, apressado, pelos corredores do palácio, seguido por **Sara** (Glauce Rocha), pelo **Padre** (Jofre Soares) e pelo ativista político **Aldo**, portando uma metralhadora. Chegam ao terraço onde estão muitas pessoas, entre elas o **Capitão** (Lara), o **Estudante** (Paulo César Pereio), o ativista político (**Marinho**), o líder sindical Jerônimo e o **segurança do governador** (Maurício do Vale, o mesmo ator que fizera e faria o personagem Antônio das Mortes, em outros filmes do mesmo Glauber, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969). Na cena, todos falam ao mesmo tempo, repórteres e fotógrafos cercam Vieira, que diz: Calma! Calma!... Novas informações? O Capitão responde: “O Presidente exige sua renúncia em cinco horas”. E o governador Vieira contesta, com o seguinte diálogo: “Mais alguma coisa?” A imagem anterior se repete, até o Capitão vaticinar: “A infantaria federal já se deslocou para Alecrim”. Imagem do **jornalista Paulo Martins** (Jardel Filho) se deslocando do carro, rumo a Vieira, que novamente fala: “Calma. Não quero derramamento de sangue.” Paulo Martins chega ao terraço, toma a metralhadora de Aldo e aproxima-se de Vieira, para falar: “Agora temos de ir até o fim!” e Vieira fala assim: “Já disse, o sangue das massas é sagrado.” Paulo Martins conclui: “O sangue não tem importância...” e Vieira: “É uma luta inútil, seremos esmagados.”<sup>3</sup> Novamente Paulo: “Se ganharmos

<sup>2</sup> A referência ao Atlântico (mar, oceano e luz que banhavam a Bahia de modo incomparável) é antiga na criação e pensamento glauberianos: como observa Luiz Carlos Maciel no livro *Geração em Transe*: “Antes de mais nada, Glauber cuidou da unidade e da continuidade de sua obra. *Deus e o Diabo* termina no mar: Manuel alcança o mar e a busca por uma saída possível continua. *Terra em Transe* começa onde o outro terminara. A câmera acompanha o mar e chega a Eldorado, o país onde vivem o poeta e o ditador” (Pág. 112).

<sup>3</sup> Convém registrar, com Paulo Francis, que “Jango não sabia o que fazer do poder”. Partindo-se da enorme influência do governo Jango Goulart na construção do personagem encarnado

será o começo de nossa História. Se perdermos, Diaz subirá ao poder.”

Vieira dá a seguinte ordem: “Capitão, disperse os agitadores.”

O assessor Paulo Martins (Jardel Filho) arremata: “Você não pode trair... Nós...” e Vieira diz: “A nossa aventura terminou.” Paulo pergunta surpreso: “Aventura? Você chama todo nosso trabalho de aventura?” E Vieira:

“Sara, tome nota do que vou dizer (para o Capitão). Cumpra minhas ordens, disperse os resistentes! (ditando para Sara). A contradição das forças que regem nossa vida nos lançou neste impasse político tão comum àqueles que participam ativamente das grandes decisões...”

Paulo, enfim, alega: “Pra que este documento? Pra quê?” E Vieira: “...interessado no desenvolvimento econômico e social. Assim sendo, consumado nosso destino à frente das grandes decisões nacionais...”

Paulo: “E os discursos, os princípios, as promessas?”

Vieira: “...passamos nosso governo ao Supremo Poder Federal, dentro do espírito da Sagrada Constituição, certos de que resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes...” Paulo pergunta irritado: “Quem são os inocentes?” E Vieira: “...entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado com a sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une.” Paulo se volta para a mulher e comenta: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?”

## **Parte II (Prenúncio da morte de Paulo Martins) (0:12:05)**

Das imagens construídas no parque do palácio do governador Vieira, onde todos os referidos personagens se mesclaram

---

pelo governador Vieira, torna-se curioso estudar a cronologia do golpe (ou da revolução) de 1964, como forma de perceber nuances das reações do personagem – embora construído idealmente pelo diretor, não podia deixar de transparecer toques de revisão da realidade.

em diálogos nervosos, câmera na mão, nervosamente a retratar o clima de discussão entre eles, desapontamento e desespero coletivo, às vésperas de algum golpe de Estado, a imagem corta para um automóvel que percorre, em grande velocidade, uma estrada asfaltada, Paulo ao volante, Sara ao lado, dialogam, desesperadamente. Paulo desabafa: “Eu sempre lhe dizia, sempre lhe dizia que ele era um fraco!” E Sara: “Ainda não era o momento...” Paulo: “Se lutasse provaria muita coisa!” E Sara: “Morreria gente... O sangue, Paulo, o sangue...” E Paulo: “Não se muda a História com lágrimas...” Sara: “Se todos pegassem as armas, quando todos pegarem em armas, até mesmo gente como você...” Mas Paulo, conduzindo o veículo, discorda: “Gente como nós, burgueses e fracos... Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos...”

Sara continua: “Pare, Paulo, não seja louco! A sua loucura, Paulo...” E Paulo: “A minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui. No momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte!” Sara argumenta: “Não precisamos de heróis...” E Paulo repete duas vezes a seguinte frase: “Precisamos resistir, resistir! Eu preciso cantar...”, ao tempo em que ultrapassam, com o carro em disparada, uma barreira policial. São perseguidos por dois policiais em motocicletas. Os policiais atiram, Paulo é ferido e reflete, em voz alta, em desespero:

“Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, e esta esperança dourada nos planaltos! Não é mais possível esta festa de bandeiras, com Guerra e Cristo na mesma posição! Assim não é possível. marchar a importância da fé, a ingenuidade da fé...” Todo este trecho de imagens de Paulo e Sara fugindo de carro se trata, no filme, na verdade, de uma antecipação do final da película, numa seqüência antológica em que Paulo, andando com dificuldade, pela praia, percorre as dunas, ferido, com a metralhadora na mão, ao mesmo tempo em que se superpõe a seguinte legenda: “NÃO CONSEGUIU FIR-



MAR O NOBRE PACTO ENTRE O COSMOS SANGRENTO E A ALMA PURA (...) GLADIADOR DEFUNTO, MAS INTACTO, TANTA VIOLÊNCIA, MAS TANTA TERNURA” – MÁRIO FAUSTINO.<sup>4</sup>

Observem que poemas deste poeta, Mário Faustino, que tanto agradava a Glauber Rocha, volta a ser recitado, ao longo do filme, pela boca de Paulo Martins (Jardel Filho), outras tantas vezes simplesmente como se da lavra do próprio personagem, igualmente poeta e intelectual. A demorada imagem de Paulo Martins, no cume de uma duna, nuvens brancas ao fundo, sob a mescla de piano clássico e disparar de metralhadoras, em *off*, reproduzem, ainda, a voz do personagem, confessando seu íntimo sentir: “Estou morrendo agora, nesta hora. Estou morrendo neste tempo. Estou correndo meu sangue e minhas lágrimas. Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco, um anarquista, que sempre... Ah, não sei, Sara... Onde estava há dois, três, qua-

<sup>4</sup> Segundo Luiz Carlos Maciel (em seu livro, cujo título mostra claramente a influência glauberiana. “Geração em Transe”. Edit. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1996, pág. 111), a origem secreta de *Terra em Transe* deve estar nos versos do “Epitáfio de um Poeta”, ou “em memória de um poeta suicida”, de Mário Faustino, que tanto impressionavam Glauber. Aliás, Mário Faustino, um dos escritores e intelectuais mais talentosos de sua geração, foi um poeta fascinado pelo amor e pela morte. Nascido em Teresina, a 22 de outubro de 1930, morreu no Peru, num desastre aéreo, a 27 de novembro de 1962 e seu corpo nunca foi encontrado. Eis a íntegra do poema citado por Glauber em *Terra em Transe*:

Não consegui firmar o nobre pacto  
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.  
Porém, não se dobrou perante o facto,  
Da vitória do caos sobre a vontade  
Augusta de ordenar a criatura  
Ao menos: luz ao sul da tempestade.  
Gladiador defunto, mas intacto  
(Tanta violência, mas tanta ternura!)

Cruel foi teu triunfo, torpe mar.  
Celebrara-te tanto, te adorava (...)

Senhor, que perdão tem o meu amigo  
Por tão clara aventura, mas tão dura?  
Não está mais comigo, nem contigo:  
Tanta violência. Mas tanta ternura.

tro anos? Onde? Com dom Porfírio Diaz, navegando nas manhãs. O meu deus da juventude, dom Porfírio Diaz...”

O diálogo e o desabafo do poeta, na hora da morte, sugerem pela primeira vez a dúvida do intelectual que se divide, durante todo o filme, entre seqüências mescladas e repetidas, propositalmente, a demonstrar que o personagem central, Paulo Martins, sofreu entre as assessorias políticas, ora de um populista líder de esquerda (o governador Vieira), ora de um líder de direita (dom Porfírio Diaz). O então já célebre ator de teatro, Paulo Autran, interpreta, magistralmente este personagem, apesar de Glauber ter mandado demiti-lo do filme, consoante narra Danuza Leão, em seu livro “Quase Tudo”:

“No primeiro dia de filmagem, Paulo Autran, já um monstro sagrado do teatro brasileiro, deu uns pequenos palpites e Glauber não gostou. Chamou Zelito e disse: “Demite este cara”. Mas como demitir Paulo Autran? Com muito jeito, Zelito falou com Paulo, que entendeu e prometeu que não abriria mais a boca, a não ser para dizer suas falas”.<sup>5</sup>

### **Parte III (Dom Porfírio Diaz, líder de direita e deus da juventude de Paulo Martins) ( 0:12:46)**

A imagem de Porfírio Diaz (Paulo Autran) desfilando em carro aberto, na cidade, com um crucifixo, numa mão, e uma

<sup>5</sup> LEÃO, Danuza: “Quase Tudo”. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2005, pág. 115. Aliás, vê-se que o grande ator Paulo Autran deu uma demonstração de humildade e profissionalismo, que só beneficiou o cinema novo brasileiro, inclusive em atenção à admiração pessoal que o ator tinha pelo diretor, GR, em especial pela maneira criteriosa, idiosincrática e particular com que Glauber o convocou, tendo ido assistir por 3 dias consecutivos à peça teatral *Liberdade Liberdade*, na qual atuava Paulo Autran, para somente no 3º dia contratar ao ator que, consoante descreve, gostou da maneira como foi observado e contactado. Glauber era assim: gostava de dirigir seus atores, com mão de ferro, os enfurecia e depois mandava rodar. Remeto o leitor para o depoimento de Paulo Autran, reproduzido no filme *Glauber Labirinto do Brasil*, dirigido por Silvio Tendler, de 2003, no qual o famoso ator fala de sua relação de afeto e admiração pelo diretor.

bandeira negra, desfraldada, em outra, inicia uma nova seqüência cinematográfica do filme. Corte para a visão de uma praia, onde Diaz, o Padre e o Conquistador Português (Clóvis Bornay) se deslocam rumo a uma grande cruz fixada na areia da praia, a lembrar a célebre cena da primeira missa no Brasil. Aproximam-se de uma enorme cruz fincada na areia, tendo ao lado um índio, enquanto Diaz bebe em um cálice de prata, demorada e solenemente. Logo depois, Diaz sobe as escadarias de seu palácio barroco, com o crucifixo e a bandeira negra, a vociferar para a câmera: "O que eu não posso explicar aos meus inimigos são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo sacerdócio da vida pública! Mas também nem Cristo pôde explicar, a não ser com a própria vida. Assim, eu responderia aos meus inimigos que Cristo deu a vida pelo povo quando os exploradores do povo quiseram que ele compactuasse com a exploração do próprio povo! Morreu, mas não traiu! Eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do Homem, da Natureza, de Deus!"

Porfírio Diaz pronuncia esta última frase, lentamente, destacando cada conceito: o humano, o natural e o divino. E o faz em primeiro plano, voltado para a câmera, em tom desafiador e pessoal, quase a recordar o gosto e o prazer que o ditador Getúlio Vargas teve ao exercer a ditadura do Estado Novo, de 1937 a 1945, no Brasil, consoante ele mesmo confessava a alguns interlocutores, na intimidade. Aliás, a música de Carlos Gomes, *O Guarany*, utilizado como fundo musical das palavras de dom Porfírio Diaz, relembra o tom cerimonioso e ditatorial dos tempos de Getúlio que o introduziu como característica musical de programa noticioso oficial denominado "A Voz do Brasil", até hoje transmitido pela Radiobras.

Quando Glauber tenta refletir sobre as experiências políticas brasileiras anteriores à Revolução de 1964, escolhe duas lideranças ideologicamente díspares, como Vieira e Diaz, um de esquerda e outro de direita, e coloca seu personagem central, o poeta e intelectual Paulo Martins, a serviço, ora de um,

ora do outro, numa contradição típica da classe média, como aliás, já captara em filme anterior, *Barravento* (1962), segundo Jean-Claude Bernardet, de modo pioneiro e lúcido:

“A importância fundamental de *Barravento* na história do cinema brasileiro vem do fato de que é o primeiro filme – e continua sendo um dos raros – que captou aspectos essenciais da atual sociedade brasileira: um filme cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que o filme se insere.”<sup>8</sup>

Ora, no interior de palácio barroco, em salão nobre e vasto, Diaz e **Silvia** (Danuza Leão) dançam uma valsa, observados por Paulo Martins, enquanto sua voz relembra, em *off* embalada pelo som de valsa de Verdi, a abertura de *Othello*, que orienta os passos de valsa e dança do casal. Paulo rememora: “Estava ali dançando com Silvia e aquele era um dia feliz para ele. Acabava de ser eleito senador com grande votação e era um dia tão feliz que se tornou na sua casa e apenas com Silvia e comigo... Um inferno, filhos de um inferno me frustrando, me envelhecendo. Ela assim se comportava, sempre seguindo Diaz e naqueles noites ela se comportava com tanta amizade e ternura e atenção...”

Diaz e Silvia param de dançar, aproximando-se de Paulo, quando Diaz, erguendo uma faça, brinda a si próprio, de seu assessor, dizendo: “À saúde de nosso poeta Paulo Martins, que será deputado nas próximas eleições... À saúde de Silvia, que será senhora Paulo Martins... Não está satisfeito?” E Paulo responde, desapontado: “Eu lhe agradeço muito, você fez tanto por mim... Mas não sei... Eu não gostaria de ser deputado, de fazer a mesma carreira...”

Dom Diaz, surpreso, diz: “A mesma carreira que eu fiz?” E Paulo: “Não é isto, você bem sabe da minha amizade, admiração... Compreenda, começar tudo por suas mãos quando eu

<sup>8</sup> BERNARDET, Jean-Claude: “Brasil em Tempo de Cinema”. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967, pág. 57

poderia começar sozinho...” Diaz, então, retruca: “Não quer ser um afilhado de dom Diaz? Orgulho?” Paulo argumenta: “Não sei, mas se eu continuasse a minha poesia, eu mesmo, uma poesia nova... Se eu pudesse escrever falando de coisas mais sérias, se eu pudesse falar de...” Diaz corta-lhe: “De idéias políticas?... Somos radicais e extremistas na juventude... Mas ouvir isto hoje...”

Paulo conclui: “Eu pensei muito, não devo mais lhe procurar.” Diaz, então, desaponta-se: “Você e seus amigos... Você e o Álvaro...” E Paulo insiste: “Foi uma decisão minha.” Mas, Diaz, sem acreditar no que ouve, argumenta: “E vai abandonar a Sílvia também? E vai fazer o quê?” E Paulo: “Não sei nem me interessa saber. Você me permite pelo menos isto? Você me permite escolher meus próprios caminhos?”

Diaz, antes de retirar-se, finaliza o diálogo assim: “Eu nunca me enganei, Sílvia... Nunca me enganei... e um dia... um dia ainda... Boa-noite, Sílvia... Com licença.” Diaz então, retira-se, deixando a Paulo e Sílvia dançando alegres, beijando-se, quebrando taças, ao som de valsa clássica (Verdi). Não tarda, se entrelaçará ao fundo musical de Carlos Gomes a poesia de Paulo Martins que, em *off*, declama: “Vejo campos de agonia, velejo mares do Não... Da ponta de minha lança...”

Param de dançar, ficam tristes, em silêncio. Antes de Paulo abandonar o palácio de Diaz, sozinho, encontra-se sentado na escadaria quando Sílvia desce as escadas amplas e barrocas do palácio, até pegar sua mão. Paulo então, volta às declamações em *off*, sobre as imagens de uma galeria, com alguns poucos transeuntes, tendo a luz forte ao fundo para onde a câmera se dirige, acompanhando o andar do personagem poeta:

“Vejo campos de agonia, velejo mares do Não...  
Na ponta da minha lança, trago os restos da razão  
Que herdei daquelas guerras

Umás de mais, outras de menos,  
Testemunhas silenciosas do sangue que nos sustenta.  
Conversemos com a morte.  
Dentro de nós a morte se converte em tempo diário, em derrota  
Do quanto empregamos, ao passo que vamos, recuamos.”

A imagem de Paulo Martins saindo, sozinho, do palácio, revela sua tristeza e dúvida.

#### **Parte IV (O exercício da profissão de jornalista do poeta Paulo Martins) (0:18:16)**

Capital da Província de Alecrim. Paulo Martins anda na rua, antes de entrar na redação do jornal “Aurora Livre” quando se superpõe a legenda: ALECRIM e logo, depois, outra legenda: AURORA LIVRE, JORNAL INDEPENDENTE E NOTICIOSO.

Sara aparece na redação, entra, de óculos escuros, na porta e com uma pasta debaixo do braço, aproxima-se de Paulo, que está escrevendo em máquina datilográfica Remington antiga, mostrando-lhe fotos e dizendo: “As escolas cheias...” E Paulo: “São estas as fotografias?” Sara responde: “Os donativos não são suficientes...” E Paulo: “Que barbaridade!... Veja esta aqui...” E Sara: “Hospitais abarrotados... Precisamos fazer alguma coisa.” Já Paulo argumenta: “Precisamos de um líder político, isto sim...”

#### **Parte V (Relações de Paulo Martins com o governador Vieira) (0:21:10)**

O governador Filipe Vieira recebe Paulo e Sara em sua casa, em Alecrim, alegremente. Sentados os três ao redor de mesa de jardim, com uma fonte de água ao fundo, riem e conversam, animadamente. Paulo declama um soneto de Martín

Fierro: "Es el pobre en su orfandad, de la fortuna el desecho, porque nadie toma a pecho, al defender a su raza, debe el gaucho tener casa, escuela, iglesia y derechos".

Paulo, Sara e Vieira à mesa, almoçam e bebericam, dialogando: Vieira diz: "Um homem como você nunca poderia ficar trabalhando por Diaz". E Paulo esclarece: "Tive de retribuir alguns favores. Você sabe como são essas coisas..." Sara, por sua vez, sorrindo, comenta: "Quando li seu artigo em nosso jornal nunca pude imaginar que você fosse tão engraçado." Paulo surpreso: "Engraçado, eu? Eu sou um trágico..." E Vieira arremata: "Sara também veio da Capital dar nova vida a Alecrim. É uma professora eficiente." E Paulo: "Quem ganhou com isso foi você." Mas Sara volta ao elogio, descontraída: "Gostei muito de seu último livro..." E Paulo: "É... Coisas da juventude. Eu acho que a política... Eu gostaria mesmo era de fazer política." Neste instante, inicia-se o fundo musical da música "a praça é do povo, como o céu é do condor", enquanto o governador Vieira, igualmente hilário, pondera: "É uma carreira árdua... Eu vim de baixo, com as mãos. Sara tem conhecido a minha luta. Quando comecei, como simples vereador, eu tive de enfrentar o mau-caratismo, a corrupção. E sempre com as causas nobres e por isto as mais difíceis." Paulo: "Falando sério, Vieira... Eu creio que você é um excelente candidato. Eu ponho a minha humilde pena à sua disposição." E Sara, rindo: "Ele é formidável!!" Vieira, então, dispara: "O País precisa de poetas. Os bons poetas revolucionários como aqueles românticos do passado." E Paulo conclui: "Vozes que levantaram multidões!" Já Sara diz: "A praça é do povo como o céu é do condor!" E Paulo, eufórico: "Faremos majestosos comícios nas praças de Alecrim! Magníficos!" Riem, descontraidamente, os três personagens, como se amigos fiéis e verdadeiros fossem, gostosamente.

A imagem seguinte é a de um grande comício em Alecrim, com Vieira falando ao povo, enquanto a seguinte legenda se superpõe: "PARA GOVERNADOR VOTE EM FELIPE VIEIRA".

Algumas destas imagens foram aproveitadas de uma cena real filmada por Glauber Rocha, em 1966, no Maranhão, por ocasião da posse de José Sarney no governo daquele Estado. Glauber fez o documentário *Maranhão 66* e era natural que tivesse aproveitado imagens ali filmadas, em virtude da enorme concentração de alegria popular, em parte pela legitimidade da família Sarney, naquele Estado da Federação, à época, em que pese aos acontecimentos ulteriores e históricos anteriores tenha significado a essa liderança uma representação do udenismo no Brasil. Como pode o leitor perceber, de igual modo como Getúlio Vargas inspirou GR na feitura do líder de direita, na história recente brasileira, políticos como Jango<sup>7</sup> e Sarney poderiam ser identificados como inspiradores do líder de esquerda construído em *Terra em Transe*, na hipótese de Jango Goulart, quando disse pretender *evitar o derramamento de sangue* (frase muito usada por Vieira). Isso comprova, integralmente, referida inspiração. Folga observar a multidão compactada acompanhando o carro do governador, sob a chuva, empunhando todos as suas sombrinhas e guarda-chuvas, aos milhares, ante o Palácio das Princesas, em São Luís, Capital do Maranhão, cujas tomadas a distância, quase aéreas, passam perfeitamente como se os atores que representam Vieira e Paulo Martins tivessem estado ali.

A próxima seqüência mostra Vieira visitando uma favela, à frente de uma pequena multidão, tendo o Padre ao lado. Vieira pega uma criança negra nos braços e discursa: “Melhores dias para os pobres e vida nova para todos, minha gente! Pois é!

---

<sup>7</sup> As expressões “direita e esquerda” se relativizaram bastante após a derrubada do Muro de Berlim. Acontece que, usando-as no sentido tradicional ou mais moderno – com significado relativizado, portanto, na medida em que um Sarney, por exemplo, quando aliado de Lula da Silva, não se pode confundir com um líder propriamente de direita, ainda que, antes, tenha pertencido ao PDS dos militares –, o personagem Vieira, com suas perorações lembra bastante Jango Goulart, o mesmo que “ num discurso no Automóvel Clube, em 29 de março de 1964, segundo Francis, parecia ter perdido a razão, emitindo o que Lenin chamou de fraseologia pseudo-revolucionária.” (Paulo Francis, *Trinta Anos Esta Noite*, W11 Editores Ltda. São Paulo, 2004, pág. 53.



Melhores dias é o que vai ser!” , ao tempo em que anda no meio da multidão, falando com as pessoas, ladeado pelo Padre e por Marinho, que faz anotações. Próximos a Vieira estão Paulo, Sara, Aldo, o líder sindical Jerônimo. Vieira, em tom de discurso político, fala: “Oi, nenem, venha cá... Que beleza! Olhe lá!... Claro, minha filha... Deus abençoe... Eminência, essa gente precisa de títulos de eleitor... Sim; minha velha... Eminência, essa gente não sabe ler! Vamos, Eminência... Vamos atender, sim. Vamos atender essa senhora ... Sim, vamos atender tudo. Seu Marinho está atendendo, tomando nota... Calma, calma, minha gente! Calma... Fale, minha velha. Pode falar, não tenha medo... É uma gente boa, Eminência... Através de eleições livres levaremos ao poder legítimos representantes do povo! Tome note, Marinho...” enquanto isso a música acentua suas palavras, num clima meio carnavalesco, meio burlesco, e Vieira põe uma criança nos braços, abraça a uns e dá tapinhas nas costas de outros, enfim, passeia no meio da multidão prometendo tudo, quando um camponês, **Felício** (Emanuel Cavalcânti) e sua mulher aproximam-se de Vieira e diz: “Senhor Governador...” Vieira, então, impacienta-se e incentiva o diálogo: “Fala. Fala, meu filho...”

Paulo e Sara abraçados carinhosamente, ao fundo o ruído da multidão. A imagem corta para o interior do Palácio de Alecrim. Paulo e Sara na varanda, escrevendo. Paulo (em voz *off*, como quando no filme apenas fala para si próprio) diz: “E vencemos! As coisas que vi naquela campanha! Uma tragédia muito maior que nossas próprias forças. Na calma daquela varanda onde tínhamos planejado em festa a luta, eu, agora a teu lado, pensava nos problemas que surgiriam e me perguntava como responderia o governador eleito às promessas do candidato. Sobretudo, eu perguntava a mim e aos outros como reagiríamos nós?”

A imagem volta-se, novamente, para a grande concentração de camponeses, com Felício e sua mulher à frente. O go-

vernador Vieira chega ao local acompanhado de Paulo, Jerônimo, Aldo, seguranças e policiais. Felício adianta-se, o povo é cercado pela polícia. Felício fala, enfim: “É que nossas família chegou nessas terra já tem mais de vinte ano e a gente lavrou a terra, plantou nela e as mulher da gente pariu nessas terra. Agora a gente num pode deixar as terra só porque apareceu uns dono num sei daonde trazendo um papel do cartório e dizendo que as terra é dele... É isto que eu queria dizer, seu doutor... A gente acredita no sinhô, mas se a justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente morre mas num deixa não!”

Paulo, então, interrompe, dizendo: “Se acalme, Felício, respeite o governador” e Felício, frente a frente ao jornalista, contra-argumenta: “Doutor, o sinhô... Eu confio no sinhô mas a gente tem de gritar...” E Paulo: “Gritar com quê?” Felício não se intimida e responde: “Gritar com o que sobrar da gente, com os ossos...” Mas, Paulo insiste, agressivamente: “Cale a boca, você e sua gente não sabem de nada!” Felício, então, diz: “Doutor Paulo, o sinhô era meu amigo, o sinhô me prometia...” Mas Paulo contesta: “Nunca lhe prometi nada!” E Felício: “Eu num sou mentiroso!” Quando Paulo agride: “É um miserável, fraco, falador, covarde!” Felício recua e diz: “Doutor Paulo!” Mas Paulo agride Felício, derrubando-o no chão. O povo se agita e é contido pela polícia, ao som de música agitada. Paulo diz, para todos: “Tá vendo como você não vale nada? E vocês também! Todos pra casa, já! Todos!” E Felício, derrubado no chão, fala, humilhado: “Doutor Paulo! O sinhô era meu amigo!”

## **Parte VI (A intimidade familiar do poeta e suas contradições) (0:32:30)**

Casa de Paulo. Muito triste, Paulo fala com Sara, descendo as escadas de madeira de sua casa. Paulo confessa: “E eu fui lá, bati num pobre camponês porque ele me ameaçou... Podia ter metido a enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde e tão

servil! E eu queria provar que ele era covarde e servil... A fraqueza... gente fraca... sempre... gente fraca e com medo..." desce as escadarias todas e senta-se, ao final, no batente da escada, enquanto Sara o acompanha.

Corta a imagem para um grupo de camponeses que rezam. Som de tiros. Os camponeses transportam o cadáver de Felício nos ombros. Marinho está entre eles, falando, agitado. A mulher de Felício chora e se lamenta dizendo: "Eu bem falava pra ele não se meter... Parece que foi uma desgraça... a gente vinha voltando de noite por um caminho mais escuro... e logo junto da cerca, quando ele parou pra abrir a cancela, eu vi... o tiro... o grito... o clarão... ainda gritei... mas ele já tava morto... meu marido!..." Depositado o corpo do morto no chão, sua mulher abraça-o, beija seu rosto, desesperada, enquanto Marinho, o líder sindical, esbraveja gesticulando: "O assassino trabalha pro governo! O assassino trabalha pro governo!", ladeado por repórter que tudo grava e outro líder sindical, Jerônimo.

A imagem corta para varanda do Palácio de Alecrim, onde, ladeados por colunas brancas barrocas, vão e voltam no alpendre o governador Vieira em conversa com o Capitão. Vieira comenta: "Há muita agitação nas ruas." E o Capitão: "Aconselho a prisão do Coronel Moreira." Já Vieira questiona: "Está provado que foi ele?" E o Capitão responde: "Tem o testemunho da mulher. Depois, não é a primeira vez... já estamos cansados de saber disto... É um problema que deve ser resolvido. Temos de escolher entre as bases eleitorais e... os compromissos." <sup>8</sup> O governador pondera: "Não posso prendê-lo." E aproveita para sentar-se no parapeito da varanda, enquanto de pé, alerta o Capitão: "Eu quero deixar o senhor avisado que na área federal isto

<sup>8</sup> Ver como durante esses diálogos o governador Vieira abdica de reprimir os revoltosos de seu governo, tal qual o fizera Jango Goulart com sargentos, militares e marinheiros e fuzileiros navais que se sublevaram contestando a legalidade, ao longo de 1963. Consoante comentário de Paulo Francis, as implicações e conseqüências é que tais revoltas são, em princípio, e na prática, diferentes de greves civis" (op. cit. pág. 52).

vai ter uma repercussão profundamente negativa....” Com imagem de árvores frondosas ao fundo, Vieira, inquieta-se e pergunta: “Onde está Paulo?” e a imagem corta para Vieira que vai até o terraço, onde encontra Paulo, que não esconde sua irritação, argumentando: “Romper de vez! ... Deixar o vagão correr solto! ... Um homem morreu... Assassinado!... A família, todos pedem justiça!” E Vieira: “Antes eu preciso demitir os auxiliares que você me sugeriu... Profissionais da desordem...” Mas Paulo não se conforma: “Trabalhamos junto com eles... As reformas... pão e terra... Os pactos, a liberdade!” E Vieira: “A política... Política se faz com habilidade... Eu sou um governador!” E Paulo: “Eleito!” E Vieira diz: “Moreira e outros fazendeiros financiaram grande parte da campanha.” Mas Paulo desapontado, vocifera: “E eu? E Sara? E os estudantes? Conseguimos o apoio das massas, para quê?” E Vieira, então, se desculpa: “Eles sabiam dos meus compromissos.” E Paulo, revoltado: “Mas eu tenho compromissos, comigo... Não posso admitir uma tamanha mentira... Eu não sou político do seu governo para continuar resolvendo pela força conflitos que você, você tem obrigação de enfrentar!” Neste momento, a extremada irritação dos interlocutores Vieira e Paulo é amenizada pela voz de Sérgio Ricardo que canta “a praça é do povo como o céu é do condor”... quando o governador Vieira resolve ponderar: “Por isto preciso de sua simpatia junto ao povo e de sua influência sobre os líderes... Se arrarmos as coisas talvez eu consiga receber mais verbas para escolas, hospitais...” E Paulo responde: “Verbas que seus amigos irão roubar... Verbas afinal... Olhe, a caridade apenas adia, agrava mais a miséria... É muito fácil um raciocínio frio quando a gente está por cima. Um líder precisa de força moral! Prenda o Moreira!” e Vieira: “Talvez você tenha razão... Mas desta forma é impossível.” Paulo, então, explode: “Qual é a sua forma, me responda, qual é a sua forma, me responda, qual é a sua forma?”

Vieira, então, responde, encabulado: “Esperar para ajudar...” E Paulo interroga mais uma vez: “E agora, o que vai fa-

zer?" Vieira, em primeiro plano de rosto tenso, conclui: "repressão policial."

Nada mais oportuno, que lembrar a indecisão de governos de esquerda, no Brasil imediatamente anterior a *Terra em Transe*, em face de revoltas militares, como lembra Francis, ao resumir o caso de Jango Goulart:

"Dar cobertura aos sargentos (se referia à revolta dos sargentos, em setembro de 1963) ou qualquer coisa que não fosse imediata ordem de prisão aos insurgentes, era no mínimo aceitar o princípio de subversão de hierarquia das Forças Armadas, o que deve ter chocado a muitos oficiais pró-legalidade e pró-Jango. Pois o presidente fez precisamente isso. *E não tomou providências punitivas contra a subsequente rebelião de marinheiros e fuzileiros navais, em março de 1964, também uma minoria da tropa, mas apoiada às escâncaras pelo almirante Aradão, nomeado por Jango comandante dos fuzileiros navais.* Certamente muitos oficiais que nada queriam com golpes de Estado se irritaram com a omissão ou conivência presidencial com essa anarquia militar. Ninguém parecia controlar a situação. Os acontecimentos adquiriam uma dinâmica própria. Isto talvez explique melhor do que qualquer argumento por que tantos oficiais de disposição legalista cruzaram os braços quando outros militares contestaram a presidência de Jango." (In "*Trinta Anos Esta Noite – 1964 o que Vi e Vivi*" de Paulo Francis, op. cit. págs. 52/53, grifos inovados)

E Paulo, igualmente, em primeiro plano forte, decide: "Então eu me demito... Um dia, quando for impossível impedir que os fantasmas nos devorem, então veremos que a falta de coragem, que a falta de decisão... E o que é que você é, Vieira? Diga: um líder?"

**(0:38:55)** A imagem campestre do Parque Laje, onde foram filmadas as cenas imediatamente anteriores, se desloca para o interior da casa do poeta Paulo Martins, que discute, intimista e confessionalmente com sua companheira e mulher Sara. A imagem das cortinas, ao fundo da sala onde discutem destaca a revolta e o desapontamento de Paulo quando diz: "Se não tem as

qualidades nunca devia ter ido à praça... Ele sabe quem é o assassino..."

A imagem interior se volta, imediatamente, para uma aberta e campestre concentração de camponeses, onde militantes políticos agitam a massa, entre eles Aldo e Marinho, a repetir a seqüência do cadáver do camponês Felício, estirado no chão, sua mulher chorosa e desesperada abraçando-o e beijando-o, enquanto Paulo se aproxima e a viúva vocifera: "O culpado é o sinhô, doutor Paulo! O culpado é o sinhô, doutor Paulo!"

A próxima cena se passa nos jardins do Palácio de Alecrim. Paulo e Sara beijam-se longamente, entre os arbustos. Paulo poetiza, confessional e melancólico: "Pois eu recuso a certeza, a lógica, o equilíbrio... Eu prefiro a loucura de Porfírio Diaz... Sou filho desta loucura..." Entre beijos lascivos, Sara pondera: "Assim é tão fácil..." Mas, Paulo inclinando-se sobre um rochedo, permanece reclinado, em primeiro plano, diz: "Fácil? Rompendo com tudo e com todos? Sacrificando as mais fundas ambições?", enquanto Sara, em *contre-plongée*, olhando para a câmera, dá um demorado depoimento: "O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos como qualquer outra mulher! Eu fui lançada no coração do meu tempo, eu levantei nas praças meu primeiro cartaz, eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram e me prenderam e me deixaram muitos dias numa cela imunda com ratos mortos, e me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram com as marcas e mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca os levei por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos!... E se foram a casa, os filhos, o amor... as ambições normais de uma mulher normal... De que outras ambições individuais posso falar que não seja a de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?" Paulo, então, rosto amargurado, imensas árvores ao fundo da imagem, contesta: "A fome do absoluto..." E Sara: "A fome?" Paulo, no entanto, arremata: "Eu tenho esta fome. Vem comigo, Sara, não fique com os fanáticos à espera de coisas que não acontecem antes

que nos acabemos. Vem comigo, Sara! A vida está acima das horas que vivemos, a vida é uma aventura!” A imagem, então, muda repentinamente para o interior da casa do poeta, quando, abraçando o jovem e conflituado casal, frente à escadaria da casa, a câmera dá um *travelling* ao longo da escada de madeira, enquanto o som em *off* continua o diálogo dos dois, e Sara racionaliza: “Você não entende... Um homem não pode se dividir assim... A política e a poesia são demais para um só homem... Eu gostaria muito que você ficasse conosco... Volte a escrever...” Durante dois demorados minutos, a imagem se concentra sobre o abraço angustiado do casal, ante a decisão do poeta de romper com o líder da esquerda, Vieira, para apoiar o líder da direita, dom Porfírio Diaz. Paulo verseja, mais uma vez, em *off*:

“Não anuncio cantos de paz  
Nem me interessam as flores do estilo  
Como por dar mil notícias amargas  
Que definem o mundo em que vivo.”

E Sara continua a poesia:

“Não me causam os crepúsculos a dor da adolescência.  
Devolvo tranqüilo à paisagem os vômitos da experiência...”

Mas o poeta Paulo conclui: “A poesia não tem sentido... Palavras... As palavras são inúteis...” Em primeiríssimo plano, a imagem do casal abraçando-se e beijando-se, ternamente, tendo a escada de madeira, ao fundo, encerrado a seqüência.

### **Parte V (A mudança de lado político-ideológico de Paulo Martins) (0:43:27)**

Capital de Eldorado. Paulo anda pelas ruas, atravessa uma galeria cuja imagem mostra ao fundo a intensa luz do sol, onde

outros transeuntes igualmente se deslocam, em plano distanciado, enquanto a voz em *off* do intelectual Martins descreve, como sempre poeticamente: "Quando voltei para Eldorado, não sei se antes ou depois. Quando reví a paisagem imutável, a natureza, a mesma gente perdida em sua impossível grandeza, eu trazia uma forte amargura dos encontros perdidos e outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos; Eu não acreditava em sonho, em mais nada, apenas a carne me ardia e nela eu me encontrava."

A imagem corta bruscamente para uma festa na mansão de **Júlio Fuentes** (Paulo Gracindo). Música, bebidas, mulheres bonitas. Estão presentes Paulo, **Sílvia** (Danuza Leão) e Álvaro, num clima de verdadeira bacanal, outras mulheres, vestidos esvoaçantes, todas de branco, e abraçadas e beijando-se orgiasticamente, enquanto Júlio declara: "Eu, Júlio Fuentes, declaro estado de alegria permanente em Eldorado e saúdo a Paulo Martins, poeta e patriota... Eis a imagem de um homem destruído, um equívoco. Tome, gênio, sustente esta ruína! Sílvia, seu homem voltou."

Álvaro, participando, igualmente, da orgia e da euforia, se dirige a Paulo: "Meu amigo... Você voltou, Paulo!" Se intromete, mais uma vez, Júlio para provocar dizendo: "Beija ela, Paulo..." Então, empurrando a Júlio, Álvaro diz revoltado: "Larga minha mulher, seu cachorro!" Júlio, descarada e debochadamente vociferou: "Toma... Convivemos com os vermes... Mas é um perigo, eles podem comer os intestinos, nos devorar. As massas, as massas devem invadir os palácios! As massas..." E Paulo, entre beijos de diversas mulheres, ao mesmo tempo, conclui: "Um dia sacudiremos tudo."

Júlio, então, promete: "A EXPLINT! Díaz! Fernandez! Destruirei todos quando for oportuno!... Você vai dirigir o jornal e a televisão com inteira liberdade, com poderes para fazer o que bem quiser."

Praia, noite. Paulo leva a amante Sílvia nos braços. Câmara acompanha o casal pela areia, descontraído, depois a cena dirige-se ao interior da casa do poeta Paulo, e o casal sobe as es-



cadarias de madeira, vendo-se na lateral da imagem enorme biblioteca de Paulo, que anda lentamente pela livraria particular da casa, extensas estantes ao fundo, repletas de livros e discos, recitando em voz *off* a seguinte poesia:

“Quando a beleza é superada pela realidade, quando perdermos nossa pureza nestes jardins de males tropicais, quando no meio de tantos anêmicos respiramos, o mesmo bafo de vermes em tantos poros animais, ou quando fugimos das ruas e dentro da nossa casa, a miséria nos acompanha em suas coisas mais fatais, como a comida, o livro, o disco, a roupa, o prato, a pele, o fígado de raiva arrebatando, a garganta em pânico e um esquecimento de nós inexplicável, sentimos finalmente que a morte aqui converge, mesmo como forma de vida, agressiva”.

A imagem se desloca para a festa na mansão de Júlio Fuentes, onde Álvaro dorme em um sofá, bêbado, enquanto Paulo beija diversas mulheres, simultaneamente.

Logo mais outro corte da imagem para mostrar Paulo e Sílvia na cama. Ele se levanta, pega o telefone, desiste da chamada. Acende um cigarro, se dirige para abrir a persiana da janela do quarto e a luz incandescente do sol penetra no recinto, então o poeta volta até a cama para abraçar a amante, enquanto sua voz em *off* recita mais um poema: “Mar bravio que me envolve neste doce continente... Posso morder a raiz das canas, a folha do fumo, posso beijar os deuses. O milagre da minha pele morena-india, a este esquecimento posso doar minha triste voz latina, mais triste que revolta, muito mais... Vomito na ‘calle’ o ácido do ar, avançando nas praças entre ‘niños sucios, con sus ojos de pajaros cegos’, vejo que de sangue se desenha o Atlântico, sob uma constante ameaça de metais a jato, guerras e guerras nos países exteriores. Posso acrescentar que na Lua um astronauta se deu por achado. Todas as piadas são possíveis na tragédia de cada dia. Eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia.”

Enquanto a persiana semi-aberta, deixa entrar a luz natural, Paulo, sem camisa, olha para a rua, fora de casa e a próxima

imagem é a de Sara, Aldo e Marinho tentando entrar no quarto para falar com Paulo. Este os recebem na varanda de sua casa. Aparece Sílvia, que fica em silêncio, afastada do grupo que discute com o poeta. Sara diz: “Foi Vieira quem me pediu para lhe procurar e explicar... O Vieira não pode fazer tudo sozinho.” Paulo responde: “Eu sei... eu não valho nada... A minha amante (apresenta Sílvia, apontando-a) e Sara continua: “Ele foi torturado... Paulo, as piores coisas estão acontecendo enquanto você... Coisas muito piores do que você viu em Alecrim.” Mas Paulo retruca: “Eu tenho escrito poemas sobre a miséria de nossas almas...” enquanto Aldo argumenta: “Você é um tipo anarquista, mas ainda pode ser aproveitado.” Paulo, então, diz: “Ora, por favor, não seja gentil.” Mas Aldo retruca: “Eu lhe pergunto uma coisa: quando você trabalhava para Vieira pensava em quê?” e Paulo responde: “Mudar Eldorado... Fazer o contrário do que queria Diaz...” E Aldo: “O que queria Diaz? E Paulo: “Conservar como um múmia...” E Aldo: “E por que você deixou Vieira?” E Paulo: “Porque o Vieira ainda não tem... Entende? O Vieira também não queria mudar nada. Vieira é no máximo um paternal...” Entra, então, Marinho na discussão: “Não interessam as qualidades pessoais de Vieira... Suas qualidades...” Paulo pergunta: “Históricas?” E Marinho responde: “Históricas!” E Paulo: “Em suma, historicamente Vieira pode salvar Eldorado do subdesenvolvimento...” E Marinho arremata: “Da colonização da Companhia de Explotaciones Internacionales...” Paulo Martins diz: “Da EXPLINT! E a EXPLINT permite? Vocês deduziram que a EXPLINT permite?” E Sara: “A EXPLINT apóia Diaz, mas se Diaz for enfraquecido... a EXPLINT hesita.” Então, Paulo duvida: “Se Diaz for enfraquecido? Diaz...” E Sara ameaça: “Se você destruir Diaz!” E Aldo complementa: “Usando a Imprensa de Júlio Fuentes.” Mas Sara recorda: “Você que conhece toda a vida de Diaz...” E Paulo responde: “Eu trair Diaz? Sara, você bem sabe que não pode me pedir uma coisa destas.” Mas Aldo volta à carga: “Você tem um compromisso!” E Paulo: “Eu tenho compromissos? Quais? Eu nunca assumi...”

Então, Sara pondera: “Você sabe, melhor do que eu, você sabe que todos nós temos compromissos... Estas coisas você mesmo escreve. Com o tempo...” E Paulo: “Antes eu queria mudar... E se mudarmos? mudar pra quê? Ir pra onde? E com que armas eu vou mudar?” E Sara poetou: “Recebi o dom da voz/destas carnes fustigadas, destes olhos que sugaram/muitas léguas caminhadas, /neste esquecer os horizontes que outros poetas buscaram...”

Imagem de terraço, sob uma torre de televisão. Júlio Fuentes, Paulo e Álvaro conversam. Júlio inicia dizendo: “Importei os melhores aparelhos...” E Álvaro: “Está vendo lá? Eu nasci ali.” Então, Júlio promete: “Farei grandes campanhas...” E Paulo: “Até brigar com Diaz...” Mas Júlio não concorda: “Eu? Não vejo porque...” E Paulo esclarece: “Você não, ele. Diaz terá uma nova televisão.” E Júlio: “Com dinheiro de quem? O nosso senador é um homem sem ambições materiais. Às vezes eu chego mesmo a pensar que tem alguma coisa de gênio, de santo, de mártir...” E Paulo: “Um dia ele lhe fere.” E Júlio o desanima: “Nunca... Aliás, ontem jantei com doutor Kassius na Embaixada...” E Paulo ironiza: “Ele visita diariamente o seu amigo... discutem sobre plantas tropicais...” Mas Júlio esclarece: “Importei algumas sementes... Maravilha... Levei de presente a Fernandez, para os jardins do palácio. Consegui novos créditos no Banco Nacional. O Fernandez queria nomear Sílvia embaixatriz de nossa beleza em...” E Paulo provoca: “Conhece o Vieira? Ele é muito mais sério...” “Mas Júlio, descrente: “Vieira? Vieira é um provinciano, demagogo... Mas eu disse ao Fernandez...” e Paulo arremata: “Lhe mostraria a farsa...” e Júlio: “Que farsa? E Paulo: “O País tem outra saída”, então, Júlio pergunta: “Pra onde?”.

**(0:52:25)** A imagem corta para o escritório de Júlio Fuentes, que estando ao telefone, enquanto Paulo e Álvaro andam de um lado para o outro, pergunta, surpreso: “Doutor Kassius viajou? Não assinou os novos contratos? Mas isto é um absurdo! Um absurdo!” e logo depois, **Júlio Fuentes** (Paulo Gracindo) desliga o telefone e **Álvaro** (Hugo Carvana) informa: “Cortaram os con-

tratos de publicidade!” Júlio, então, pergunta: “De que adianta trabalhar? De quê? Eu quero desenvolver esse paisinho, protejo as artes, faço obras de caridade, coisas úteis!” para Álvaro responder: “Paulo lhe avisou.” E Júlio, revoltado: “Cale a boca! Que sabem vocês de negócios? Eu tenho as cartas de um grande jogo!” Mas, Paulo questiona: “E quando se perde o jogo?” E Júlio diz: “Perder o jogo? Como?” Pondera Paulo: “É perigoso concorrer com inimigos fortes.” A imagem paralela de Júlio e Paulo Martins dá uma idéia de igualdade entre os personagens quando Júlio se gaba: “Eu posso concorrer com qualquer empresa nacional ou estrangeira!” Mas Paulo pergunta: “Pode enfrentar a EXPLINT?” E Júlio: “Eu é que lhe pergunto? Eles podem me enfrentar?”. A resposta de Paulo é direta: “Já começaram há muito tempo. Começam assim, cortando todos os anúncios...” E Júlio: “Meu jornal e minha televisão são independentes... Continuarei fazendo uma política nacional.” Quando Álvaro desaponta os interlocutores, em imagem cuja pintura ao fundo mostra muitas árvores e rios: “O Império Fuentes, a maior organização econômica de Eldorado! O Império Fuentes pretende defender nossas riquezas da exploração da EXPLINT!<sup>9</sup> Mas o Império Fuentes se esqueceu de uma coisa! Fazer uma política para se defender da concorrência da EXPLINT!” Em imagem de primeiro plano, voltado pra câmera, pergunta Paulo: “Que foi que você fez até hoje em matéria de política?” e ouve a resposta de Júlio: “Apoiei Fernandez.”

Contudo, Paulo desconfia: “E quem mantém Fernandez na Presidência?,” para Júlio responder curto e grosso: “A Constituição.” E Paulo contestar: “A EXPLINT” e Álvaro confirma este entendimento: “A EXPLINT!”

---

<sup>9</sup> Curioso recordar Paulo Francis (op. cit. pág. 54), quando argumenta que o governo dos EUA estava disposto a auxiliar na derrubada de Jango Goulart: “Dessa vez, vamos, dizia um de seus inimigos, Adhemar de Barros, aliado de Lacerda e Magalhães Pinto, que governavam respectivamente São Paulo, Guanabara (Rio) e Minas, os três mais importantes Estados da Federação. Queriam a derrubada de Jango e recebiam auxílio direto do governo dos EUA, o que é ilegal. **Mas se ilegal ou irregular, por que o Itamaraty de Jango não protestava, ao menos?**”

Paulo então, provoca: “Escuta uma coisa, Júlio, você não lê seu próprio jornal?” Já Álvaro ironiza: “Nunca, só lê marca de uísque” quando Júlio, desapontado, confessa, mãos sobre o peito, como sentindo dores no coração a se perguntar: “Mas até hoje... Como é possível? Eu, traído!” E Paulo: “Lhe avisei dos perigos, mas os ricos nunca pensam que um dia podem acordar pobres,” e Júlio diz: “Fiz tantos favores a Fernandez...” para Paulo arrematar, professoralmente: “Ele prefere os mais fortes, os filhos da Cidade Luz, os homens civilizados. E foram eles realmente que o colocaram na Presidência para que ele proteja a exploração das nossas riquezas que você pensa em defender. Todos são muitos simpáticos desde que ninguém os ameace. Júlio Fuentes cresceu, cresceu tanto que agora a Explint não o suporta e por isso, se a Explint aperta um botão, Júlio Fuentes morre”, e nesse momento, o poeta aponta para Júlio, que então, afirma: “Eu não posso... Eu não posso morrer... sou mais rico que todo Eldorado junto...” A imagem, neste momento do filme, se volta para o terraço, sob uma **torre de televisão**, e os personagens Júlio Fuentes, Paulo e Álvaro captados de cima para baixo, em forte *plongée*, travam o seguinte diálogo, iniciado por Paulo: “Há poucos dias, do alto de sua glória, você era o homem mais forte do mundo!” E Júlio Fuentes diz, preocupado: “Eu preciso de você, de você, de todo mundo, eu não posso morrer...”, passando a ouvir Paulo, em voz *off*, sobre a imagem do rosto de Fuentes, em primeiro plano, ladeado por dois rostos de mulheres, colados ao seu, palmeiras ao fundo, a orientar: “Não tenha medo, sofra, pense...” Então, Júlio abraça Paulo dizendo:

“Venci! EXPLINT! Diaz! Fernandez! Destruirei todos quando for oportuno!”

“Você vai dirigir o jornal e a televisão com inteira liberdade, com poderes para fazer o que bem quiser.”

Corte da imagem para a mansão de Júlio Fuentes. Álvaro dança, Paulo beija as mulheres, Júlio Fuentes às gargalhadas,

ladeado por duas mulheres, em primeiro plano, retorna às cenas de orgias e festas ao som de jazz, repetindo tautologicamente imagens anteriores, quando, com tais imagens de orgia e bacanal, Paulo declama em voz *off* seu mundo interior e conturbado: “Nem eu mesmo sabia por que ia investir contra Diaz. Naquele momento ia ferir o homem que tinha feito tudo por mim. Eu começava uma aventura política cujas conseqüências nem eu mesmo sabia. Eu sabia apenas que não mais agüentava o mundo em que vivia, que por isto mesmo eu tinha de começar a abrir os caminhos, começar de qualquer jeito, mesmo que deixasse os caminhos pela metade, à espera de que outros mais lúcidos que eu pudessem chegar ao fim...” e vai se retirando da sala, aos poucos, se desvencilhando dos outros personagens que continuam entregues à bacanal.

Corta, abruptamente, a imagem para uma praia, onde Paulo anda com dificuldade pelas dunas, ferido, com a metralhadora na mão e declamando, em voz *off de tom confessional* e à guisa de balanço ideológico de suas opções, em *faux raccord*:

“Mas se eu não estivesse morrendo agora chegaria também ao fim. Chegaria, porque as minhas raízes não estavam podres!... Só de uma coisa eu sabia, Sara: eu ia por amor a você, embora eu estivesse longe eu lhe amava mais do que o próprio ódio que eu sentia por Eldorado. E destruir Diaz, Sara, era estar livre e voltar para você... Voltar para as promessas de Vieira, acreditar no seu amor à Pátria.”

Novamente a imagem, muda rapidamente para a varanda da casa de Paulo onde Sara, Aldo e Marinho são recebidos, encontrando-se até mesmo, a amante Sílvia que, embora afastada deles, permanece calada a observar o grupo, isolada e silenciosa, distante, ao fundo da imagem do grupo.

Aldo principia a cobrança a Paulo com o seguinte diálogo: “Você precisa ligar Vieira a Júlio Fuentes. E destruir Diaz!” E Ma-

rinho: “Você é o único que pode fazer isto.” Mas Aldo não desiste: “Eldorado não pode esperar,” enquanto Marinho acusa: “Para isto você não ganha nada...” Já Aldo complementa: “Presta apenas um serviço.” E Marinho, como sempre em tom acusatório, acusa dizendo: “E ninguém vai lhe agradecer depois...” E Aldo também estoca: “Porque isto é muito pouco diante do que se tem para fazer...” E Marinho: “E você tem que fazer isto, mesmo que não acredite...” E Aldo completa o ping-pong das cobranças: “Mesmo que você adore o Diaz...” E Marinho, por sua vez: “Mesmo que você deteste o Vieira...” E Aldo, incisivo: “Mesmo que por causa disto você morra!”, quando Marinho generaliza: “Mesmo que por causa disto todo mundo morra!”

A imagem mostra um Paulo Martins, em silêncio, distraído, quando Sara aproxima-se dele e beija-o, afetosamente, sem importar-se com a amante do poeta nem dos líderes sindicais acusadores, enquanto a cena muda para a figura solitária de dom Porfírio Diaz, várias cenas de Diaz: ora desfilando em carro aberto com a bandeira negra e o crucifixo, uma em cada mão; ora andando em seu palácio barroco; sorrindo, com um revólver na mão, em palácio, nos jardins do palácio a caminhar, ao som de sinfonia na voz de barítono, ao tempo em que se superpõem as seguintes legendas: TV ELDORADO APRESENTA: BIOGRAFIA DE UMA AVENTUREIRO: REPORTAGEM DE PAULO MARTINS.<sup>10</sup>

A voz *off* de Paulo Martins, narra em tom de reportagem oficial, enquanto as imagens se sucedem, em especial aquelas do

<sup>10</sup> Observar que nesta altura do filme GR utiliza o recurso de inserir “um filme dentro do filme”, ou seja, uma reportagem sob a forma de filme, em tese, filmada pelo personagem central, Paulo Martins, dentro do filme maior: integral que é *Terra em Transe*. Conferir comentários mais detalhados em capítulo posterior, sobre o mecanismo cinematográfico do “filme dentro do filme”. A justaposição dialética de dois tipos de filmes políticos faz ressaltar a fraqueza inerente de cada um deles. **Terra em Transe** como um todo é complexo e cheio de nuances e contradições sutis, mas é ao mesmo tempo de difícil acesso, repleto de subjetivismos e, vez por outra, até mal articulado. A entrevista ou a reportagem de Paulo Martins sobre dom Diaz é um filme direto, “eficaz” e didático, mas também sem sutileza, manipulativo e superficialmente bem feito. Desse modo, o filme-dentro-do-filme funciona como uma crítica à totalidade do filme e o *filme-come-um-todo* demonstra as limitações do *filme-dentro-do-filme*.

líder de direita, Diaz, montado sobre uma herma sua, nos jardins interiores do Palácio, ou simplesmente observando-a, em admiração e quase auto-adoração.

De terno, sentado em banco de jardim, Diaz parece escutar a voz *off* dos locutores da película publicitária do jornalista Paulo, entregozando-se com as manchetes contraditórias de seu comportamento histórico, ora gargalha, de aprovação, ora acena os braços como justificar-se ter sido tudo normal.

A locução empostada reporta: “Eis as principais manchetes sobre a vida de Porfírio Diaz. **1920**: Aparece como líder extremista, promovendo greves estudantis. É eleito deputado.”

“**1933**: trai o movimento estudantil e apóia a ditadura de Vila Flores. Nomeado Secretário de Finanças.”

“**1937**: trai Vila Flores e apóia a ditadura de Pancho Morales. Nomeado Secretário de Cultura.” (A imagem, neste instante, mostra um Diaz gesticulando, olhando para o espectador/câmera, como a dizer que nada poderia ter feito senão aquilo mesmo... enquanto a locução continua sobre sua imagem descarada):

“**1938**: Trai Pancho Morales e apóia a ditadura de El Redentor. Nomeado Secretário do Exterior.”

“**1939**: Sugere ao governo comprar material bélico em mãos da Explint. Lucra um milhão de dólares.” (Imagem de menear de cabeça de Diaz, concordando).

“**1941-1946**: Eldorado vai à guerra. Perde 13 mil homens. A Explint financia sua eleição para o Senado”. (Imagem de Porfírio Diaz, de pé, agora somente de camisa social, gravata ligeiramente deslocada, ouve cabisbaixo, arrodado de palmeiras).

“**1948-1957**: O Senado depõe o Redentor. Diaz lidera a eleição de Fernandez. Força Fernandez a fazer concessão à Explint” (A imagem mostra um Diaz com riso frouxo e descarado, ao tempo que a música orquestral de ópera barroca acentua os instrumentos de percussão, baixando para ouvir-se a narração do locutor:



**“Eis senhoras e senhores os principais traços** deste homem que hoje, sem nunca ter visto o povo, articula a queda de Fernandez, e usa, para isso, de todas as armas que possam levá-lo ao poder, e para isso ele lutará, usando todas as facções e idéias políticas, afirmando hoje as mentiras de ontem, negando amanhã as verdades de hoje. Eis quem é a imagem da virtude e da democracia, **eis quem é o pai da Pátria**”.<sup>11</sup>

Imagem de Diaz apoiando-se em estátua, no jardim, em gargalhadas irônicas.

Enquanto se vêem as imagens de dom Diaz, já agora novamente, de terno preto fechado, com uma pistola na mão, passeando nas balconadas de seu palácio, agitando os braços e esfregando a cabeça, ao som de metralhadoras disparando em continuidade ininterrupta, numa teatralização do clima de violência que caracteriza o personagem. Retorna a voz *off* de Paulo Martins anunciando a próxima seqüência:

“Ele estava morrendo como eu, estávamos ambos sofrendo por isso e antes que mandasse me chamar eu fui vê-lo carregado de ódio e de remorso...”

Diaz anda em torno de Paulo Martins, autor da reportagem e que, sentado numa poltrona, afundado quase, observa o político se aproximando e afastando-se dele, em tom agressivo, e ameaçando-o em voz alta:

“Eu, é nisto que insisto, eu que lhe dei as primeiras oportunidades, eu que tantas vezes fui traído pelos mais sórdidos e desprezíveis! Eu! Eu não poderia ser traído logo por você! E como você me agradeceu? Como? Com a baixa linguagem dos interesses políticos. O que são os interesses políticos diante da amizade? Diante da amizade nada existe, um amigo sempre aceita o outro, na mais absoluta degradação um amigo sempre aceita o outro. E você parece ter esquecido tudo! Como a memória é frá-

---

<sup>11</sup> Atentar para a idéia psicanalítica glauberiana da imagem do “pai” representada por Porfírio Diaz, a exemplo do que significou de paternidade política para a nacionalidade brasileira o ditador Getúlio Vargas. Adiante tecerei maiores comentários sobre essa interpretação do filme.

gil! Não se lembra de nada, de mais nada? E nem me pede perdão? Nem mesmo perdão, não me beija os pés? Quem senão eu pode salvar Eldorado? Você age em nome de quem? Que ideais absurdos são estes os seus, que geram tanto ódio contra mim? O que você quer? Dinheiro? Pois eu te dou o dinheiro que você quiser. Poder? Pois venha comigo que terá todo o Poder! Ah, se eu quisesse, ah, se eu quisesse, agora... A política é uma arma para os eleitos! Para os deuses! Os extremistas criaram a mística do povo, mas o povo não vale nada, o povo é cego e vingativo! Se derem olhos ao povo, que fará o povo?"

Diaz se movimenta, olha para o espectador/câmera, argumenta e fala para Paulo Martins que foi traído.

Em seqüência cinematográfica teatralizada ao máximo, Diaz termina por encostar a pistola na cabeça de Paulo e dizer: "Onde está sua consciência?" E Paulo afasta-se de Diaz, grita e faz gestos de fugas e desvios dos tiroteios que sonorizam a cena. Paulo grita: "Nem que você me desse todo o ouro do mundo!" E Diaz: "Estamos podres pelos crimes que cometemos..." E Paulo: "Que você cometeu!" e pulando de um lado a outro do quadro, pistola na mão, Diaz não se envergonha de confessar: "Lavei as mãos no sangue, mas no entanto fui humano!" Já Paulo, igualmente, fugindo das investidas armadas de dom Porfírio Diaz, acusa-o: "O sangue dos estudantes, dos camponeses, dos operários!", a que Diaz responde: "O sangue dos vermes! Lavamos nossa alma, purificamos o mundo! Diga sim." O Poeta então: "As nossas riquezas, as nossas carnes, as vidas, tudo. Vocês venderam tudo! As nossas esperanças, o nosso coração, o nosso amor, tudo! Vocês venderam tudo!" e Diaz o convoca por última vez: "A última chance! Diga sim!", mas Paulo contesta: "A epidemia, Diaz, uma epidemia! Eu destruo..." e Diaz pergunta: "Com suas frágeis mãos?" quando encosta a arma no peito de Paulo. Paulo dá um tapa na cara de Diaz. Lutam, rolam escadaria abaixo. Paulo sai correndo, Diaz fica caído, gritando: "Sozinho, Paulo! Sozinho! Sozinho! Sozinho!", enquanto o som de ópera barroca cresce no quadro, com voz de barítono cantando, quase gritando.

**Parte VI – (O repórter trabalha para o líder esquerdista)  
(0:109:42)**

Alecrim. Comício de Filipe Vieira. O povo canta e dança samba e Carnaval, no Parque Laje, enquanto se superpõe a seguinte legenda: ENCONTRO DE UM LÍDER COM O POVO.

Em torno de Vieira estão Sara, o Padre, Aldo, Marinho, Jerônimo, a mulher de Felício, um senador (Modesto), repórteres e fotógrafos. Paulo termina seu discurso sob aplausos.

Paulo anuncia, em voz alta, em primeiro plano: “Um candidato popular!

O senador, de fraque e gravata borboleta, *pince-nez* no nariz, empinado e senhorial, argumenta, em tom de discurso acadêmico: “Fiz quatro revoluções e posso garantir que o objetivo revolucionário é o bem-estar social!” Já o Padre, por sua vez, igualmente pronuncia seu discurso: “A missão social da Igreja: por uma revolução sem violência!” O senador, bem compenetrado e sério, diz: “Aceite meu apoio, Vieira. O nosso presidente quer ser um novo Napoleão e Diaz um novo César! Somente você tem condições para ser um novo Lincoln!” Volta-se a imagem para o Padre que grita: “Pedro negou Cristo três vezes! Mas foi Pedro quem fundou a Igreja de Jesus! E Judas, o traidor, enforcou-se nu”, enquanto o quadro carnavalesco de samba popular toma conta das ruas, onde o líder esquerdista e populista os escuta, o senador, discursiva, sem que ninguém lhe dê a menor atenção, no meio do público: “Abramos trilhas nas florestas, fundemos mil cidades onde antes eram países selvagens! E pontes sobre os rios, estradas cortando desertos, máquinas arrancando o minério da terra!”

Neste instante, o padre igualmente gesticula, ao dizer: “Não fossem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos Incas, dos Astecas, dos Maias? O que seria dos Aimorés, dos Tamoios, dos Tupis e dos Xavantes? O que seria da fé?”, ao som das bachianas de Villa-Lobos, que toma conta da cena para mostrar Paulo e Sara, abraçados no meio do povo, indiferentes ao

espetáculo popular, envolvidos em seus dramas pessoais e eróticos, suas dúvidas antológicas e ideológicas.

(0:112:30) Paulo se pergunta, em voz *off*, recitando, em tom condoreiro, o seguinte poema:

"Qual o sentido da coerência?/ Dizem que é prudente observar a História sem sofrer. / Até que um dia, pela consciência, as massas tomem o poder... / 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 pode supor. / O sangue que em seu irmão estimula a dor, / O sentimento do nada que gera o amor, / A morte enquanto fé e não como temor."

A imagem mostra um comício que é um **verdadeiro Carnaval**, com muitos sambistas dançando, pandeiristas, passistas de Escola de Samba, etc. Entre eles, Paulo e Sara, abraçados, juntos, virados de costas um para o outro, de novo abraçados, onde, por fim, Paulo se reclina e se debruça sobre uma amureta do parque enquanto Sara lhe pergunta, aflita: "Por quê? Por que te lançar nesta desordem?", a que Paulo responde: "Que desordem?" e Sara lhe chama a atenção: "Veja! Vieira não pode falar!", mas Paulo, do jeito que se encontra indiferente aos acontecimentos, arremata: "E durante mais de um século ninguém poderá!" e logo sofre a censura de Sara: "Você jogou Vieira no abismo..." E Paulo: "Eu?! O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele."

Neste momento, Sara repete uma frase típica de Glauber Rocha, anteriormente utilizada em outro filme seu, **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1963), quando o personagem do cego ouve uma ameaça de Antonio das Mortes de matar todos os beatos e jacunços. O cego, então, pede e, aflito, lembra ao matador de cangaceiros que *a culpa não é do povo*.

Portanto, nestas alturas da narrativa do filme, Sara, igualmente, procura fazer ver a Paulo Martins, dizendo: "A culpa não é

do povo, a culpa não é do povo! ...“e o poeta, parece até que lembrando da saga glauberiana sertaneja, contesta assim: “Mas sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz.”

Em seguida, Paulo segura o senador pelo colarinho, aperta-lhe a garganta até este empertigar-se todo, como se estivesse enforcando-se. Sara aproxima-se de Jerônimo e afirma: “O povo é Jerônimo. Fala, Jerônimo! Fala!”

A música, a dança e o ruído aumentam. Aldo dispara a metralhadora para cima, e faz-se, então, um enorme silêncio, quando o senador diz para Jerônimo: “Não tenha medo, meu filho. Fale, que você é o povo...”

Jerônimo, então, todo tímido, resolve falar e diz: “Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta das classes. E acho que tá tudo errado, a elite do País tá numa grande crise e eu num sei mesmo o que fazer e acho que o melhor é esperar a ordem do Presidente...”

Paulo, tapando a boca de Jerônimo com a mão, volta-se para a câmera e diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no Poder?”, enquanto um homem do povo (Flávio Migliaccio) abre caminho na multidão, aproxima-se e puxa a mão de Paulo, destapando a boca de Jerônimo, vindo a dizer: “Um momento, minha gente, um momento. Eu vou falar agora, eu vou falar: com a licença dos doutores... Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo não. O povo sou eu que tenho sete filhos, não tenho emprego nem casa pra morar!”, após o que se ouve um burburinho na multidão, e gritos de várias pessoas em voz alta, acusando: “Extremista! Comunista! Mata ele! Extremista!”

Então, um dos seguranças de Vieira (Maurício do Vale) avança contra o Homem do Povo, esmurra-o no ventre, passa uma corda em seu pescoço, mete o cano de um revólver em sua boca, enquanto o senador lê um discurso nestes termos: “Meus amigos, meus amigos! A fome e o analfabetismo são propagandas extre-

mistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água e a moral. Em Eldorado não existe fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiúra. Nós somos um povo belo, forte e viril como nossos índios...”

O Homem do Povo morto no chão, com a corda no pescoço. O senador, *pince-nez* na mão, se aproxima do cadáver e o investiga, levantando-se depois e se afastando do defunto, com movimento de câmera, enquanto o governador Vieira passa adiante dele e do morto, a multidão em silêncio, a tensão nos rostos de Paulo e Sara. De repente, Paulo grita: “Sílvia!”

Neste instante, Paulo é cercado por Aldo, Marinho e um estudante (Paulo César Pereio), passando cada um a acusá-lo, a começar por Aldo, que diz: “A irresponsabilidade política!” E o estudante diz: “O seu anarquismo!” e logo, Aldo volta a repetir: “A irresponsabilidade política!” E o estudante também repete: “O seu anarquismo!”, levando o poeta Paulo a gritar: “Chega!” quando o governador Vieira, argumenta conciliadoramente: “Eu tenho quase cinqüenta anos... eu não perdi a dignidade... O que é mesmo que você, Júlio e os outros querem? Eu não estou aqui para servir de palhaço para estes políticos!”, levando Paulo a responder: “Se você quer o poder, você tem de experimentar a luta... Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem e o homem e difícil de se dominar... mais difícil do que a massa...”

Aldo, no entanto, reage: “Chega de teorias reacionárias!” E Paulo pergunta, indignado: “Reacionárias?...” E Vieira, afinal, reconhece: “Nós todos fomos longe demais e talvez agora seja tarde para voltar. Eu lhe entendo...”, mas Paulo tergiversa: “O transe dos místicos... Olhe bem nossos olhos, a nossa pele... Se começamos a ver as coisas claras, somente a violência das mãos...”

Paulo interrompe a frase, aproxima-se de Sara, que o recebe com um beijo.

Imagem do palácio de Alecrim. O governador Vieira, de pé ante um portal do Palácio, fumando um charuto, envolto em fuma-

ça e a refletir, nostálgico, diz em voz *off*: “Todas as vezes em que lutei a favor das minorias necessitadas eu fui ameaçado das formas mais estúpidas! Recuei várias vezes, adiando problemas do presente para pensar no futuro. Mas se transfiro o presente para o futuro encontrarei apenas um futuro acumulado de maiores tragédias. Por isso temos a necessidade de começar a enfrentar agora os inimigos internos e externos de Eldorado! Unir as massas! Romper de vez! Deixar o vagão correr solto!” enquanto a imagem de Vieira, Paulo e Sara no Palácio, fonte de água ao fundo, mostra que os três personagens dialogam e a imagem corta para Vieira carregado nos braços do povo, que canta e dança um ponto de candomblé, a mesma música do começo da película, tão insistentemente repetida ali.

Cena da mansão de Júlio Fuentes, que recebe a visita de Porfírio Diaz, estando presentes Sílvia e Álvaro. Diaz começa assim o diálogo: “Sabe o que ele queria? Usar toda a imprensa para fazer propaganda extremista, usar Vieira em função dessas idéias! Sabe onde ele está agora? Com o Presidente, dizendo que Vieira tem as bases populares. As bases populares! ... Doutor Kassius me procurou pessoalmente para dizer que estava decepcionado com você. Ele mesmo forçou Fernandez a permitir a liberdade de Imprensa, mas não pensava que você ia entregar tudo à loucura de Paulo Martins... Você entende, Sílvia, porque eles nos acham irresponsáveis? Com razão ... A EXPLINT, por exemplo, lhe facilitou a compra de todo o maquinário...” Então, Júlio pondera: “Paulo me demonstrou que a concorrência deles era fatal...” e Diaz pergunta: “Paulo... Paulo tem alguma coerência política?”, enquanto isto Álvaro se distancia, de costas, andando rápido e cabisbaixo, enojado mesmo.

Júlio, então, provoca: “Vieira afinal é um candidato democrata...” para Diaz indignar-se, surpreso: “Democrata? Ele foi do Partido Extremista na juventude.” Mas Júlio argumenta: “Você também.” E Diaz encerra o papo: “Mas eu encontrei Deus! Sílvia, você sabe o que é encontrar Deus?”

A imagem de Álvaro entrando no jornal Aurora Livre. Álvaro entra na redação e dirige-se à mesa onde Paulo está escrevendo, acompanhando descrição em voz *off* do poeta que diz: “Álvaro depois veio a mim contar a traição... Álvaro veio tão morto como eu...”, enfim, o próprio Álvaro chega a Paulo Martins e desabafa: “As cúpulas revolucionárias... que palhaçada...”

Voltando à discussão entre Júlio e Diaz na mansão do primeiro, a imagem mostra aquele argumentando: “Eu sei, eu sei... Mas as cartas estão aí, estamos em campos opostos!” e Diaz: “Opostos? Bravo, bravo! Mas não lhe fica bem esta linguagem de orgulho porque você não tem o mínimo do orgulho e da coragem de Paulo”. Sílvia permanece em silêncio.

Diaz, então, pergunta: “Sabe qual o resultado do pacto de Paulo, Vieira, extremistas? Uma vez Vieira no poder, engolirão você. Eles não respeitam os pactos.” Júlio, no entanto, diz: “Sou um homem de esquerda...” E Diaz: “De quê? Olhe, imbecil, escute! A luta de classes existe. Qual é sua classe? Vamos, diga!”

E Júlio: “Se desenvolvermos a indústria, se dermos empregos, talvez...” para Diaz contestar: “Como feras famintas desejaram sempre mais, até seu próprio sangue! Querem o poder, o Povo no Poder! Isto nunca! Entenda: nunca! Pela Liberdade morreremos, por Deus, pelo Poder... Como posso eu chegar ao governo sem Júlio, sem Paulo, sem os melhores homens? Paulo já me traiu há muito, Júlio resiste em me apoiar...” E Júlio, desapontado: “Como vou explicar a meus sócios?...” Mas, Porfirio Diaz, resolve: “Não tem que explicar nada. Vamos dar um golpe, virar a mesa, fazer História!” E Júlio, ainda indeciso: “Mas eles têm as garantias...” E Diaz conclui: “As garantias tenho eu!”, e Júlio então, indaga: “Quais?” Diaz, pragmático, finaliza: “Se houver eleições Vieira ganha. Se não houver ganho eu, derrubando Fernandez...”

“Somente com suas idéias?”, pergunta Júlio e Diaz responde: “Não, com a simpatia da EXPLINT... E com sua máquina de propaganda... A EXPLINT paga... Matéria paga...”



No interior da redação do Jornal Aurora Livre. Álvaro entra e dirige-se à mesa onde Paulo está escrevendo, repetidamente.

PAULO (em voz *off*): “Álvaro depois veio a mim contar a traição. Álvaro veio tão morto como eu.” Álvaro diz: “As cúpulas revolucionárias, que palhaçada! Enquanto o geniozinho da política articulava uma revolução, o Júlio e o Diaz...”, mas Paulo indaga: “O Júlio e o Diaz?” E Álvaro completa o desabafo: “Unidos com a EXPLINT para derrubar você, Vieira, Fernandez.” Paulo, então, surpreso, indaga: “Você viu?” E Álvaro responde: “Com estes olhos cegos, esta língua muda, esta amizade... Escuta, Paulo, você está perdido. Perdido e eu não posso fazer nada a não ser lhe aconselhar o exílio.”

O poeta Paulo confessa: “Eu trabalhando dia e noite, o Júlio... Mas Álvaro alerta: “A sua ingenuidade!...” E Paulo: “Tanto trabalho, tanto esforço...” No entanto, Álvaro diz: “Mas no fundo Júlio e Diaz querem que você largue tudo e volte a eles.” A imagem mostra-os em pé, lado a lado, na redação, voltados para a câmera, argumentando armagurados, quando Paulo ironiza: “Eu sou o sujo! O desprezível sou eu!” E Álvaro: “Não sei, não me interessa sua moral... Me interessa sua vida.” Mas Paulo continua intransigente: “O que me interessa é que eu me libertei e por isto não volto atrás.”

Neste momento, Álvaro sentado numa cadeira dá-lhe um giro de 360° e diz: “Quem se libertou? Quem se libertou?” E Paulo responde: “O Diaz! Diaz se libertou!” Álvaro, então, revoltado, critica o amigo: “Suas imagens, seu delírio! Você é uma cópia suja de Diaz!” e Paulo não concordando, diz: “Não! Diaz é meu inimigo, Diaz não está no meu sangue.”

Álvaro, contudo, confessa: “É tarde, é tarde...” Mas Paulo afirma: “Com Vieira ainda podemos resistir.” E Álvaro lembra: “Ele não tem a grandeza dos líderes.” Paulo, sentado no birô da redação, debruçado sobre a mesa e pensativo, afirma: “Não sei, não sei, não quero lhe quebrar a cara...” Mas Álvaro, tristonho, aproveita a dica para dizer: “Quebre, ela não vale nada. Que-

bre! Não tenho orgulho, nem vaidade, nem ambição, quebre!" e vai até onde está o poeta e lhe aperta o antebraço, de forma cúmplice.

Paulo, então, diz: "Meu amigo..." Mas Álvaro contesta dizendo decepcionado: "Meu amigo? Você foi meu amigo? Eu fui seu amigo... Mas você apenas jogou com a minha fraqueza, traíndo no seu estilo..." E Paulo aconselha: "Reaja, reaja." Álvaro, no entanto, lamenta-se: "Reagir contra o quê, contra quem? Só você pode reagir para sobreviver... Telefone a Júlio e venda a alma. Por Sílvia, ela te ama..." E Paulo, aparência deprimida, confessa: "Além do amor, além da vida, é tarde. Irei com Vieira até o fim." E Álvaro, então, aponta seu revólver em direção contrária a seu corpo, atira e diz: "Eu não posso fazer nada diante dos dias de trevas que virão, foi por isto que desisti, foi por isto que morri."

Em contraste, a próxima imagem é a do rosto de Sílvia, tranqüilo. Diaz, com a bandeira negra e o crucifixo nas duas mãos, discursa: "A democracia é o exercício da vontade do povo. Nós fomos eleitos pelo povo, logo somos delegados da sua vontade."

Em montagem paralela, vê-se a imagem de Vieira, à frente do povo, com o padre ao lado, sob aplausos, discursando também: "É um tempo de decisões. Os reacionários comerão a poeira da História".

Corta a imagem para, num mesmo tipo de montagem paralela, mostrar Diaz, com a bandeira negra e o crucifixo, discursando solitário, em primeiro plano autoritário: "Executamos, pois, o nosso dever histórico pressionando o Presidente no sentido de exterminar Vieira e seus agentes, ramificados hoje em todos os cantos de Eldorado!" Por outro lado, Vieira à frente de multidão e do povo, sob aplausos, igualmente discursa: "Defenderei nossas riquezas contra o invasor estrangeiro!"

Diaz, no alto de uma montanha, com a bandeira negra e o crucifixo, continua seu discurso contrastado com o de Vieira: "O meu desígnio é Deus! A minha bandeira é o trabalho! O meu des-

tino é a felicidade! O meu princípio é a pureza de caráter!” Já Vieira, sempre rodeado de populares: “De braços firmes, de mãos limpas, a consciência tranqüila, construiremos uma grande Nação!”

Diaz, sempre sozinho, discursiva incisivo e dando destaque às palavras eruditas, embora a imagem o mostre distante, no infinito do cume de pedras e montanhas: “A Pátria é intocável! A Família é sagrada! A minha Esperança é um sol que brilha mais...” enquanto Vieira, em tom choroso, afirma: “Apenas uma força moverá a História e esta força ninguém poderá deter!”. Nova imagem de dom Diaz, em primeiro plano, em campanha política, que bem lembra as da atualidade, no Brasil: “Este sol iluminará nossos passos. Em cada noite há urna aurora. As manhãs não tardam!” E, em sua vez, Vieira, contrasta: “Esta força, esta força é o Povo!”, diz isto ajoelhando-se, beijando o solo e a mão do Padre, o povo aplaude, ele levanta-se com os braços erguidos, para dizer, quase chorando de emoção: “Meu povo, meu povo, meu povo!”

Já dom Diaz, em primeiríssimo plano de imagem, afirma, espremendo na boca cada adjetivo: “As manhãs radiosas, vivas, eternas, imutáveis, perenes, infinitas!” Saboreia seu discurso enquanto desfila em carro aberto, com a bandeira negra e o crucifixo.

## **Parte VII – (O golpe de Estado e o desfecho: Paulo Martins vai ao sacrifício pelo triunfo da beleza e da justiça) (1:35:00)**

*Travelling* aéreo, as matas de Eldorado. A imagem já conhecida de Paulo ao volante do automóvel em velocidade, em rodovia com muito tráfego, volta a repetir-se e é montada, em contraste nervoso e rápido, com as imagens do Palácio de Alecrim, onde o governador Vieira anda apressado pelos corredores do Palácio, seguido por Sara, pelo Padre e pelo ativista político Aldo, que leva uma metralhadora. Chegam ao terraço onde es-

tão muitas pessoas, entre elas o capitão, o estudante, o ativista político Marinho, o líder sindical Jerônimo e a segurança do governador. Todos falam ao mesmo tempo, repórteres e fotógrafos cercam Vieira e o capitão ameaça, dizendo: “Precisamos dividir o país. Se você der ordem, bombardeamos Eldorado.”

Mas Vieira, indeciso e cauteloso como sempre, pede: “Calma! Calma!... Novas informações?” E o capitão repete o já anteriormente recitado diálogo do princípio do filme: “O Presidente exige sua renúncia em cinco horas,” para Vieira contestar com o simples: “Mais alguma coisa?” Ora, o capitão avisa: “A infantaria federal já se deslocou para Alecrim.” E Vieira, observa: “Calma. Não quero derrame de sangue,” enquanto Paulo Martins chega ao terraço, toma a metralhadora de Aldo e aproxima-se de Vieira passando a ameaçar: “Agora termos de ir até o fim”! No entanto, Vieira lembra: “Já disse, o sangue das massas é sagrado.”<sup>12</sup> Paulo, contesta, agitado: “O sangue não tem importância...” E Vieira diz: “É uma luta inútil, seremos esmagados”.

Vejamos, mais uma vez, o depoimento jornalístico de Paulo Francis no contexto histórico concreto, objeto de reflexão artística de Glauber:

“Houve um encontro com João Goulart, em 1º de abril, no qual avaliaram a situação militar. Nada se sabe de concreto sobre o que foi dito. Mas, ao meio-dia de 1º de abril, consegui falar com o general Ladário Teles, que comandava o Terceiro Exército. Disse que tinha plenas condições de resistência, que dispunha do apoio de 70% da sua tropa, *mas que o presidente João Goulart não queria derramamento de sangue*. Leonel Brizola queria combater, mas ele, Ladário, tinha jurado lealdade ao presidente da República, e não ao (ex)governador do Rio Grande do Sul... Hou-

<sup>12</sup> Mais uma vez, Vieira encarna a ideologia Jango goulartiana da indecisão em resistir ao golpe contra a legalidade, mas com derramamento de sangue. O livro de Francis dá este depoimento, de modo contundente. Muitos filmes feitos e documentários brasileiros, igualmente, transcrevem e refletem depoimentos de contemporâneos aos acontecimentos que antecederam e sucederam ao golpe de 31 de Março de 1964, quando em 2 de abril do mesmo ano, João Goulart decide se auto-exilar no Uruguay.

ve discussões entre Ladário, seus generais, Brizola e Jango. Muitos generais queriam se render. Ladário negou-se e insistiu que tinha a maioria da tropa e poderia levantar a opinião pública do País. Foi contido pelo Presidente.”<sup>13</sup>

Paulo Martins, então, resume, aconselhando Vieira: “Se ganharmos será o começo de nossa História. Se perdermos Diaz subirá ao poder.” Vieira, no entanto, ordena: “Capitão, disperse os agitadores” e Paulo, decepcionado, argumenta: “Você não pode trair... Nós...” Vieira, conclui: “A nossa aventura terminou” para Paulo vociferar, gesticulando: “Aventura? Você chama todo nosso trabalho de aventura?” Vieira, porém, não muda de posição e fala: “Sara, tome nota do que vou ditar (para o capitão). Cumpra minhas ordens, disperse os resistentes! (ditando para Sara). A contradição das forças que regem nossa vida nos lançou neste impasse político tão comum àqueles que participam ativamente do processo histórico...”

Paulo, ar decepcionado, pergunta: “Pra que este documento? Pra quê?”

Vieira, no entanto, continua a ditar: “...interessado no desenvolvimento econômico e social. Assim sendo, consumado nosso destino à frente das grandes decisões nacionais” quando Paulo pergunta: “E os discursos, os princípios, as promessas?”

Mas Vieira continua: “... passamos nosso governo ao Supremo Poder Federal, dentro do espírito da Sagrada Constituição certos de que resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes...” e Paulo interfere: “Quem são os inocentes?” e Vieira continua ditando: “...entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado com sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une.”

Paulo, volta-se para sua companheira e diz: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?” Última imagem

---

<sup>13</sup> Francis, págs. 29/30.

de Vieira, ordenando: “Cumpram as minhas ordens, dispersem os resistentes!”

A próxima imagem é a de um automóvel percorrendo em velocidade uma estrada asfaltada, Paulo ao volante, Sara ao lado, dando continuidade ao diálogo iniciado noutras seqüências anteriores, nas quais Paulo diz: “Eu sempre lhe dizia, sempre lhe dizia que ele era um fraco!” E Sara contestando: “Ainda não era o momento...” Mas Paulo resiste: “Se lutasse provaria muita coisa!” E Sara: “Morreria gente... O sangue, Paulo, o sangue...” E Paulo: “Não se muda a História com lágrimas...” E Sara: “Se todos pegassem as armas, quando todos pegarem em armas, até mesmo gente como você...” E Paulo: “Gente como nós, burgueses e fracos... Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos...” E Sara: “Pare, Paulo, não seja louco! A sua loucura, Paulo...” Mas Paulo continua dirigindo o carro a toda velocidade, rompe uma barreira policial, e continua em disparada, dizendo: “A minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui. No momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte!” e Sara argumenta: “Não precisamos de heróis...” Já Paulo insiste: “Precisamos resistir, resistir! Eu preciso cantar...”, e enquanto ultrapassavam uma barreira policial, são perseguidos por dois policiais em motocicletas. Os policiais atiram, Paulo é ferido e sua voz em *off* continua declamando: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias”.

A imagem corta bruscamente para cena no palácio barroco, onde dom Porfirio Diaz é coroado e recebe o manto real, enquanto a mesma narrativa na voz *off* de Paulo Martins continua: “Tanta esperança dourada nos planaltos! Não é mais possível esta festa de bandeiras com Guerra e Cristo na mesma posição! Assim não é possível, com a impotência da fé, a ingenuidade da fé...”, com fundo musical de clássico de Carlos Gomes, com a coroa e o manto, Diaz sobe as escadarias do palácio barroco seguido pela corte: Júlio Fuentes, Sílvia, o Padre. Simultaneamente, com a metralhadora em punho, Paulo arrasta-se pela escadaria do palácio

de Diaz, agora ferido, exausto, subindo-a de costas, deitado sobre ela, com metralhadora na mão e recitando poesias em voz *off*: “Não é mais possível... Somos infinita, eternamente filhos das trevas, da escuridão e da miséria! Somos eternamente filhos do medo, a sangria no corpo do nosso irmão! Somos a morte no corpo do nosso irmão! Nossas lutas, nossos ideais, vendidos a Deus e aos senhores...”

No topo da escadaria do palácio barroco, no momento em que Diaz recebe a coroa real, ouve-se uma saraivada de tiros, sendo baleado Diaz e caindo de sua cabeça a coroa, voltando-se a imagem para a subida de Paulo Martins pela escadaria, de costas, a recitar em voz *off*, sua consciência: “...Uma passiva fraqueza típica dos indolentes! Ah, não é possível acreditar que tudo isto seja verdade! Até quando suportaremos? Até quando além da fé e da esperança suportaremos? Até quando além da paciência e do amor suportaremos? Até quando além da inconsciência? Até quando suportaremos?... Até quando? Até quando? Até quando, Sara? Sara, foi tudo para amar você...”

Rodovia, perto da praia. Paulo avança pela estrada, trôpego, ferido. Sara tenta detê-lo, aflita. Paulo ergue a metralhadora e grita: “Viva a justiça!” enquanto, no palácio barroco, Diaz é coroado pelo Conquistador Português, todo paramentado e solene, para, em primeiro plano forte, dizer em voz alta: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!”

**(1:38:35)** Cena de rodovia, perto da praia, imagem de Paulo ferido e Sara a perguntar: “O que prova a sua morte? O quê?” E Paulo: “O triunfo da Beleza e da Justiça!” Ao som insistente de metralhadoras, Paulo anda em direção à areia, cambaleante. Cai de joelhos. Sara desiste, pára de segui-lo, fica um tempo de pé na estrada e vai embora, enquanto nas dunas brancas, se ouvem sons de guerra, tiros, bombardeio, sirenes de polícia. Paulo e a metralhadora: uma figura humana de pé na linha do horizonte.

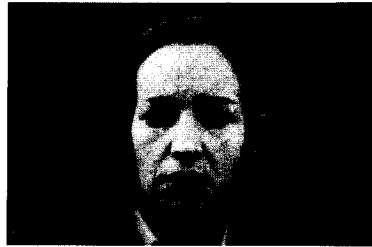
apontando a arma para o céu. Dobra o corpo, ajoelha e a imagem demorada da linha do horizonte parece perpetuar-se na retina dos espectadores até que surgem os letreiros sobre fundo negro, contendo os nomes dos principais técnicos do filme, patrocínios, agradecimentos, etc.

Fim, em 1:42:00.



## CAPÍTULO II

### O SILÊNCIO EXPRESSIVO DE SÍLVIA E A FALA DE SARA



Há duas personagens femininas em *Terra em Transe* que despertam a atenção comparativa do espectador. De um lado, Sara, a companheira de Paulo Martins, falante e opinativa, sempre dialogando e dando palpites; do outro, Sílvia, a amante do intelectual, silenciosa e observadora, aquela que entra e sai do filme sem dizer uma só palavra, num contraste comportamental agigantado com a mulher do poeta, em termos de expressividade e significados.

A primeira e principal personagem feminina, inteiramente glauberiana, ou seja, a Sara (Glauce Rocha), é a mulher e companheira do poeta Paulo Martins, o protagonista do *Terra em Transe* em conflito ideológico e indecisão política permanente, aquela que conserva no filme uma racionalidade e uma inteireza ideoló-

gica dignas de nota, porquanto esta personagem feminina se encontra na película a expressar, com diálogos complexos e extensos, o seu papel de companheira inseparável, de consciência crítica do intelectual assessor simultâneo de líderes políticos da direita e da esquerda. Ela encarna um dos papéis femininos mais importantes do cinema novo brasileiro.

Por outro lado, o intrigante silêncio de Sílvia (Danuza Leão) durante toda a duração da película clama por nossa curiosidade, na medida em que, igualmente, expressa no filme, todo um estado de espírito de indecisão política do poeta e, por que não dizer?, de torpor do amante Paulo Martins, o qual com ela se associa nos momentos de intimidade e privacidade mais terna, personalíssima, desempenhando, portanto, um jogo necessário e cheio de significantes, mercedores de esclarecimentos e reflexões. Um silêncio que fala bastante, enfim.

Poderíamos nos perguntar: existe em *Terra em Transe* algum ponto de contato entre Sílvia e Sara?

Qual seriam as diferenças e as semelhanças entre estes dois personagens femininos, entre estas duas mulheres glauberianas, da estética à política? É o que procuramos identificar, adiante, na esperança de interpretar o pensamento do cineasta rumo às mulheres, o mesmo que seguramente se encontra expresso em suas inúmeras cartas de amor, remetidas e conservadas pelas mais de oito mulheres que passaram pela vida de Glauber Rocha (Milze, Helena Ignez, Rosa Maria Pena, Maria Tereza Sopena, Regina Roseburgo, Juliet Berto, Maria Aparecida Braga, Leticia Maria Moreira de Souza, Paula Gaitán).

Afinal, sabe-se que Glauber Rocha costumava repetir aos amigos que considerava "as mulheres seres maravilhosos" e, em sua vida pessoal, vive uma "neurose típica dos artistas ocidentais", sonha um discurso amoroso impossível, ante mulheres concretas que as personagens Sara e Sílvia conseguem reproduzir, de algum modo, no plano da arte.

Com efeito, Sara ocupa um lugar especial no discurso ideológico de *Terra em Transe*, por exemplo, quando Paulo Martins a

interroga se ela crê ser fácil “romper com tudo e com todos, sacrificando as mais fundas ambições”, Sara responde sincera e didática, olhando para a câmera, sem titubear:

“O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos como qualquer outra mulher! Eu fui lançada no coração do meu tempo, eu levantei nas praças meu primeiro cartaz, eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram e me prenderam e me deixaram muitos dias numa cela imunda com ratos mortos, e me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram com as marcas e mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca os levei por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos!... E se foram a casa, os filhos, o amor... as ambições normais de uma mulher normal... De que outras ambições individuais posso falar que não seja a de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?”

Por esse diálogo já percebemos o quanto Sara significa em *Terra em Transe*: “lançada no coração de seu tempo”, participou ativamente de todas as campanhas políticas de esquerda de sua geração, apesar de conservar no peito os sonhos de toda mulher comum, os sonhos de se casar, ter filhos “como qualquer outra mulher”. São revelações explícitas da personagem que circunscreve suas ambições individuais à obtenção da “felicidade entre pessoas solidárias e felizes”, as “ambições normais de uma mulher normal”...

Certamente que as mulheres que passaram pela vida de Glauber não foram mulheres “normais”, apaixonadas e amantes de um vulcão amoroso como o cineasta baiano; basta recordar que uma delas, Helena Ignez, recebeu mais de duzentas cartas de amor de GR e noticiou aos jornais que durante uma viagem a Belo Horizonte, de ônibus,<sup>14</sup> no ano de 1994, colocou as cartas no bagageiro do veículo, dentro de uma mala que acabou sendo

<sup>14</sup> Episódio narrado a João Carlos Teixeira Gomes, in *Glauber Rocha Esse Vulcão*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997, pág. 242, nota 9.

roubada, mas o colega de infância e juventude de Glauber, João Carlos Gomes, tem certeza que estas cartas ressurgirão um dia. Ver pra crer. Enfim, o cineasta viveu grandes amores e mais enormes relações amorosas com mulheres, donde se concluir não ter sido difícil para Glauber interpretar a alma feminina, de Sílvia a Sara, de Sara a Sílvia em *Terra em Transe* de modo tão completo que somente o silêncio de uma e a fala de outra são capazes de expressar tão artística e definitivamente.

João Carlos, o biógrafo definitivo do realizador brasileiro, assim resumiu a condição humana amorosa de Glauber:

"O amor foi difícil para Glauber ao longo de toda a sua vida. Há um provérbio chinês segundo o qual bastou uma mulher para destruir o Paraíso. Ele teve mais de dez e conseguiu sobreviver. Não foi o amor que o matou. Saiu ferido, mas enriquecido. No fundo, ele não tinha por que se queixar de suas decepções amorosas. Feliz de um homem que pode dividir os seus tormentos com tantas e tão belas mulheres apaixonadas."<sup>15</sup>

Não se pode separar o artista Glauber, que em *Terra em Transe* tenta captar e consegue o espírito e a alma, a psicologia e o diálogo de mulheres tão díspares e contraditórias como Sílvia e Sara, tão contrastantes figuras femininas, enquanto personagens que embelezam o silêncio falante e a fala silenciosa, a um só tempo, do homem Glauber Rocha, lançado em seu tempo, a vivenciar amores e decepções amorosas com tantas mulheres, sem que tenha frasiadado ao plano da arte cinematográfica tais concretas experiências. E como o fez!

Na verdade, a presença de Sílvia em *Terra em Transe* se dá, por vez primeira, no *flashback* de imagens sugeridas pelo desabafo do poeta morrendo, quando, aos 12 minutos do filme, o protagonista procura recordar onde estaria "há dois, três anos, quatro anos", e conclui que com "dom Porfirio Diaz, navegando nas manhãs, o seu deus da juventude".

---

<sup>15</sup> Idem, pág. 241.

Quando Paulo Martins rememora que dom Porfírio Diaz “acabava de ser eleito senador com grande votação e era um dia tão feliz que se fechou na sua casa apenas com Sílvia e com ele”, as imagens do interior do palácio barroco, do vasto salão nobre onde dançam a valsa de Verdi, *overture* de Othelo, Diaz e Sílvia, ela toda de vestido branco, esvoaçante, sorridente, a seguir os passos do senador que, sob o olhar observador do poeta, pára de dançar apenas para saudar a ambos, dizendo: “À saúde de Sílvia, que será senhora Paulo Martins... não está satisfeito?”

E logo o espectador percebe que o poeta não estava nada satisfeito, nem a presença silenciosa de sua amante Sílvia, a dançar com o senador Diaz e depois, com ele, lhe tiravam a idéia fixa de não mais procurar dom Porfírio, de romper com ele, com a Capital de Eldorado, de abandonar Sílvia e voltar-se para Alecrim, na província onde iria auxiliar ou assessorar ao governador Felipe Vieira. As cenas de Sílvia sorridente, “com figurino deslumbrante, feito por Guilherme Guimarães,”<sup>16</sup> quebrando taças nas escadarias do Palácio, dançando às gargalhadas com Paulo Martins, dizem mais que mil palavras, revelam a tão necessária cumplicidade transitória das amantes.

Já vemos que quando Glauber decidiu convidar Danuza Leão para interpretar o papel de Sílvia em *Terra em Transe* sabia o que fazia, posto que intuía o potencial cênico de sua direção de atores: a escritora e *socialite*, hoje famosa, confessa nunca ter pretendido ser atriz, embora sempre tenha gostado de novidades:

“Na hora de dizer as falas, era uma verdadeira tragédia; para começar eu não era capaz de memorizar nenhuma. Problema? Claro que não. Glauber decidiu que meu personagem não diria nenhuma palavra.”<sup>17</sup>

Ainda que sem dizer qualquer palavra, nenhuma fala, a personagem Sílvia expressa, nesta primeira seqüência em que

---

<sup>16</sup> Danuza Leão: “*Quase tudo*”, pág. 114

<sup>17</sup> Idem, pág. 113

acompanha Paulo rememorando sua ruptura com Diaz, toda uma compulsória cumplicidade de amante pequeno-burguesa e uma postura de mulher enquanto ser maravilhoso, acompanhante do homem em suas indecisões e conflitos sentimentais e ideológicos, onde a fala dialogal parece no filme até mesmo desnecessária.

Em segunda vez, por ocasião da mudança de lado político do poeta Paulo Martins, aos 43 minutos de exibição, Sílvia volta à cena, mais uma vez silenciosa e cúmplice, a integrar a crença de Paulo Martins apenas na carne que ardia, e na qual ele se encontrava. Sílvia participa, ativamente, das seqüências cinematográficas de orgia e bacanal, das festas oferecidas por Júlio Fuentes ao poeta Paulo, com músicas, bebidas e muitas mulheres, até altas horas da madrugada.

Cena inesquecível aquela de *Terra em Transe* em que Paulo, na praia, conduz nos braços a amante Sílvia para, em seguida, levá-la à sua casa, encontrando-se com ela em sua cama, nos corredores, na biblioteca, etc, recitando poemas em voz *off*, dizendo-se sentir que, finalmente, “a morte ali converge, mesmo como forma devida, agressiva.”

Mais uma vez Sílvia não pronuncia uma só palavra. Nem quando próximo a uma hora de projeção, observa ela, na varanda da casa do poeta, o ríspido e demorado diálogo entre Paulo, Aldo, Marinho e Sara, os quais acusam o intelectual de ser anarquista, embora ainda possa ser aproveitado.

Sara, esta sim, argumenta demoradamente com palavras e abraços, de todos os modos, ter sido Vieira quem lhe pediu para procurar a Paulo, no sentido de inteirá-lo do que estaria ocorrendo em matéria de repressão política, torturas, enquanto ele somente a poetar, entregar-se às fraquezas da carne... E Sílvia apenas observa, de longe. Nada contesta, apenas impõe sua presença jovial e beleza física.

Quando, adiante, Júlio Fuentes comenta que Fernandez “queria nomear Sílvia embaixatriz de nossa beleza”... Paulo Martins não

lhe dará qualquer crédito, porquanto já conhece sua beleza e não carece de outro reconhecimento, senão o dele próprio.

Curioso quando, durante a discussão entre os sindicalistas, Sara e o poeta Paulo Martins, em sua varanda, sob o olhar observador e silencioso de Sílvia, é o próprio intelectual quem apresenta a amante ao grupo, apontando para Sílvia e dizendo, ironicamente, "a minha amante". E esta não protesta, mais uma vez nada fala.

Nada fala, mas diz muito. E diz do estado de espírito do poeta que com ela divide "as coisas mais fatais, como a comida, o livro, o disco, a roupa, o prato, a pele, o fígado de raiva arrebatado, a garganta em pânico e um esquecimento de nós inexplicável".

Sílvia silencia. Sílvia não diz, nem fala. Mas expressa. Significa o torpor e a revolta do poeta. Significa a carne do poeta, o sexo do poeta, o sangue do poeta.

Sara, por sua feita, significa muito mais, embora o filme não diga se pelas palavras que pronuncia em profusão.

Sara fala do amor e da luta, e significa o amor, a justificativa da morte de Paulo Martins em "busca do triunfo da beleza e da justiça," Sara acompanha, enfim, o poeta por toda sua vida de contradições e esperanças, segue todo seu transe e o transe da terra de Eldorado.

A mulher que Sara encarna em *Terra em Transe* é a mulher que Glauber amou, de verdade, na vida e na arte, nos textos e desenhos, nas cartas às amantes e mulheres apaixonadas, na "volúpia do aniquilamento e em suas auto-análises recorrentes", como expresso em carta de 1976, remetida à sua mulher de então, Juliet Berto, e hoje guardada no Acervo Tempo Glauber, no Rio de Janeiro:

"Tenho medo de não ser sempre amado e a consciência trágica me possuir até o suicídio... prefiro relações absolutistas, mesmo que frustrantes, já que as relações realistas são pobres de exaltação poética."<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Conferir a Introdução do livro "Cartas ao Mundo", organizado por Ivana Bentes, Cia. das Letras, S. Paulo, 1997.

Em definitivo, Sara em *Terra em Transe* se constitui em personagem feminina racional e lógica, como lógica e racional se mostrara Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* quando assassina o beato Sebastião, pela força do ciúme, para livrar seu homem Manuel das garras da improdutividade religiosa e fanática.

Ivana Bentes analisou a extensíssima correspondência de Glauber e constatou traçar o artista como devorador de mitos, com um discurso amoroso particular, deste modo resumido:

“Nas cartas selecionadas, não faltam, entretanto, inúmeros fragmentos desse discurso amoroso, citações às mulheres, análises de cada relação, declarações e derramamentos... ‘amor de ação e transformação’ que se derramou por tudo, pelas mulheres, pelo cinema, pelo Brasil”.<sup>19</sup>

Tendo em vista que Glauber Rocha contrastou figuras femininas em *Terra em Transe*, aparentemente por soluções técnicas, construindo tipos tão díspares quanto Sara e Sílvia, folga sabê-las significantes integrais desse discurso amoroso artístico e vital que a película externa. Ademais, é a própria diferença que separa o silêncio da tagarelice que faz o preço ímpar da caracterização das referidas personagens.

Sara participa com sua racionalidade falante, dialogante, convincente, próxima do paroxismo tagarela, desde o prenúncio da morte do poeta Paulo Martins até seu efetivo tombamento no deserto de dunas brancas, atingido pela bala do policial que patrulha a barreira, portanto, Sara acompanha *pari passu* a trajetória de vida e morte do poeta questionando-o, até mesmo sobre qual o sentido da imolação, o que prova a sua morte?

Em que pese a Sara acompanhar somente o líder político de esquerda, o governador Vieira, durante a campanha eleitoral e depois de eleito, nem por isto deixa de seguir Paulo o tempo todo, acompanhar seus passos indecisos e perplexos, procurar manter-lhe o coração e a mente voltados para a missão e os com-

---

<sup>19</sup> “Cartas ao Mundo”, pág. 14



promissos políticos que nunca deixou de acreditar tivesse o companheiro assumido ou o dever de assumir, integralmente.

Aos dezoito minutos de duração do filme, antes de Vieira iniciar sua campanha política eleitoral, Sara entra na redação do jornal Aurora Livre, até mesmo com repetição de sua imagem adentrando a porta, para mostrar a Paulo uma série de fotografias denunciadoras da miséria e pobreza de Alecrim. Argumenta com o poeta e intelectual, enquanto este mira as fotografias:

“As escolas cheias... os donativos não são suficientes... Hospitais abarrotados... precisamos fazer alguma coisa...”

Logo depois, sentada ao redor da mesa da casa de Vieira, com ele e Paulo Martins, Sara sorri, bastante descontraída, feliz com a decisão do poeta de transferir-se da Capital de Eldorado para dar nova vida a Alecrim, a província do governador. Comenta entre eles:

“Quando li seu artigo em nosso jornal nunca pude imaginar que você fosse tão engraçado...”

E mais, adiante:

“Gostei muito de seu último livro...”

Seus comentários são um belo pretexto para Vieira dizer que “o País precisa de poetas, os bons poetas revolucionários como aqueles românticos do passado”, enquanto Paulo Martins interioriza: “Vozes que levantaram multidões” e logo Sara recita, entusiasmada: “a praça é do povo, como o céu é do condor”, em firme e decidida preparação para os magníficos comícios da campanha eleitoral de Vieira que o casal promete ajudar a fazer. Em seguida, Sara participa de toda a campanha eleitoral de Vieira, sempre presente aos comícios, ao lado de Paulo, bem como participa da vitória do candidato aceitando sempre as respostas que

o governador de Alecrim dá às promessas de campanha, embora Paulo se pergunte tanto, e indague a ela também como reagiria ante as promessas do candidato, desapontado e descrente com as reações repressivas do Vieira.

Entre abraços freqüentes e carinhosos, apaixonados, Sara diz a Paulo, ternamente: “Você não entende... um homem não pode se dividir assim... a política e a poesia são demais para um só homem... eu gostaria muito que você ficasse conosco...” Ora, Sara é fiel à esquerda e, portanto, só lhe resta sugerir a Paulo, aos 42 minutos do filme:

“Volte a escrever...!”

E adiante, dá continuidade à recitação ou declamação de uma poesia de Paulo:

“Não me causam os crepúsculos a dor da adolescência  
Devolvo tranqüilo à paisagem os vômitos da experiência...”

Volta Sara a intervir – após o ríspido diálogo com os sindicalistas e Paulo Martins, em nome de Vieira, no sentido de o poeta abandonar o marasmo sensual em que vive durante as bacanais de Júlio Fuentes e sua amante Sílvia –, durante os carnavalescos comícios de Vieira, em que este é apresentado como um candidato popular. Abraça e beija-se com o poeta, longamente e também, indiferentemente ao que ocorre no derredor.

É a vez, então de Sara chamar Paulo Martins à consciência de seu presente político, dizendo:

“Por quê? Por que te lançar nesta desordem... Veja, Vieira não pode falar... Você jogou Vieira no abismo...”

Ante a objeção de Paulo de que não foi ele quem jogou Vieira no abismo, porquanto estando ele(o abismo) aí, “aberto, todos nós marchamos para ele”, Sara arremata, sábia e contemporânea,

a exemplo do personagem cego Júlio, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ante ameaça de Antonio das Mortes de liquidar ou matar todos os beatos e jagunços:

“A culpa não é do povo, a culpa não é do povo...”

Será Sara, então, quem apontará Jerônimo como sendo o povo, ante o imobilismo dos demais presentes ao comício de Vieira?

Certo ou errado, ela toma a iniciativa de afirmar: “O povo é Jerônimo. Fala, Jerônimo, fala!” Sabe-se que a fala de Jerônimo desencadeará a revolta do poeta e o aparecimento de Flávio Migliaccio, vindo do meio da multidão para dizer ser, ele sim, “o povo, por ter sete filhos, não ter emprego nem casa para morar”...

Acusado de extremista, comunista, o homem do povo é assassinado, dando azo a novas comoções, embora Sara continue apoiando e abraçando a Paulo Martins, apesar das insistentes acusações ao poeta, de anarquismo e irresponsabilidade política, provenientes da parte dos líderes estudantis e sindicalistas.

Novamente, no desenlace do filme, aos 95 minutos de projeção, volta Sara a desempenhar sua fala abundante, ora anotando o discurso de Vieira, sob pressão de renúncia e/ou golpe, ora argumentando para Paulo que ainda não era o momento de Vieira resistir, lutar, autorizar o derramamento de sangue, em suma, reclamando do poeta:

“se todos pegassem as armas, quando todos pegarem em armas, até mesmo gente como você...”

Sara, até o final da película, segue Paulo, pedindo-lhe calma, sugerindo-lhe que não seja louco, que não faça loucura, que o País não precisa de heróis... enfim, desenvolve sua *fala* plenamente, racionalmente, humildemente, persistentemente. Voltando a indagar ao poeta o que prova sua morte, indagação à qual obtém a resposta da consciência de Paulo, da busca “do triunfo

da beleza e da justiça”, Sara percebe, de perto, que no momento de sua morte, o poeta sabe que a violência é o caminho da revolução, tanto quanto antes ouvira do companheiro o seguinte raciocínio:

“quando se tiver consciência clara e completa de tudo, só a violência permanecerá... Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem, e que o homem é difícil de manipular, mais difícil que a massa.”

Se o silêncio de Sílvia significava alienação e até inconsciência política (não de irresponsabilidade política, porém, do que acusam os líderes estudantil e sindical em relação ao poeta Paulo Martins), Sara, por seu turno, toma consciência, com Paulo, da violência, do vômito glauberiano, embora não podendo aceitar a violência como caminho da revolução – como Paulo – por não ter organização para isso, ainda, Sara mostra-se uma mulher inteira, lançada no coração de seu tempo.

Quando, ferido de morte, Paulo Martins no momento de um impasse e de um transe político que cerca Eldorado, se recorda do passado – seu e o do País –, este passado encontra-se numa dimensão que parece a imagem da eternidade – do espaço infinito, das brancas nuvens/dunas do absoluto/infinito, sem temporalidade e sem limitação.

“A perfeição do absoluto que ele, como poeta, almeja. Um absoluto que é a paixão, é o desejo e o transbordar de sentimento, e na verdade está na poesia.”

Uma outra interpretação dos papéis desenvolvidos por estas duas personagens femininas, Sara e Sílvia, volta-se para a estética do inconsciente. Consoante ressaltado por Raquel Gerber<sup>20</sup> “os símbolos que o filme constrói, a partir da composi-

<sup>20</sup> GERBER, Raquel: “O Mito da Civilização Atlântica”. Editora Vozes, 1982. Rio de Janeiro, pág. 117

ção rítmica de sons e imagens, permitem sempre várias interpretações.”

Uma destas perspectivas hermenêuticas diz respeito à figura expressiva do “deus-pai”, do ponto de vista psicanalítico, cuja análise do filme *Terra em Transe* nos conduz a uma definição de Sara e Sílvia, ou seja, a partir destes personagens femininos e seus relacionamentos com Paulo Martins e os dois líderes políticos, Diaz e Vieira, porquanto o poeta está o filme todo entre eles, dividindo-se entre os dois “deuses-pai”, percebemos melhor quem são Sara e Sílvia. Diaz e Vieira representam a figura do deus-pai glauberiano, em *Terra em Transe* tanto quanto o beato Sebastião e o Corisco o são em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Quem é Sílvia? Quem é Sara?

Diaz dá Sílvia a Paulo, mas Sílvia não lhe pertence inteiramente. Ela pertence ao poder patriarcal e ao capital. Ao patriarcalismo e ao dinheiro. A mulher aparece manipulada, silente, sem expressão. Ela participa das festas orgiásticas da “burguesia nacional”, no entanto, Paulo Martins ama a sua graça, seu charme e beleza, sua elegância jovial<sup>21</sup>. Enquanto Sara, com seu jaleco formal, não desperta tanta beleza assim.

Mas apesar de toda a admiração do poeta Paulo em face de Sílvia, esta não lhe pertence porquanto é de Diaz, estando ao seu lado e de Júlio Fuentes, quando estes se preparam para trair Vieira, a quem Paulo passara a apoiar juntamente com Sara, sua sempiterna colaboradora.

Por outro lado, urge ressaltar que a relação amorosa que Paulo Martins mantém com Sílvia leva a uma reflexão sobre a morte, como ressalta Gerber:

“Em nível de denotação são descritas duas cenas amorosas que contam fatos políticos. Mas Sílvia pode ter uma conotação materna na medida em que ela estava primeiro só, fechada com

<sup>21</sup> Atentar para o quanto concorreram para ressaltar a beleza de Sílvia os figurinos de Guilherme Guimarães, reconhecido até mesmo por Danuza (Leão, op. cit. 2006, pág. 114) como um dos maiores costureiros do Brasil.

Diaz no seu palácio, quando dançavam em comemoração, com grande afetuosidade, observados por Paulo.”<sup>22</sup>

E continua:

“Paulo é como um filho que observa um casal – figuras paterna e materna. Depois que Diaz chama Paulo de seu ‘afilhado’ dando-lhe Silvia em casamento, a cena amorosa entre Paulo e Silvia assume um caráter incestuoso porque Silvia primeiro é como uma figura materna, porque estava antes com Diaz, figura paterna. Paulo em cena com Silvia fala da morte. A imagem ainda é a da cena de comemoração, mas quando Diaz parte e Paulo fica só com Silvia a conotação é mais uma vez a volta desejada ao corpo materno que aparece junto ao discurso verbal sobre a morte. E a figura de Silvia se avoluma no quadro, vista em grande plano com sua cabeleira quase tomando todo o quadro... Da idéia de morte que cerca Diaz e Silvia passa a consciência e o inconsciente do poeta Paulo/Glauber para a vida porque Vieira é o líder populista a quem Paulo e Sara vão servir.”<sup>23</sup>

Sílvia possibilita que Paulo Martins expresse sua simultânea admiração e ódio a Diaz, na medida em que este a detém e a possui, somente lhe oferecendo em troca de um afilhadismo. Ora, quando o poeta chega ao palácio de dom Porfirio e o vê feliz dançando com Sílvia, considera isto um “inferno”. Se Diaz lhe indaga se ele não quer ser seu afilhado, Paulo Martins fica embaraçado, prefere escolher seus próprios “caminhos”, explorar suas próprias “idéias”, por isto o poeta olhando Sílvia com Diaz é como um filho desejando a mãe que está com o pai.

---

<sup>22</sup> GERBER, Raquel: “O Mito da Civilização Atlântica”. pág. 116

<sup>23</sup> Idem, págs. 116 e 117.

### CAPÍTULO III

## O VULCÃO GLAUBER E SUAS LARVAS DEITADAS SOBRE O TERCEIRO MUNDO, NA DIREÇÃO ARTÍSTICA DE ATORES INTERFERINDO NA ATUAÇÃO CINEMATOGRAFICA



**D**ona Lúcia Rocha, mãe de Glauber Rocha, em depoimento veiculado junto ao DVD de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* lembra que seu filho escrevia, noites sem fim, com duas máquinas datilográficas, dizendo-se ter a cabeça como um vulcão, daí ter ele que colocar suas larvas de idéias quentes, ininterruptamente, sobre o papel, por vezes, até mesmo, em distintas máquinas e diferentes registros, para evitar o esquecimento. D. Lúcia é admiravelmente estimuladora e vinculada ao filho cineasta, desde a infância mais tenra, quando GR desenhava seus personagens e idéias cinematográficas, e mais ainda, após sua morte, em 1981.

Glauber Rocha ficou conhecido como um diretor de atores autoritário e determinado. Desde seus primeiros trabalhos de direção no cinema, ainda na Bahia, quando dirigiu os curtas-metragens *O Pátio* (1958) e *Cruz na Praça* (1959), GR deixou sua marca de cineasta que sabia o que queria e que controlava a direção dos atores e atrizes, de modo implacável. Deixo o relato para um seu contemporâneo, Luis Carlos Maciel:

“... O Glauber, por sua vez, embora fosse de esquerda, e também tivesse sérias preocupações com o povo brasileiro, ao realizar seu curta, na mesma época, deixou de lado o conteúdo ideológico. Muito pelo contrário, aliás. **O Pátio**, estrelado por Helena Ignez, consistia num trabalho puramente experimental, até esteticista. No máximo, pode-se encontrar no filme uma reflexão sobre o sexo; porém, a marca de **O Pátio** é a preocupação estética, a forma cinematográfica. Para começar, é um curta de onze minutos sem uma história propriamente (o que já marca a diferença dos outros curtas do Rio). A ação se passa num pátio de uma casa, de onde se vislumbra todo o mar de Salvador. Uma visão lindíssima. Ali, um rapaz e uma moça se encontram, se namoram, se paqueram – no fim das contas, é apenas a história de uma trepada não explícita. Mas o interessante é que Glauber faz, através das suas duas figuras, a fotografia de Waldemar Lima e o uso criativo da trilha sonora, um exercício caligráfico, formalista, de cinema puro”.<sup>24</sup>

Ora, Glauber chegou a confessar a Luis Carlos Maciel que gostaria de ter contado com ele, em 1958 (que tinha voltado a Porto Alegre antes de retornar a Salvador, com uma módica bolsa de estudos, para se matricular na Escola de Teatro, dirigida por Martim Gonçalves) como ator em *O Pátio*, ao invés de com o jovem Sólon e esta confissão muito envaideceu a Maciel que, prontamente, aceitou fazer o segundo curta-metragem do cineasta, *Cruz na Praça*, em março de 1959, contracenando com Anatólio, o outro ator do filme. Novamente é Luis Carlos Maciel quem

---

<sup>24</sup> Geração em transe, págs. 57/58.



conta que a história do filme se revelou quase nada, assim resumida pelo teatrólogo e jornalista gaúcho:

“Pelas ruas um tanto opressas de Salvador, um homossexual começa a seguir um rapaz bonito. O papel do homossexual era feito por um amigo nosso da Escola de Teatro, Anatólio de Oliveira; o do rapaz bonito era defendido por mim. Eu caminhava pelas ruas estreitas, seguia, entrava nas igrejas, e o Anatólio me olhava o tempo todo, sem que eu percebesse, me paquerando. Havia uma seqüência filmada na Igreja de São Francisco, onde Glauber explorava o efeito visual da arquitetura e da arte barroca; filmou detalhadamente as imagens dos anjos lânguidos – todos pintados com expressões de lascívia – para depois, na montagem, contrapô-las com os olhares lançados do Anatólio para mim. Queria criar um clima crescente de tensão sexual, a partir dessas imagens barrocas.”<sup>25</sup>

A direção de atores de Glauber era e sempre foi feita, de improviso e por iniciativa exclusiva e pessoal do cineasta, como se o ator ou a atriz não tivesse que intervir com palpites ou alternativas de interpretação. Melhor sinônimo disso se encontra na descrição de Maciel para a filmagem da cena-clímax do filme na qual atuou e na qual o ator assim descreveu:

“A cena mais difícil de ser filmada foi a cena de clímax. Glauber não tinha avisado, nem a mim nem ao Anatólio, que ele precisava segurar o meu saco. Chegou na hora e falou: – Maciel, agora eu vou querer que o Anatólio pegue nos seus colhões. Mas eu não avisei nada pra ele... Agüenta as pontas que já resolvo tudo. Glauber não tinha falado nada antes porque, se sua idéia tivesse vazado, a cena poderia ter tido algum problema na Escola de Teatro com o diretor, Martim Gonçalves que, apesar de ser ele próprio gay, ou por isso mesmo, queria acabar com o preconceito contra alunos de teatro. Na província baiana, estudantes de teatro, atores e teatros em geral eram considerados bichas e perversos. A cena poderia antecipar problemas que só poderiam prejudicar a produção do curta.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Geração em transe, pág. 60.

<sup>26</sup> Idem, pág. 61.

Vale a pena seguir a descrição do Maciel, com vistas a ressaltar como, desde o início da direção cinematográfica de atores, o cineasta baiano impunha seu ponto de vista ao intérprete:

“– Não avisei ao Anatólio, mas vou avisar agora – repetiu Glauber. – E não se preocupe que tudo vai dar certo. Chegou junto ao Anatólio, passou a mão no seu ombro (como aliás tinha o hábito de fazer com todo mundo) e começou a cochichar. Eu fiquei de longe, observando. Só via o Glauber falando primeiro, depois falando e gesticulando, e o Anatólio balançando a cabeça – no sentido negativo, é claro. Quanto mais o Glauber se mexia, mais o Anatólio fazia que não. Glauber tentava, argumentava baixinho, seduzia... e nada. Não havia jeito. Até que esgotadas as chances dos cochichos, Glauber começou a gritar. Dava gritos horríveis, dizendo assim: – “Você está pensando o quê? Isso assim não é profissional! Você não vai ser ator de cinema nunca, nem aqui nem em lugar nenhum!” Nós todos nos assustamos muito com a fúria de Glauber. Ele continuou: – “Quer saber de uma coisa? Sua carreira acabou! Eu não permitirei que você faça mais nenhum filme na sua vida!” O Anatólio ficou chocado. Diante de ameaças tão poderosas (que na verdade não tinham muito fundamento), ele começou a sucumbir. Tentei dar uma força. – Olha, Anatólio, isto é cinema. Você não precisa pegar nos meus colhões de verdade. A gente finge... você pega só as calças! É só um plano... Afinal, ele cedeu, embora contrariado. Na hora de rodar o plano, no entanto, não sei se porque percebesse a resistência de Anatólio, o Glauber fez questão de repetir a cena várias vezes. Plano aberto, plano fechado, detalhe... “De novo”, “mais uma vez”, “assim não!” – ficamos não sei quanto tempo só nesta cena, e nunca estava boa. E o pior: a técnica de pegar só nas calças não convenceu, porque nosso diretor exigia sempre ‘mais verdade’”.

Com este depoimento de Luis Carlos Maciel, percebe-se logo que desde o início de sua carreira cinematográfica de diretor, Glauber não só era exigente com os atores, como era perfeccionista com sua direção, apesar de confiar tanto em sua capacidade de inventividade na hora da rodagem da película.

Não foi diferente com a direção de atores do longa-metragem *Terra em Transe*. Glauber exigiu dos atores e atrizes

comportamentos teatrais exagerados, interpretações exacerbadas, obediência total a suas ordens na direção artística. A Danuza Leão, por exemplo, quando reclamou da dificuldade de decorar os textos do roteiro, os diálogos de *Terra em Transe*, profusos e extensos, GR a tranqüilizou determinando que ela não diria uma só palavra, não abriria a boca durante toda a película e assim foi. No livro autobiográfico de Danuza, *Quase tudo*, a atriz revela que aceitou o papel de Sílvia, amante de Paulo Martins, na medida em que não teria que decorar nenhum diálogo, qualquer fala, até porque, segundo a autora ela não era capaz de memorizar nenhuma. E acrescenta:

"Segundo Glauber, ator não tinha que entender nada, nem do filme nem do personagem. Contracenei com Paulo Autran, Jardel Filho e Glauce Rocha. Sua técnica era primeiro enlouquecer os atores, depois fazer deles exatamente o que queria." <sup>27</sup>

Neste mesmo sentido, depôs Hugo Carvana e outros (Maurício do Vale, Othon Bastos, etc), de pronto me recordo do depoimento de Carvana que tantos filmes fez com Glauber, do *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* ao *Terra em Transe* e *Câncer* —, ao dizer que Glauber orientava tanto e tão exageradamente seus atores que em *Terra em Transe* Jardel Filho já quase não suportava, chegou ao extremo de só fazer qualquer cena com a orientação do diretor. Ficou inteiramente estressado e bloqueado. Por outro lado, Paco Rabal ficou siderado por Glauber, ao estrelar *Cabeças Cortadas* (1970). Já desde o recrutamento, diz Carvana, em *Glauber Labirinto do Brasil* que GR simplesmente telefonava pra seus atores antigos e determinava: "Amanhã esteja em tal parte, vamos filmar". E os atores costumavam tomar semelhante convocatória como uma ordem, não discutiam sobre se iriam ou não ler antes o roteiro, assim foi no caso de *Câncer* (1968) que Pitanga, Carvana e Odete Lara fizeram sem discutir

---

<sup>27</sup> Quase tudo, pág. 114.

do que se tratava, previamente, assim foi com *A Idade da Terra*, em que Danuza Leão atuou, igualmente sem discutir, conforme ela própria relata:

“*Terra em Transe* se tornou um clássico do cinema brasileiro e consagrou Glauber como gênio. Anos depois, quando foi fazer *A idade da terra*, ele ligou para minha casa e me convidou de novo para um papel. Quando atendi foi logo dizendo: “Quero você loura, *platinum blonde*”. Qual a mulher que, no fundo do seu coração nunca pensou em ser loura? Quantas tiveram coragem? **Mas nesse caso era uma ordem, ordem do diretor do filme.** No dia seguinte, cedinho, fui para o cabeleireiro, e saí de lá irreconhecível. Dessa vez Glauber queria que ela falasse, mas de improviso. Antes das filmagens ele conversava comigo sobre fatos que eu tinha vivido e dizia: “Vou rodar, comece a falar.” Às vezes o assunto acabava, e lá vinha ele me estimular e provocar para que eu continuasse. O filme foi um fracasso retumbante. Passou uma semana num cineminha no Rio, **nem tive chance de vê-lo**; assim se encerrou minha carreira de estrela de cinema, e meu cabelo quase caiu por causa dos produtos usados para me transformar em loura.” (grifos inovados).<sup>28</sup>

Aliás, Danuza não foi a única atriz a trabalhar com Glauber que não teve oportunidade de sequer ver o resultado do filme com ele rodado...; Hugo Carvana, igualmente, depõe em *Glauber Labirinto do Brasil* que jamais viu o filme que fez juntamente com Glauber, em 1968, contracenando com Odete Lara e Pitanga, *O Câncer*. Com muitos outros atores algo semelhante ocorreu e me pergunto se podem ter um juízo isento, se podem afirmar que esta ou aquela película de GR foi um fracasso, sem terem tido a oportunidade de ver o filme... Seria tipo não vi, não gostei? Impossível. Para julgar tem que ver. Ou estariam querendo dizer apenas que teria sido um fracasso para eles, tão-somente, ou unicamente de público e crítica? Enfim... muitos foram os filmes glauberianos dignos de amiudada polêmica e discutida validade, concordo; con-

---

<sup>28</sup> *Quase Tudo*, pág. 116.

tudo, o julgamento da película tal ou qual dele, se pessoal, só subsiste se a pessoa tiver visto ou conhecido alguma exibição, para julgar, isentamente, o que nem sempre ocorreu com os filmes do diretor baiano, em virtude da sua curta duração em exibição nacional, censura, boicotes, etc. Hoje em dia, duvido que a nova geração conheça ainda tais filmes, muitos continuam inéditos, infelizmente.

Por outro lado, mais significativo que saber se alguém gostou ou não gostou de algum dos filmes realizados por Glauber, é desfrutar de sua arte e da beleza de sua criação cinematográfica, ou seja, pode-se até gostar ou não gostar, mas nunca se é indiferente a um trabalho artístico glauberiano, a experiência tem comprovado isso. O que, aliás, me faz lembrar o comentário que Amengual fez sobre a totalidade da obra do cineasta baiano, nestes termos:

“Ainda que tenha sempre se desolidarizado vigorosamente da visão e dos heróis de seus filmes (o pintor não é aquilo que pinta) – mas nem por isso negando a evidente relação autobiográfica que o unia ao poeta-político de *Terra em Transe* – Glauber nunca deixa de estar extraordinariamente presente *atrás* da – ou sob – sua obra.”<sup>29</sup>

E diríamos que no tocante à direção de atores mais particularmente, o cineasta baiano esteve mais vigorosamente presente, ainda que *atrás* da câmera, ou mais precisamente por isso, a imprimir sua marca artística de direção pessoal, fosse através de cochichos com os atores, na hora da filmagem, contrastando uma atuação com outra, improvisando sempre e possibilitando a surpresa em cada um dos atores e atrizes, para tirar mais partido de cada personagem.

Chamam especial atenção os resultados obtidos na atuação dos atores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: de Othon

<sup>29</sup> AMENGUAL, Barthélémy : “Glauber Rocha ou os Caminhos da Liberdade”. *apud* Glauber Rocha. Editora Paz e Terra, Coleção Cinema Vol. 1. Rio de Janeiro, Tradução de Julio César Montenegro. 1977. pág. 98.

Bastos que fez simultaneamente o papel de Corisco e Lampião, além de ter dublado o beato Sebastião, foi curioso como durante as treze horas de conversa com Glauber, em viagem de carro dirigido pelo ator que faz o cego Júlio, de Salvador ao Monte Santo, Glauber e Othon discutem e decidem utilizar ao máximo a técnica brechtiana do distanciamento na interpretação, da qual o ator era bastante conhecedor, superando, destarte, a ausência do ator que faria o personagem de Lampião, concentrado magistralmente na figura de Othon Bastos. Comenta o crítico José Carlos Avellar:

“É possível ainda que o trabalho de voz de Othon Bastos tenha igualmente contribuído para pensar o filme a partir de um momento em que a fala, o jeito de falar do ator, carrega a cena. Além das vozes que faz quando Corisco conta o que se passou em Angicos para o cego Júlio, Othon Bastos faz ainda outra voz, a do Santo Sebastião – algo mais grave que as de Corisco e Lampião. A idéia surgiu na montagem, usar a mesma voz para deus e o diabo, de modo a que o espectador pudesse identificar uma certa semelhança entre as propostas e mais rapidamente concluir com o filme que a terra é do homem, nem de deus nem do diabo.”<sup>30</sup>

Curiosíssimo, igualmente, a percepção de fatores marcantes no trabalho de atuação dos atores glauberianos, quase sempre motivados por sua inigualável presença, ou ainda, por elementos alienígenas a exemplo do ocorrido com Othon Bastos, ao rebatizar o vaqueiro Manuel com um novo nome, ou seja, *diabo*, testemunha haver escutado – como os demais integrantes do elenco, naquela cena –, as cordas do violão do cego Júlio serem manejadas pelo vento, que soprou forte, extraindo verdadeira canção diabólica.

Em capítulo primoroso, “os filmes e a linguagem”, João Carlos Teixeira Gomes ressalta que, quem conviveu com Glauber

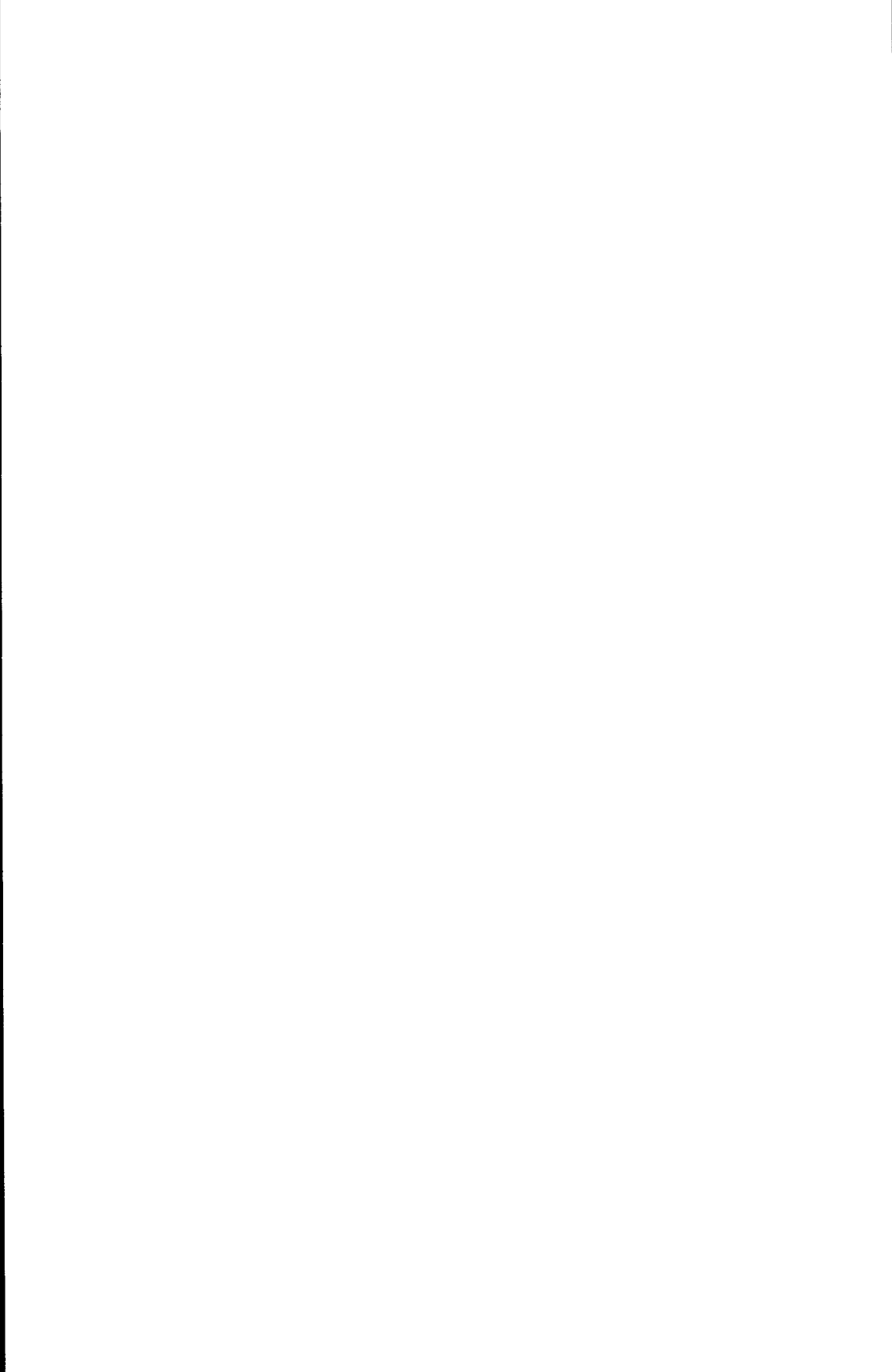
---

<sup>30</sup> AVELLAR, José Carlos: “*Deus e o Diabo na Terra do Sol – a Linha Reta, o Melão de Cana e o Retrato do Artista quando Jovem*”, Editora Rocco, coleção artimídia, Rio de Janeiro, 1995, pág. 22.

sabe que ele era capaz de dramatizar até o cotidiano, e transformar uma simples conversa numa epopéia de gestos ou num frenesi verbal incontrolável.<sup>31</sup> Quanto mais transpuser para a tela, realidades e sonhos de seu inconsciente e do próprio inconsciente coletivo que se fazia matéria-prima de sua metáfora como em "Terra em Transe"...

---

<sup>31</sup> GOMES, José Carlos Teixeira: "Glauber Esse Vulcão". Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, das págs. 389 a 448, em especial pág. 401.





## CAPÍTULO IV

### A CIDADE EM TRANSE E O SERTÃO DE DEUS E O DIABO: DUAS VEZES GLAUBER?



**T**odos os traços característicos distintivos e definidores da obra e do pensamento glauberianos se encontram presentes em seu filme *Terra em Transe*, produzido entre os anos de 1966/67, concluído a tempo de ser lançado no Festival de Cannes em maio de 1967 e, infelizmente, mal distribuído no Brasil.

Linguagem desestruturada e desestruturadora com objetivo de desmistificar o tipo de cinema que fez, justaposições de classes sociais antagônicas representadas por personagens politicamente poderosos e outros deserdados; neste último caso, os operários, as massas revolucionárias, o povo, a mostrar uma terra em transe. Embora refletisse sobre o passado brasileiro imediatamente anterior a 1964, o filme traz uma carga intuitiva de

previsibilidade e profetização sobre o futuro político do País que impressiona pelo caráter de contemporaneidade.

Conforme ressaltado por João Carlos Gomes,<sup>32</sup> “Glauber filmou numa época de intensa repressão política o País mergulhado numa ditadura considerada pelos historiadores como pior do que a da era Vargas. A vigilância sobre artistas e intelectuais era opressiva. Não surpreende, assim, que houvesse dado ao problema da ditadura latino-americana, à instabilidade política da região e ao seu quadro de miséria social, um tratamento metafórico. Ninguém poderia ter dúvidas sobre qual o País real que se abrigava sob a camuflagem de “Eldorado” em *Terra em Transe*. Não era produtora uma confrontação aberta com a censura ou o pleno desafio ideológico à ditadura, numa época de exacerbação dos radicais da direita. Isto favoreceu, em parte, o caráter alegórico da sua filmografia – fato que, intrinsecamente, correspondia também à sua maneira de ser e de pensar. Ele se orgulhava da sua impregnação espiritual barroca e o declarou algumas vezes.”

Consoante expressão do próprio realizador desta complexa película em entrevista concedida, em 1967, a Piero Arlorio e Michel Ciment, publicada pela revista francesa *Positif* nº 91 e igualmente reproduzida em livro de Glauber, “*Revolução do Cinema Novo*” (págs. 78 a 95), “*Terra em Transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o Diabo*: as pessoas chegam ao mar. “Chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há a música de esperança como em *Deus e o Diabo*, mas o ruído das metralhadoras que se sobrepõe à música do filme”.

Tudo isto se identifica claramente no filme, e ainda segundo Glauber, “Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra, ou seja, um canto de esperança. Não é uma canção no estilo

---

<sup>32</sup> GOMES, José Carlos Teixeira: “Glauber Esse Vulcão”, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, pág. 401

'realismo socialista', não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave".<sup>33</sup>

O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens ou uma anti-sinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo.

Que problemas fundamentais de fundo são esses levantados pelo discurso do filme? Qual a metodologia empregada na sua narração ou discurso filmico?

É o que tentaremos, adiante, esclarecer ou responder.

Ora, na verdade, o público brasileiro tomou conhecimento, durante a década de 60, de três diretores de cinema que a História mostrou terem revolucionado a linguagem cinematográfica, a estética filmica. Foram o Italiano Pier Paolo Pasolini, o francês Jean-Luc Godard e o brasileiro Glauber Rocha. Sobre o cadáver do primeiro, Glauber inspirou-se para narrar a vida de Cristo, numa perspectiva de terceiro mundo, e o fez em seu último filme longa, *A Idade da Terra* (1980). Mas, obediente à sua técnica criativa que segue rumo de **Barravento** (1962) à **Terra em Transe** (1967), de **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964) ao **Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro** (1969), de **Cabeças Cortadas** (1970) ao **Das Leone has Siete Cabeças** (1971), estes dois últimos realizados, respectivamente, na Espanha e no Congo.

Como faria, mais tarde, em seu último filme, *A Idade da Terra* (1980), em que tendo o Teatro Municipal do RJ ao fundo da imagem, rodeado de populares, de pé, em torno da mesa do bar Amarelinho, bebe e discursa o elitizado Cristo Glauberiano, em solene e repetitivo tom acadêmico. "A declaração da Independência, a proclamação da República e a abolição da escravatura são legítimas conquistas do povo. Estou consciente de que as defendendo até a morte estarei contribuindo para a luta dos mais legítimos direitos humanos". Tarcísio Meira em **A Idade da Terra** representa uma síntese de figuras brasileiras do passado recente, do Conde Afonso Celso a Rui Barbosa. E a repetição retoma

---

<sup>33</sup> "Revolução do Cinema Novo", pág. 87.

o texto, contrastando com a tumular imobilidade dos figurantes e a bovina indiferença da grã-fina companheira, dando um especial realce à sardônica transparência de inutilidade daquelas declarações ufanistas e patrióticas, de igual modo Glauber em *Terra em Transe* idealiza um país imaginário, Eldorado, palco das peripécias torturantes do poeta Paulo Martins, em seus relacionamentos com instituições políticas de direita e esquerda, com a Igreja, com os sindicatos, o povo, etc.

Esse método de abstração subverte nossa identificação psicológica de espectador, pois, só dificilmente nos identificamos com figura que representam forças políticas ou religiosas, em vez de pessoas como nós.

O mundo em **Terra em Transe** é, por outro lado, um universo de descontinuidades e rupturas. Em vez de dar a impressão habitual de continuidade, Glauber nos obriga a reconstruir as relações espaciais e temporais. Não há tomadas fixas que situem o espectador no espaço. Movimentos vertiginosos de câmera nos desorientam, assim como a variedade pouco ortodoxa de ângulo das tomadas de cena. Mesmo em seqüências caracterizadas pela homogeneidade espacial, há descontinuidade no tratamento cinematográfico desse espaço.

Glauber nos dá fragmentos que impossibilitam uma reconstrução narrativa. Nas seqüências de orgia pueril de que participa Paulo Martins com Júlio Fuentes e Mário, no meio do filme, por exemplo, é impossível discernir uma ficção preexistente da qual os momentos relevantes tenham sido retirados. Cabe ao público criar a espacialidade e a temporalidade da seqüência.

**Terra em Transe** prolifera em "*faux raccords*" (violação da continuidade ortodoxa criando uma ruptura para o espectador) e em transgressões das convenções da "continuidade". Diversos planos, por exemplo, mostram Glaube Rocha, seus óculos escuros e pasta na mão, entrando pela porta do jornal "Aurora Livre" diversas vezes seguidas, cada vez de uma maneira ligeiramente diferente, numa repetição que o próprio filme assinala como sen-

do temporalmente impossível. De igual modo, na chegada do poeta ao palácio de Felipe Vieira, no momento mesmo da decisão de exigência de renúncia do governador, no início e final do filme, abre a mesma porta ou portão várias vezes, entra e reingressa no paço do palácio, por diversas vezes, transgredindo a convenção da continuidade espaço-temporal, com o propósito de acentuar a descontinuidade e a opção por uma linguagem revolucionária para o filme.

**Terra em Transe** é uma espécie de exorcismo político através do cinema.

Os temas da visão do mundo, da história e da filosofia glauberianos são tratados, por inteiro, neste filme. Se bem pensarmos, o cinema de GR faz o papel da ciência social brasileira de meados dos anos 60, silenciada nas universidades pela ditadura então vigente.

O caráter de um povo que precisa de “pais políticos”, cujas interrupções de mandatos governamentais por motivo de suicídio, golpe, morte ou renúncia de seus líderes, traumatizam a história recente do País, é retratada com vigor pela película, numa alegoria realista e neobarroca.

O filme retrata os signos históricos determinantes deste povo como o messianismo, o populismo e o patriarcalismo.

O realizador baiano retomará esta espécie de exorcismo político em seu último filme, **A Idade da Terra** – um paralelo do profeta G. Rocha/Cristão terceiro mundista ao seu próprio passado europeu/ocidental/greco-romano/apostólico-ibérico do “Eldorado” – manifestação exorcisística, esta já muito bem iniciada em *Terra em Transe*, da qual sua derradeira realização parece ser uma continuação perfeita. O título, aliás, é **A Idade da Terra** e não, *a Idade do Brasil*, em vez de criar personagens, o filme desenvolve figuras político-religiosas. A voz *off* de Glauber narrador de seu *leit-motif* inspirado em cima da paisagem de Pitanga com talha de Cristo Crucificado sob o Céu do Planalto Central – Capital mundial do futuro, através dos tempos, iden-

tifica sua metodologia criativa da reconstrução cinematográfica. Em **A Idade da Terra**, aliás, a discussão do modo dicotômico como seu realizador entrevê o dualismo internacional da produção e distribuição dos bens e lucros (países capitalistas e comunistas ricos *versus* países capitalistas e comunistas pobres): enseja a transposição para o plano da arte na discussão em torno do cinema da desconstrução ou da desmistificação.

Glauber faz com que os atores representem em movimento coreografado segundo figuras geométricas, um movimento que nos lembra mais a estilização da ópera do que a “naturalidade” do realismo dramático, e neste sentido, se distancia do *Terra em Transe* que se mostrava um filme mais realista, sem jamais perder de vista sua inserção histórica num País concreto que a censura militar forçava à linguagem metafórica.

Enquanto em *Terra em Transe* a reportagem do poeta Paulo Martins sobre a biografia de dom Porfírio Diaz se mostra cronológica e didática, busca esclarecer ao espectador a visão conturbada e revoltada do jornalista indeciso entre servir ao patrão que o financia e a fazer prevalecer suas idéias próprias e pessoais, suas ideologias cambiantes; em *A Idade da Terra*, por outro lado, o repórter e cineasta é o Cristo negro, o africano, na visão glauberiana, onde o ator Pitanga, é preciso lembrar, é repórter e cineasta tanto quanto o Cristo preto, no filme. Ele entrevista Carlos Castelo Branco a fim de esclarecer a história brasileira recente, de 1964 até a atualidade. Faz poucas perguntas e inclina o plano de captação da imagem (*contre-plongée* forçada), como que para reinterpretar o discurso do jornalista na hora da reportagem da entrevista, no momento mesmo do depoimento.

O documentário realizado por Paulo Martins significa impor, propositalmente, um filme dentro do filme maior que é *Terra em Transe*. A justaposição dialética de dois tipos de filmes políticos faz ressaltar a fraqueza inerente de cada um deles.

“Nós sabemos do *nouveau-roman* que romances-dentro-de-romance funcionam muitas vezes como *micro-récit* que resumem

o romance como um todo". A reportagem de Paulo Martins sobre a biografia política de dom Porfírio Diaz, assim como a entrevista com Carlos Castelo Branco, em *A Idade da Terra* constituem *micro-récit* nesse sentido, porque tanto em *Terra em Transe* como um todo conta também a biografia política recente dos líderes brasileiros, de Getúlio a Jango, ou seja, a história das recentes marchas e contramarchas da política nacional, como **A Idade da Terra** como um todo também conta a história do Brasil. Entretanto, algumas diferenças importantes impedem o filme-dentro-do-filme de ser um simples *micro-récit*. A "entrevista" lembra um exemplo de tele-reportagens comumente divulgadas pelas redes de televisão contemporânea no Brasil tipo Jornal Nacional, da Bandeirantes, Globo, etc, e a reportagem biográfica de Paulo Martins lembra alguns curta-metragens ou documentários em que qualidades desse personagem ou daquela instituição são ressaltados.

A justaposição dialética de dois tipos de filmes políticos faz ressaltar a fraqueza inerente de cada um deles. **A Idade da Terra**, por exemplo, como um todo é complexo e cheio de nuances e contradições sutis, mas é ao mesmo tempo de difícil acesso, repleto de subjetivismos e, vez por outra, até mal articulado. A entrevista é um filme direto, "eficaz" e didático, mas também sem sutileza, manipulativo e superficialmente bem-feito. Desse modo, o filme-dentro-do-filme funciona como uma crítica à totalidade do filme (*A Idade da Terra*) e o *filme-come-um-todo* demonstra as limitações do *filme-dentro-do-filme* (a entrevista).

No **Terra em Transe**, por seu turno, podemos observar que no documentário biográfico o seu realizador, o jornalista Paulo Martins, procura tirar partido, busca denegrir a imagem de seu líder, Diaz, revelando-lhe ou ressaltando-lhe as características de político descarado, de infiel e traidor das massas, de interesseiro e mau-caráter personagem da política nacional. O documentário biográfico (o-filme-dentro-do-filme) apresentado pelo poeta Paulo Martins é um filme direto, "eficaz" e didático,

mas também sem sutileza, manipulativo e superficialmente elaborado, tipo publicidade televisiva, "curta e grosso", faz crer que a seqüência ulterior que mostra o encontro de Martins com dom Porfirio Diaz resulta num embate político e ideológico entre os dois personagens, numa ruptura deste com aquele, num retorno do poeta à assessoria política do governador Vieira a revelar, mais uma vez, a indecisão política e as incertezas do personagem central, do protagonista do enredo da película. Assim, de igual modo como observado em relação à "entrevista" de *A Idade da Terra*, o "documentário" de *Terra em Transe*, ou seja, o filme-dentro-do-filme, ali identificado, funciona como uma crítica à totalidade do filme e o *filme-come-um-todo* demonstra as limitações do *filme-dentro-do-filme*.

Ora, o próprio Glauber reconheceu que há complexidades em seus filmes, remanescem obscuridades que impedem a clareza na construção do filme. Ele confessou, em relação ao *Terra em Transe*:

"O plano final é longo (um minuto) e ele perturba mesmo um pouco, mas eu acho que depois de 40 segundos, as pessoas começam a compreender que essas metralhadoras têm significado: eu insisti na duração. Quanto ao desgosto do herói pelo Carnaval, talvez seja muito vago, como palavra, mas a política brasileira é verdadeiramente um Carnaval. A civilização brasileira é decadente. Nós somos realmente podres, estéreis e preguiçosos, de grande incapacidade artesanal e duma energia irracional que acaba, então, sempre no vazio. Tentei fazer com que o filme seja a expressão desse Carnaval e de meu nojo diante da situação."<sup>34</sup>

Esclarecedor, afinal, o depoimento do realizador baiano quanto à sua indignação e nojo diante da situação que seu filme *Terra em Transe* retrata, o que de certo modo explica as razões de dificuldades de comercialização e aceitação do público nacional a esta película. Sabe-se das enormes dificuldades que

<sup>34</sup> Glauber Rocha, entrevista a *Positif* n° 91, reproduzida em *Revolução do Cinema Brasileiro*, pág. 90.



Glauber enfrentou, num primeiríssimo momento da película pronta, tanto para inscrevê-la no Festival de Cannes, no ano de 1967, onde arrebatou o troféu de melhor direção cinematográfica, como para exibi-la nas salas de cinema do Rio de Janeiro e Brasil, comercializá-la em seu próprio País.

O embaixador Arnaldo Carrilho, à época servindo no Itamaraty, descreve ter recebido as visitas de cinco militares do antigo Serviço Nacional de Informações (SNI), à paisana, em abril/maio de 1964, dentre eles, o major Novis, o capitão Teixeira e o coronel Gustavo Borges, os quais tentaram impedir a remessa do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ao Festival de Cannes, sob a alegação de se tratar de uma película comunista.

Ante a objeção do diplomata em acatar a determinação militar, sem antes consultar seus superiores hierárquicos, os "visitantes" disseram apreciar o senso de obediência quase castrense do representante cultural do Itamaraty, para alertar que a próxima visita se daria dentro de dois dias, após uma exibição, autorizatória ou não, do *Deus e o Diabo* por seu chefe-maior, general João Batista Figueiredo, o qual, após assistir ao filme concluiu, felizmente, tratar-se de uma película com forte apelo subversivo, mas que poderia ou deveria representar o Brasil na França, em virtude de suas cenas fortes e de suas arrebatadoras seqüências cinematográficas. Aquele que presidiria, mais tarde, o Brasil (1979/85)<sup>35</sup>, general direitista porém, democrata, contribuiu, destarte, para o reconhecimento da importância fílmica da presença do primeiro filme glauberiano no Festival de Cannes. Dificuldade semelhante sofreu o segundo filme de Glauber a merecer inscrição regular no Festival de Cannes, no caso *Terra em Transe*, cujos negativos foram conduzidos pelo próprio diretor à França, e uma vez exibido o filme, privativamente, em Paris, para alguns críticos e intelectuais franceses, passaram estes a pressionar o Ministério das Relações Exteriores do Brasil no sentido

---

<sup>35</sup> Presidente João Figueiredo.

de sua liberação e participação no Festival de Cannes daquele ano de 1967, onde obteria o prêmio de melhor direção.

Creio mesmo que se não tivesse havido referidas pressões provenientes do exterior, não teria sido liberada, pelo governo militar, para exibição em Cannes uma cópia de *Terra em Transe*, sobretudo representando o País em festival tão significativo e de tamanha visibilidade.

Curioso recordar como Fernando Birri, cineasta argentino presente às exibições de *Deus e o Diabo* e de *Vidas Secas*, de Nélson Pereira dos Santos, igualmente presente naquele ano no Festival de Cannes, comentou que este último era o tipo de filme que toda sua geração sonhara em fazer, um dia, enquanto o filme de Glauber inaugurava um sonho que eles ainda não tinham sonhado, sequer tinham tido ainda tal percepção no inconsciente coletivo que se tornaria, a partir de *Deus e o Diabo*, uma urgência entre todos.

Afinal, aqui no Brasil mesmo foi necessária a intervenção de muita gente boa para viabilizar aquela representação. Para tanto concorreram vários fatores: após uma certa resistência do serviço de censura e diversões públicas, foi constituída uma comissão de notáveis (Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Rubem Braga e outro) para avaliar as qualidades do filme, se o mesmo era subversivo/comunista ou não, se deveria ou mereceria representar o Brasil em festivais internacionais ou mesmo se devesse não ser censurado, no País. A mencionada comissão, após assistir à película em sessão privada, não gostou do filme, achou-o hermético, complicado, ininteligível.<sup>36</sup>

Glauber comenta:

"Eu esculhambei os caras do Itamaraty lá para ele (Magalhães Pinto), e ele, para lavar as mãos como Pilatos, nomeou

---

<sup>36</sup> Glauber Rocha. "Reação a *Terra em Transe* (proibição e liberação do filme), entrevista a Raquel Gerber (Roma, fev. 1973), publicada em "O Mito da Civilização Atlântica", Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1982, págs. 255/260

uma comissão. Eu me submetia a isso: uma comissão de intelectuais cariocas ia ver meu filme para dizer se o filme era bom ou não. Porra, um negócio completamente ridículo! Mas eu tinha que tirar o filme para Cannes de qualquer jeito, tirar o filme da censura e passar o filme. E me submeti a esse vexame. A comissão viu o filme, não gostou do filme, não entendeu, ficou com medo, comportou-se de uma forma inteiramente ambígua, não quis também se comprometer. Algumas pessoas da comissão gostaram do filme, mas ninguém quis assumir. Não sei até mesmo quem gostou e quem não gostou".<sup>37</sup>

No caso de Nélson Rodrigues careceu que o cineasta Sergio Santeiro, o bigode, amigo do teatrólogo, chamasse sua atenção no sentido de ele se prestar a assistir *Terra em Transe* uma segunda vez, no que resultou tomar-se Nélson Rodrigues de um entusiasmo intelectual altamente positivo rumo ao filme, compreendeu-o, por fim, chegou a publicar um artigo famoso sobre a obra de Glauber Rocha e a importância do *Terra em Transe*, o que atuou significativamente no sentido de liberarem a película, uma vez que aprovada por um direitista empedernido como Nélson, de tão bom trânsito junto aos militares.

Por outro lado, comentávamos que o realizador baiano tinha uma relação de rejeição ideológica com a situação retratada pelo filme. Eis como referiu-se Glauber Rocha a como detestava todas as coisas apresentadas em *Terra em Transe*:

"Quando filmei *Deus e o Diabo*, gostei muito da paisagem e da figura de Corisco também, e até mesmo se assumi uma atitude crítica, sentia-me ligado a estes personagens. Ao contrário, como eu detestava todas as coisas apresentadas em *Terra em Transe*, filmei com certa repulsão. Lembro-me de que dizia ao montador: estou enjoado porque não acho que haja um único plano bonito neste filme. Todos os planos são feios, porque se trata de pessoas prejudiciais, de uma paisagem podre, de um falso barroco. O roteiro me impedia de chegar à espécie de fascinação

---

<sup>37</sup> Idem, pág. 257

plástica que se encontra em *Deus e o Diabo*. Às vezes, pode ser que eu tenha tentado escapar a este ambiente, mas o perigo consistia em atribuir valores aos elementos elucidados.<sup>17</sup>

E prosseguia:

"O filme foi frequentemente filmado com a câmera na mão, de modo flexível. Sente-se a pele dos personagens, procurei um tom documentário. Tudo o que pode parecer *imaginário* é de fato *verdadeiro*. Fui, por exemplo, consultar arquivos de jornais para ver fotografias de políticos. Quando o Presidente Kubitschek chega a Brasília, por exemplo, os índios lhe levam um cocar e cacique, etc. Quando filmei o comício onde o velho senador começa a dançar com as pessoas, mandei vir uma verdadeira escola de samba e botei Vieira no meio. Fizera a mesma coisa com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, porque lá também os camponeses pensavam que aquele que interpretava Sebastião era um verdadeiro beato. Não tinha previsto a cena da dança do senador, mas num determinado momento o ator se empoçou pela música e pelo discurso político, ele começou a dançar e filmamos o conjunto com a câmera na mão. Pablo Neruda já falava de "surrealismo concreto" por ser esse aspecto surreal um fato dentro da realidade da América Latina e do Terceiro Mundo. Encontramos este surrealismo concreto em Astúrias, Alejo Carpentier ou Nicolau Guillén.<sup>18</sup>

Nem por isto, no entanto, pode-se deixar de ressaltar o resultado primoroso da estética revolucionária de *Terra em Transe*, assim como do teor pictórico no cinema nacional das idéias inovadoras do cinema glauberiano, ali contido.

Em uma das melhores biografias de Glauber Rocha, a nosso juízo, dentre as tantas que apareceram na bibliografia nacional e estrangeira, escrevia por um seu colega de infância e juventude, João Carlos Teixeira Gomes<sup>19</sup>, desde o início em Conquista e Salvador, passando pelo Colégio Central e pela geração Mapa

<sup>17</sup> *Idem*, op. cit., p. 91.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, José Carlos de. *Glauber Esse Vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, 633 páginas.

até o convívio das jograléscas, pode-se encontrar uma reflexão aprofundada sobre o pensamento e as idéias do cineasta, sobre sua ideologia e o cinema nacional, os seus filmes e a linguagem, etc., enfim, dele devemos recolher alguns depoimentos, como o que se segue:

*"Glauber viveu 24 horas por dia a obsessão do Brasil e, mais tempo houvesse, mais viveria. Para a compreensão do sistema de idéias em que sustentou a sua visão de mundo é preciso partir do entendimento das suas convicções nacionalistas, amparadas no método dialético da interpretação marxista da história. Ele foi o produto, como realizador cinematográfico, de duas exacerbações: a do nacionalista convicto e a do doutrinador sofisticado, legatário da melhor tradição estética do cinema internacional."* <sup>40</sup>

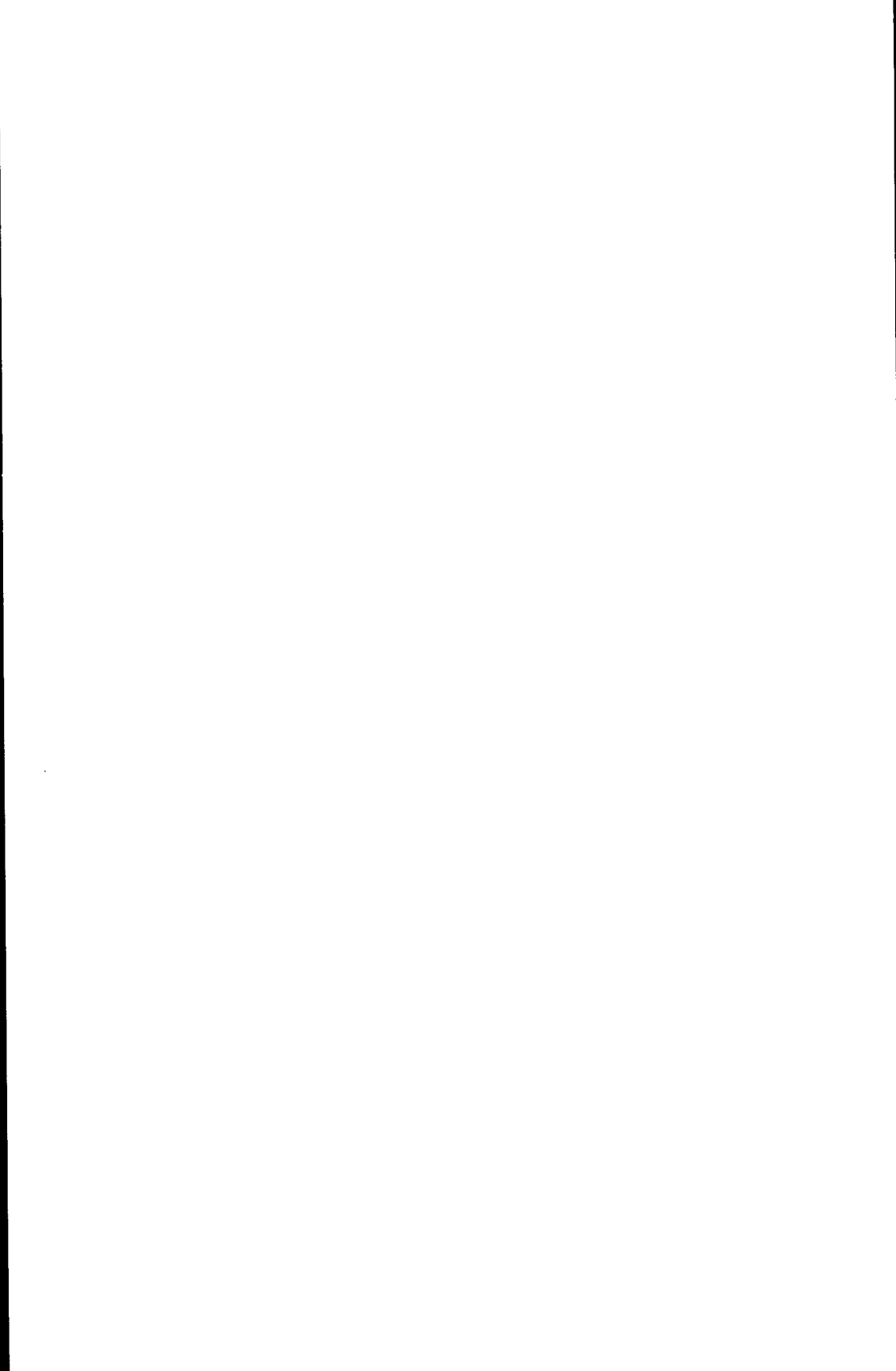
Livro biográfico profundo e sofisticado, *Glauber Esse Vulcão* faz justiça ao biografado cineasta baiano, tornando-se leitura obrigatória para quem deseje aprofundar-se no entendimento ou no conhecimento de sua obra, da obra glauberiana que jamais se não restringe, unicamente, aos seus filmes, senão também aos ensaios e pensamentos, *incontroláveis*, na expressão de Davi Eulálio Neves.

E como disse Maciel "os poderes do povo e a arte revolucionária: *Terra em Transe* tem a consciência da complexidade, reflete as perdas das ilusões, a superação da ingenuidade, o processo de aprofundamento que iria finalmente conduzir a 1968". <sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Idem, pág. 356.

<sup>41</sup> MACIEL, L.C: op.cit, pág. 113.



## CAPÍTULO V

### OS PODERES DO POVO E A ARTE REVOLUCIONÁRIA (BANDEIRA DE LUTA DA REVOLUÇÃO): O CINEMA COMO A MAIS RADICAL EXPRESSÃO DA CULTURA CINEMANOVISTA



**D**e igual modo como se conhecem os filmes de Luís Buñuel pelas obsessões surrealistas, Ingmar Bergman como o cineasta da angústia antológica e nórdica, ou Hitchcock, o realizador típico do suspense, pode-se dizer que Glauber é o cineasta realizador dos filmes políticos e revolucionários do terceiro mundo e, mui especialmente, da década dos sessenta, no Brasil.

Consoante observa Amengual, quando Glauber Rocha realiza seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1962), o cinema político se define em toda parte – salvo na Polônia, por razões nacionais específicas – em relação à epopéia revolucionária dos

cinastas da Rússia Soviética e do neo-realismo italiano. Na verdade, merece transcrição seu testemunho:

"Ainda em 1962, o cinema político tem idéias simples e claras: o bem é a razão, a solidariedade, a consciência de classe; o mal é o irracional, a religião, a tradição, a resignação. *Barravento* termina com a imagem de um farol erigido como símbolo político: luz, poder e justiça prometidos aos trabalhadores se eles se conscientizarem de sua força e de sua unidade... Nos filmes seguintes de Glauber nenhum personagem trabalhará mais (exceto Manuel e Rosa no começo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) e essa abertura cósmica só será reencontrada em *Terra em Transe* onde, paradoxalmente, é vivida em tom de ridículo. Se depois de Pudovkin, não é raro ver o cinema político 'mobilizar' a natureza – a liberdade do mundo correspondendo à libertação dos homens –, aqui a revolução chega a ponto de provocar, *organizar as tempestades!*"<sup>42</sup>

Ora, mas que significaria dizer que Glauber faz um cinema político? Opta por uma arte revolucionária, do ponto de vista estético e significativamente político? É o que tentamos responder adiante, claro que não necessariamente em relação à totalidade de sua obra, mas dando ênfase especial à *Terra em Transe*.

Alguns críticos europeus e americanos, dentre eles René Gardiés<sup>43</sup>, Barthélémy Amengual, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier e Roberto Stam<sup>44</sup>, deram especial atenção, em suas profundas

---

<sup>42</sup> AMENGUAL, Barthélémy: "Glauber Rocha ou os Caminhos da Liberdade", *apud Glauber Rocha*, Editora Paz e Terra, Coleção Cinema Vol. I, Rio de Janeiro, Tradução de Julio César Montenegro, 1977, pág. 99.

<sup>43</sup> Conferir seu livro: "*Glauber Rocha*", publicado em francês pela coleção "Cinema d'aujourd'hui", Editions Seghers, Paris, 1974. Fruto de uma tese doutoral defendida na Universidade de Paris I, sob a orientação dos professores Bernard Jayssède e Christian Metz, contendo pontos de vista críticos, filmografia, bibliografia e documentos iconográficos relativos a todos os filmes realizados por GR até aquele ano, ou seja, somente não se refere aos filmes *História do Brasil* (1973), *Claro* (1975), *Di Cavalcanti* (1977) e *A Idade da Terra* (1980).

<sup>44</sup> Além dos inúmeros artigos e livros destes autores, merece especial referência aquele publicado pela Editora Paz e Terra, intitulado *Glauber Rocha*, com prefácio de Paulo Emílio Salles Gomes e tradução de Maria Rosa A. Magalhães e Júlio César Montenegro, em 1977.



análises interpretativas até mesmo de seqüências específicas do filme *Terra em Transe*, e formularam teorias significativas a propósito do desenvolvimento e da contribuição estética e política da película para o contexto latino-americano da arte cinematográfica, de cuja leitura e total compreensão não se encontram afeitos o público leitor médio, sobretudo os brasileiros que não tenham acesso ao idioma francês, cuja produção não foi, até a presente data, integralmente traduzida.

Além do contributo desses teóricos europeus – os quais, em tempo real à realização (1963/1970) e divulgação dos principais filmes glauberianos nas casas de espetáculos e festivais da Europa (Itália, França, Tchecoslováquia, Espanha, etc), deram um suporte crítico e hermenêutico às teorias semiológicas e esteticistas da época – cujo resultado foi altamente favorável ao cinema brasileiro dos anos sessenta, o cinema novo tornou o cineasta baiano uma figura internacionalmente conhecida, despertando, em consequência, o interesse europeu pelo cinema brasileiro, como um todo.

Em última análise, são textos diacríticos e sincrônicos, históricos e analíticos, os quais, sem pretensões, contudo, de esgotar o assunto, abordam genericamente o antiilusionismo no cinema novo, em nível de interesse pioneiristicamente teórico como poucos críticos nacionais o fizeram, em que pese as contribuições brasileiras de análise dos filmes de Glauber, desde as formuladas por Paulo Emilio Salles Gomes, passando por Alex Viany, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar<sup>45</sup>, Ismail Xavier e muitos outros.

Dizer que Glauber fez um cinema político, revolucionariamente estético ou esteticamente revolucionário, é, a esta altura dos acontecimentos, por demais trivial, após tantos escritos a respeito dessa matéria. Ou como o próprio cineasta costumava resumir que com *Terra em Transe* iniciava uma tendência no cinema novo por

---

<sup>45</sup> AVELLAR, José Carlos: *Deus e o Diabo na Terra do Sol - a Linha Reta, o Melão de Cana e o Retrato do Artista quando Jovem*, Editora Rocco, coleção artimídia, Rio de Janeiro, 1995.

ele denominada de realismo fantástico ou “realismo poético revolucionário”. No entanto, afirmar que *Terra em Transe* é a mais política de suas películas não seria afrontar a inteligência do leitor, na medida em que o próprio conteúdo do filme se insere no contexto da política histórica mais recente de Eldorado, país imaginário, o qual poderia perfeitamente se chamar Brasil.

Já desde a leitura do roteiro do filme, cuja primeira versão escrita por Glauber, em Roma, data de fevereiro e março de 1965<sup>46</sup>, pode-se concluir, com Jean Claude Bernardet, ser um trabalho resultante de uma meditação sobre o movimento socio-político desbaratado em abril de 1964, ampliada para uma visão geral da política no mundo subdesenvolvido latino-americano. Como dizia, “a história se passa num país imaginário onde se confrontam um demagogo fascista e um político reformista que pretende uma renovação social sem revolução, sem romper com o *status quo*, por vias legais e conchavos. Entre eles evolui um jovem político, o jornalista Paulo Martins, que quer levar o reformista a assumir atitudes firmes, mas é vencido por politicagem, entendimentos, conciliações e capitais estrangeiros; e ele próprio, apesar de suas atitudes e de sua pureza, pertence ao meio dos políticos corruptos ou impotentes”, como observa Bernardet, antes mesmo de ter podido ver o filme, ou seja, tão-somente a partir da leitura do roteiro, a que teve acesso, antes da realização da película de GR.<sup>47</sup>

Esta não é a situação, por outro lado, do resumo do enredo do filme constante da edição nº 1458, da revista IstoÉ, cuja fita de vídeo VHS encartada e entregue gratuita com a respectiva edição da referida revista, assim sumariza a película *Terra em Transe*: “É um filme urbano e violento. Dom Felipe Vieira (José Lewgoy) vai assinar sua renúncia diante do quadro político cons-

---

<sup>46</sup> Conferir o roteiro de *Terra em Transe* nas páginas 115 a 142, do livro de Glauber Rocha, “Roteiros do Terceyro Mundo”, organizado por Orlando Senna e publicado pela Editora Alhambra/Embrafilme. Rio de Janeiro. 1985.

<sup>47</sup> BERNARDET, Jean Claude: op. cit. pág. 121.

tragedor que vive Eldorado. Paulo Martins (Jardel Filho) tenta dissuadi-lo. Não consegue. Quando está indo embora é ferido mortalmente por policiais. Antes de morrer, declama pateticamente um poema, contando a história de Eldorado. A história de uma terra em transe, com suas contendas políticas, suas arbitrariedades, suas misérias, seus crimes."<sup>48</sup>

Na verdade, essa terra em transe poderia perfeitamente se chamar Brasil ou qualquer país da América Latina, cuja história política se aproxima pelas constantes passagens de renúncia presidencial ou golpes de Estado, tão freqüentes em nossa história política do século passado.

Por mais de uma vez me presto a relacionar a vida retratada na película de dom Felipe Vieira, sua renúncia e/ou tentativa e realização do golpe militar de 31 de março de 1964, enquanto líder de esquerda assessorado pelo jornalista Paulo Martins com os acontecimentos vivenciados pelos presidentes Jânio Quadros que renunciou em agosto de 1961, bem assim com Jango Goulart, derrubado em 1º de abril de 1964.

Como Paulo Martins é um pouco Antônio das Mortes, um pouco Manuel, de *Deus e o Diabo*, porquanto vai de um para o outro, o poeta pensa na morte, confessa o próprio cineasta baiano<sup>49</sup>:

"porque ele é um pouco, como poeta, aquilo que Corisco é como bandido. É também um aventureiro que beira o perigo. Aliás, só

---

<sup>48</sup> Grifos nossos, inovados, para ressaltar o caráter contemporâneo, profético e atual dessa terra em transe que se chama Brasil, dos dias atuais e correntes, de FHC a Lula. Quando relacionamos os personagens glauberianos no filme com personagens da política brasileira, atual e pretérita, o fazemos conscientes de pretender oferecer, didaticamente, uma compreensão maior do filme para as novas gerações. Sem jamais olvidar, contudo, tratar-se de um filme de poesia, de uma ópera barroca e surrealista. Aliás, o próprio Glauber, em carta enviada da Europa ao jornalista José Carlos Oliveira, do JB, em junho de 1967, afirma que em *Terra em Transe* "o poeta Paulo Martins, logo no início do filme, é fuzilado pela polícia: enquanto morre, num delírio, grita tragicamente um longo poema: este poema é o filme. Através da visão atormentada de um poeta, Eldorado explode nas telas". Puro cinema de poesia.

<sup>49</sup> Glauber Rocha, entrevista a Michel Ciment, *Positif*, reproduzida em RCN, pág. 88

pela morte Paulo Martins poderá se salvar; pois, inclusive, se escolher a revolução, ou seja, se ele se tornar um revolucionário, ele escolhe também a morte e esta escolha lhe dá possibilidade de vitória. Ele deve, portanto, se preparar para a morte. Trata-se de uma decisão para a qual devem-se romper todas as amarras.”

Glauber, aliás, por mais que se identificasse com seus personagens Antonio das Mortes e Paulo Martins, confessa que ainda não estava pronto para tomar essa difícil decisão de escolher a morte como consequência natural da opção revolucionária. Diz, na mesma entrevista dada ao crítico francês:

“Não estou pronto para isso. É uma contingência trágica que todo homem do Terceiro Mundo deve enfrentar. Pode ser encarada, se quiserem, como posição neo-romântica, mas muito didática também. O que Guevara valoriza é que a guerrilha não é uma aventura romântica, mas epopéia didática. Um pouco como os personagens de um *western*, com uma ressalva: a missão é muito precisa, trata-se de politizar. Aliás, vejo nisso o início de uma nova cultura, de um novo comportamento, de um novo estilo de homem e de ação; pormenorizando: a fala, as vestimentas e o comportamento dos guerrilheiros são algo novo.”<sup>50</sup>

Glauber então, já revelava sua admiração e influência de Che Guevara. Mais adiante, referida influência irá radicalizar-se a ponto de GR considerar encerrado um ciclo cinematográfico em sua obra, após a realização de *Terra e Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, segundo o próprio cineasta: “a ruptura com a cultura cinematográfica.”<sup>51</sup>

De fato, nos finais dos anos 60, parte ele para o exílio onde fará *Cabeças Cortadas* e *Der Leon has Sept Cabeças*, obras diferentes das primeiras. Muda sua concepção cinematográfica, na medida em que muda sua concepção cultural. E o cineasta

---

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>51</sup> Glauber Rocha, entrevista a João Lopes, em 08/4/1981, reproduzida em *O Século do Cinema*, págs. 246/255.

baiano somente era capaz de produzir algo por paixão, crença e paixão, como ele mesmo afirmou na mencionada entrevista:

"Eu acho que a fé, a crença é uma coisa fundamental na criatividade artística. Eu acho que n' *A Idade da Terra* coloco um problema de crença porque, de certa forma, o filme investe o mito cristão, mas não o mito do Cristo católico, europeizado ou civilizado, investe numa espécie de cristandade, mas uma cristandade descristificada. O meu Cristo não morre, não vai crucificado. Acho inclusive que no meu filme não há sofrimento como nos outros filmes. Ai, acho que há uma crença no humanismo, numa espécie de humanismo revolucionário, qualquer coisa que...

É difícil responder se é possível viver sem crença porque, na verdade, as respostas da cultura não me satisfazem. Eu sou, digamos, um elemento culturalizado como você, mas a resposta da cultura não me satisfaz. E se você não se satisfaz numa resposta da cultura, então o que produz é questionar e não responder a várias coisas. Se eu fosse, por exemplo, um adepto de György Luckás, do realismo crítico, ou ainda um brechtiano como pretendi ser há dez anos atrás (afinal GR deu esta entrevista ao jornalista português alguns poucos meses antes de falecer), ou se ainda não me sentisse um eisensteiniano com os compromissos da revolução soviética... quer dizer, há uma série de metodologias que ficam presentes na sua cultura, mas que só lhe respondem relativamente, não respondem a tudo, não há Deus."<sup>52</sup>

Voltando às influências sentidas por Glauber ao realizar *Terra em Transe* nada melhor que reportar-se a suas próprias confissões: e se na citação anterior (de 1981) vemos um homem já sem crer-se lukacsiano ou mesmo brechtiano ou eisensteiniano, nesta outra entrevista concedida a Michel Ciment, quatorze anos antes, em 1967, o cineasta se confessava encantado com a idéia da revolução, professando-se revolucionário como Che Guevara:

"Acho que as respostas às dúvidas de um personagem como Paulo – dúvidas que aliás caracterizam toda minha gera-

---

<sup>52</sup> Idem, págs. 253/254.

ção e eu mesmo, é a figura de Guevara. Não estou dizendo isso porque se fala neste momento em sua morte, pois eu já pensei muito nisso e tudo me leva nesse momento a fazer um filme a respeito de um personagem como e e, burguês que se desliga de sua cultura e faz a revolução. Ele dá uma resposta por sua própria existência e agora, com sua lenda, ele traz resposta a uma série de problemas da América Latina.”<sup>53</sup>

Em muitos sentidos, pode-se afirmar que Glauber, ao liderar o movimento do cinema novo brasileiro, ao ter tido uma existência atribulada e sincera, por sua própria existência deu muitas respostas à revolução brasileira e, igualmente, agora com sua lenda, traz também uma série de respostas a alguns problemas do cinema latino-americano, subdesenvolvido e freqüentemente massacrado pela concorrência hollywoodiana.

---

<sup>53</sup> RCN, pág. 87.

## CAPÍTULO VI

### AS CARTAS AO MUNDO E OS ROTEIROS DO TERCEIRO MUNDO: FORTUNA CRÍTICA



**T**endo em vista a extrema literalidade da cinematografia glauberiana, torna-se imprescindível, para um estudioso de seu cinema, a leitura de seus roteiros, cujos diálogos, integralmente escritos por GR, demonstram a grandeza autoral do cineasta, bem como a riqueza e a obsessiva originalidade de suas idéias.

Por outro lado, os livros contendo a correspondência de Glauber e seus roteiros cinematográficos mostram que GR foi ou poderia ter sido, além de cineasta, igualmente, um grande escritor. Nem tudo que o cineasta e autor/escritor escreveu foi, todavia, mesmo após vinte e cinco anos após sua morte, inteiramente publicado. A editora Cosac Naify, por exemplo, se encontra formando uma coleção glauberiana, da qual já saíram três volumes<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Conferir as reedições de luxo, atualizadas e ilustradas, da Edit. Cosac Naify de: "Revisão Crítica do Cinema Brasileiro" (2003), "Revolução do Cinema Novo" (2004) e "O Século do Cinema", 416 págs. (2006).

e promete, ainda para este ano de 2006, a publicação de mais dois livros inéditos de Glauber, embora de vertente literária, como “Diários” e “Adamastor”.

Os livros “*Cartas ao Mundo*” e “*Roteiros do Terceyro Mundo*” de Glauber Rocha são muito interessantes. O primeiro, publicado pela Editora Cia. das Letras, em 1997, sob a organização de Ivana Bentes, professora da UFRJ e pesquisadora de cinema, contém cartas enviadas e recebidas por Glauber Rocha, dos treze aos 42 anos de idade, conservadas e guardadas ao longo de mais de trinta anos e reunidas depois de sua morte (1981), a desenhar um personagem que brilha ininterruptamente e continua a brilhar, mesmo após seu desaparecimento físico de nosso convívio.

Precedido de uma vigorosa introdução (páginas 7 a 77), o primeiro dos mencionados livros consta ainda de uma cronologia, a filmografia do cineasta, além dos índices dos seus filmes.

O segundo livro, “*Roteiros do Terceyro Mundo*”, organizado por Orlando Senna, publicado pelas editoras Alhambra/Embrafilme, em 1985, contém, além de umas introduções de Carlos Augusto Calil, Senna e do próprio GR em carta-testamento onde descreve como gostaria que fossem organizados os seus roteiros de filmes, os textos de *Ira de Deus (Corisco)*, da página 3 a 46, primeira versão ou tratamento do filme *Deus e o Diabo*, escrito por Glauber, entre os dias 22 a 31 de julho de 1959, quando ainda contava apenas vinte anos de idade; de *Barravento*, págs. 47/114; *Terra em Transe*, págs. 115/142; *Antônio das Mortes* (primeiro tratamento de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*), concluída a escrita por Glauber, em Paris, em outubro de 1967, págs. 143/192; *Anabariz – O Primeiro Dia do Novo Século*, cujo texto foi concluído por GR, em 16 de março de 1977, consoante constam das páginas 193/238.<sup>55</sup> Constam, igualmen-

---

<sup>55</sup> Atentar para o fato de que Glauber, em sua fúria produtiva vulcânica, tem hoje sua produção cultural devidamente arquivada no Tempo Glauber, no Rio de Janeiro. Em 1968, por exemplo, filmou as manifestações populares contra a ditadura militar. Em 1971, em Santiago do Chile.



te, o texto com diálogos e imagens dos seguintes filmes: *Bar-ravento* (págs. 239/260), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (págs. 261/284); *Terra em Transe* (págs. 285/324); *O Dragão da Mal-dade contra o Santo Guerreiro* (págs. 325/356); *Der Leone has sept Cabeças* (págs. 357/382); *Cabeças Cortadas* (págs. 383/402); *Claro* (págs. 403/436) e *Idade da Terra* (págs. 437/466).

A propósito, urge referir que Glauber escreveu, ainda, um seriado para a televisão em torno do personagem de Antônio das Mortes (aliás, o ator Maurício do Vale, intérpre do matador de cangaceiros, chegou até mesmo, a ser convidado para atuar em *western* italianos, tal a influência que este personagem, de capa longa e barba espessa, exerceu sobre o imaginário cinematográfico europeu dos anos setenta e oitenta) e vários outros roteiros de cinema que, como *América Nuestra* e *La Nascita Degli Dei*, não chegaram a ser filmados – entre eles *O destino da Humanidade* e *O Testamento da Rainha Louca*. Além de sua atividade especialmente voltada para o cinema, Rocha produziu entre 1979 e 1980 um quadro semanal para o programa de televisão *Abertura*, escreveu um sem-número de poemas (alguns recolhidos no livro *Poemas Eskolhydos*, publicado pela Editora Alhambra, Rio de Janeiro, 1989), textos de teatro e romances (um deles, *Riverão Sussuarana*, Edit. Record, Rio, 1978), desenhou muito e colaborou com diversos jornais e revistas, bem como publicou outros três livros que concentram a quase totalidade de suas críticas cinematográficas e ensaios: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1963), *Revolução do Cinema Novo* (Alhambra/Embrafilme, Rio, 1981, 475 páginas) e *O Século do Cinema* (Alhambra/Embrafilme, Rio, 1983, 255 páginas), objeto de reedição pela Editora Cosac Naify,

---

filmou uma ficção sobre os brasileiros exilados naquele país. *Definição*, projeto interrompido no meio da filmagem, com o negativo retido em laboratório italiano por problemas econômicos dos produtores. Renzo Rossellini e a TV Nacional do Chile, e não mais localizado. Interessantes os depoimentos de alguns produtores e técnicos chilenos que discutiram e trabalharam o projeto com Glauber, nesse período. constante do filme *Glauber, Labirinto do Brasil*.

em publicações ilustradas e atualizadas, de luxo, por vezes com prefácios inéditos do autor e ensaios de colegas cineastas, como Cacá Diegues, que assina ensaio, escrito ainda no período do cinema novo, e inserido no livro *O Século do Cinema*.

Por outro lado, a influência de Glauber Rocha no pensamento e nas idéias de sua geração foram notáveis. O Embaixador **Arnaldo Carrilho**, em depoimento ao Tempo Glauber, identifica na obra glauberiana um marco do cinema do terceiro mundo e uma bandeira do cinema independente. E recorda, igualmente, os seis meses que o cineasta baiano habitou sua casa, na Itália, durante o ano de 1965, a escrever noites a fio o roteiro de *Terra em Transe*.

## CAPÍTULO VII

### A REVOLUÇÃO DE GLAUBER ROCHA NO INTERIOR DO CINEMA NOVO: AVALIAÇÃO APÓS O PRIMEIRO QUARTEL DE SÉCULO DE SUA MORTE



Quais as principais influências sofridas por Glauber Rocha ao largo de sua trajetória juvenil e de maturidade? Ora, muitos foram os escritores e artistas que exerceram grande impressão no jovem GR: o primeiro deles foi José Lins do Rego.

Outro autor que exerceu influência forte no espírito criador glauberiano foi Guimarães Rosa, o de *Grande Sertão: Veredas*, já seja pelo teor revolucionário de sua literatura universal e sertaneja, já seja por ter Glauber acalentado um sonho irrealizado, afinal, de adaptar para o cinema a obra-prima do mineiro.

Como diz Davi Arrigucci Jr.<sup>56</sup>

“O leitor sabe que tal não dá em Guimarães Rosa: neste o impulso transformador tem outro poder, alcança o mágico, as palavras secas se casam imprevisivelmente nos subentendidos. **o sertão vira mar**, vira mundo, vai desdobrando-se em múltiplos níveis de significação. Um universo a tal ponto aberto, que pode admitir um mundo ordenado conforme o princípio da reversibilidade total, apontado por Antonio Candido, no caso específico de *Grande Sertão: veredas*, o que põe à mostra a sua ambigüidade essencial”. (grifos nossos).

Ora, por outro lado, Glauber sempre teve vocação literária indubitosa. Prova disso foram seus diversos livros escritos e alguns publicados ainda em vida, os demais, postumamente.

Não surpreende sua influência de autores clássicos, nacionais e estrangeiros, para um leitor voraz, desde a juventude, como no caso deste cineasta.

Por outro lado, caberia nos perguntar se, após o primeiro quartel de século da morte do cineasta baiano (ocorrido neste agosto de 2006), suas idéias e visão do mundo ainda perturbam ou refletem o Brasil, para o que consulto reportagem feita por Carlos Adriano, mestre em cinema pela USP e realizador dos filmes “Remanescências” e “A Voz e o Vazio: a Vez de Vassourinha”, a qual, inserida na Internet, teve a colaboração de Bernardo Vorobow, curador de cinema e programador cultural, a revelar que o Transe ainda não terminou. Vejamo-la a seguir:

### **O transe que não terminou: até quando?**

Artistas e intelectuais divergem ainda hoje sobre legado de cineasta, mas se encontram numa certeza: ele ainda perturba e reflete o Brasil.

---

<sup>56</sup> ARRIGUCCI JR., Davi: “Outros Achados e Perdidos”. Cia. das Letras. S. Paulo, 1999. pág. 124.

Glauber Rocha ainda é – ao mesmo tempo – o maior e mais desconhecido cineasta brasileiro?

Com uma cabeça cortada a mais, deflagrou uma revolução no cinema e deu um nó (ainda não desatado e nem engolido) na cultura nacional. Visionário controverso e em transe convulsivo, nasceu em 14 de março de 1939 e morreu em 22 agosto de 1981.

No início daquele ano, Glauber pegara a estrada de Sintra. Abril, Lisboa: o Ciclo Glauber Rocha na Cinematoteca Portuguesa era interrompido por um incêndio no quarto dia de exibição (destruindo algumas cópias). No Brasil, editava-se *Revolução do Cinema Novo*, coletânea constelacional de textos de Glauber. Nos primeiros dias de agosto, ele foi internado num hospital próximo de Lisboa, para tratar de problemas pulmonares. Em 21 de agosto, já em coma, Glauber era trazido para o Rio de Janeiro.

Para saber sobre a permanência e a atualidade do artista, a qualidade urgente e necessária de sua obra, foram ouvidas personalidades da cena cultural brasileira – entre cineastas, críticos e artistas – em depoimentos exclusivos.

**GR, o pensador** – “Mais do que um artista ou um cineasta, Glauber foi um grande pensador a seu modo, um pensador-poeta, com um método metafórico e uma disciplina revolucionária que inventava a cada dia conforme as necessidades de seu projeto, de suas iluminações”, declarou Cacá Diegues.

Para o realizador de *A Grande Cidade*, *O Maior Amor do Mundo*, *Tieta do Agreste* e *Orfeu*, “acreditar sem limite nessas iluminações foi o grande ensinamento da vida e da obra de Glauber – o que nos permite dizer que ele pode não ter mudado o Brasil, mas este País nunca mais será visto da mesma maneira depois de sua existência”.

Mas até que ponto a personalidade polêmica obscureceu o papel e a percepção de Glauber?

Para Ismail Xavier, "a intervenção do artista nos debates que mobilizam a sociedade o torna visível a um contingente de pessoas que ultrapassa em muito os que têm contato direto com a sua obra, estes que, por outro lado, chegam a ela muitas vezes com predisposições criadas na relação com alguém de maior exposição à mídia".

**Glauber inventava** – Segundo o ensaísta, "é contra tais olhares redutores que julgo crucial fazer a leitura paciente das obras, observar o teor de sua invenção formal e o que está aí implicado como afirmação de sentidos nos mais diversos planos – esta é a principal função da crítica que deve dizer (e isto não tem ponto final) o que tem sido e será o seu cinema, atenta ao que, vindo da tela e não de outros lugares, faz de Glauber essa figura ímpar". "O impacto de sua palavra e comportamento não seria o que foi caso não se apoiasse no conteúdo efetivo de nossa experiência diante dos filmes (e no futuro assim também será)", continua Ismail.

Professor da Universidade de São Paulo, ele explica: "A lógica da esfera pública, cada vez mais mercantilizada, inibe a relação com a arte e favorece a relação com personalidades, mitos, grandes jogos de cena, dado estrutural com que o artista tem de lidar. Muitos o assumem de forma mais agressiva, apostando no bom efeito de sua estratégia sempre envolvida na questão: quem usa quem?, e Glauber foi longe nesta aposta. Conseguiu vitórias notáveis, mas pagou o preço da energia despendida em tantas frentes que assumiu com o vigor típico de uma liderança que leva o poder e o fardo. Incansável, pensou em tudo, quis mexer em tudo, ali-

mentado pela sua sensibilidade, inteligência e o idealismo que não excluía a vontade de poder – esta que Terra em Transe tematizou”.

“Era preciso fazer acontecer o cinema e o país desejados”, deduz Ismael, autor do livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*.

**Caetano opina e Cacá define** – Para o compositor e cantor Caetano Veloso, “a personalidade de Glauber iluminou e obscureceu a percepção de sua arte”: “Seu legado estético é inseparável de sua lenda pessoal. E ele, desde cedo na Bahia, sabia que, para fazer cinema relevante no Brasil, era preciso inventar uma pessoa em si mesmo, uma pessoa que se pusesse acima das limitações que ser do Brasil representa”.

“Por que secar e dissecar sua obra, quando ela é indissociável dessa persona?”, pergunta Ivana Bentes, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para ela, seria “sedutor e empobrecedor analisar apenas sua obra ou apenas sua biografia – ou negar o biográfico em nome do que seria um estudo sério dos filmes”: “No caso de Glauber, obra e performance pública são indissociáveis, já que ele faz parte de um tipo de artista político e performático para quem fazer cinema, escrever e discutir idéias publicamente através dos jornais constitui um único movimento. Nesse sentido, o problema não é que a personalidade obscureceu a percepção do artista. O problema é justamente querer dissociar o artista do personagem público”<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Conferir a interessante introdução/estudo intitulado “O Devorador de Mitos”, escrita por Ivana Bentes, no livro de GR, *Cartas ao Mundo*, organizado por ela, págs. 9/74, onde a autora afirma: “Estas cartas funcionam como um romance épico-didático, autobiografia, manual de cinema, guia de guerrilheiro cultural, tratado de humor negro, livro teórico, memorabilia, cartilha de história do Brasil”. Tem toda razão: o livro é tudo isto.

Cacá Diegues define: "Glauber não era um artista burguês e convencional, desses que se retiram do mundo para se inspirar e criar. Sua inspiração e sua criação vinham do mundo em que vivia cotidianamente sua angústia – era do corpo a corpo com esse mundo que tirava sua obra". O diretor de *Bye Bye Brasil* e *Xica da Silva* conclui: "De tal modo que é impossível traçar uma fronteira entre a vida privada e a obra pública de Glauber, nele não havia essa marca divisória entre público e privado, biografia e história, esses universos se interpenetravam, se faziam uma coisa só. A própria vida de Glauber foi uma obra de arte".

Por outro lado, curioso é observar o quanto *Terra em Transe* prenunciou a temática da revolução, da crítica ao golpe de 1964 e a todos os golpes, torturas e repressões militares latino-americanas – típicos da década de 60, do pinochetismo chileno ao estroznernismo paraguaio, do videlanismo argentino ao velasquismo peruano, etc, como atualmente objeto de tantas referências no cinema da retomada, a exemplo do *Lamarca e Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, *Que é isso Companheiro?* (1996), de Bruno Barreto, *O Sol, Caminhando contra o Vento* (2006), *O Maior Amor do Mundo* (2006), de Cacá Diegues, neste último caso, quando o personagem central, Antônio, dedica a medalha recebida de honra ao mérito a antigo colega seu, morto durante a ditadura militar brasileira. Com a distância no tempo, o cinema nacional retoma a reflexão mais profunda glauberiana (afinal *Terra em Transe* pode ser considerado um dos precursores do movimento tropicalista) sobre os efeitos maléficos da tortura e repressão militares.

Igualmente curiosa a linha de reflexão adotada pelos remasterizadores da película objeto de nosso ensaio – dentre eles a própria filha primogênita do cineasta baiano, Paloma Rocha, a qual, juntamente com Joel Pizzini, inclui, na edição especial em DVD duplo da versão totalmente restaurada de *Terra em Transe*,



o documentário inédito *Depois do Transe* (2006), com raro material de arquivo, incluindo o lendário debate do MIS, realizado no Rio de Janeiro, em 1967, entrevistas com elenco e equipe, e sobras de montagem, as quais, associadas às gravações de Raquel Gerber (de um total de mais de dez horas) da voz do próprio Glauber, *dissecando* tudo, dão uma noção bastante contemporânea do *espírito* combativo e precursor da época da realização cinematográfica, *Terra em Transe*, hoje clássica entre nós. Esta linha de raciocínio seguiu o seguinte roteiro: América Nuestra, roteiro, em busca do ouro, atuação, a luz de Eldorado, montagem, o som de terra, Terra em debate/MIS 1967, Filme em transe, Cinema Novo, *Polytica* e *Poetyka*, e três *Historyaz* (grafadas assim mesmo, bem ao estilo de desestruturação de GR da linguagem gráfica), narradas, respectivamente, por Walter Lima Jr., José Carlos Avellar e Luiz Carlos Barreto e através das quais ficam rememoradas e esclarecidas as repressões de que o filme foi vítima no Brasil e forçado seu diretor, a tão prolongado exílio.

Quando o lendário diretor italiano, Pier Paolo Pasolini, em *Porreta Terri*, na Toscana, assistiu pela primeira vez, ao filme de Glauber, anterior ao *Terra em Transe*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), vivamente impressionado com a força das imagens, saiu-se com o célebre manifesto do “cinema de poesia”, em contraste com o cinema de prosa, arrolando cinco cineastas (Godard, Bertolucci, Antonioni, Forman e Glauber) como os representantes maiores desta nova modalidade de criação cinematográfica. Narra o diplomata Arnaldo Carrilho, testemunha deste processo de criação artística, que teria em muito facilitado, afinal, a adaptação de GR em suas andanças europeias, pois o abrigou em sua casa durante os cinco meses de formulação do roteiro de *Terra em Transe* (1965).

**Malversação** – Na introdução do livro *Cartas ao Mundo*, Ivana Bentes buscou relacionar criador e figura pública, “partindo da sua correspondência, que tem um caráter biográfico, mas tam-

bém conceitual, e esclarece pontos importantes de seu pensamento estético e político, sem deixar de analisar os filmes ou fazer referência constante a eles”.

Segundo Ivana, “o que acontece é uma malversação, onde a biografia de Glauber serve para uma conversa de comadres, uma retórica conservadora, que usa rótulos como incoerente, obscuro etc. para desqualificar os filmes”. No momento, ela trabalha com os artigos que Glauber publicou desde a juventude até sua morte. Para Ivana, são “documentos da cultura brasileira contemporânea – textos que só pela miopia crítica poderiam ser negadas como relevantes num estudo do seu cinema”, pois “tudo interessa”.

Tata Amaral acha que o personagem público de Glauber obscureceu “muito pouco” o entendimento da produção e da ação do diretor baiano – juízo que talvez possa ser estendido para a geração que chegou ao longa-metragem nos anos 90. Segundo a diretora de *Um Céu de Estrelas e Através da Janela*, “os seus filmes e o fato de ter sido o grande responsável pela divulgação do Cinema Novo no exterior são mais importantes, embora decorrentes, de sua personalidade controvertida e angustiada.”

**Personalidade especial** – Segundo o escritor Valêncio Xavier, “o Glauber exibicionista está sendo esquecido; então hoje o Glauber artista aparece mais”.

Para Arthur Omar, “não obscureceu em nada – eu diria mesmo que hoje, numa época dominada por um cinema burocrático e publicitário, o que mais interessa é que o artista tenha uma personalidade – personalidade está mais raro que verba”.

Omar, artista que une várias mídias, afirma: "É um erro crítico reduzir a obra de um cineasta apenas a seus filmes. Com as novas tecnologias digitais, podemos acessar facilmente o conjunto da atividade de um autor e entender que o processo do pensamento se encontra estilizado em várias direções. Há percepções artísticas que só podem se expressar em intervenções menores que uma obra. O que se convencionou chamar de obra acabada, um filme, por exemplo, muitas vezes é apenas uma pequena parte de uma investigação maior". "Glauber expressa isso melhor que ninguém (*Deus e o Diabo* é genial); mas a força poética de Glauber invade todas as áreas, marcadas pela dor e o êxtase: cartas, depoimentos, intervenções políticas e corporais, fantasias persecutórias, notas, esboços, conversas, e a contribuição milionária de todos os seus erros – a sua percepção artística é justamente essa invasão", inventaria Omar.

**O Mapa da Mina** – Sismo incômodo, Glauber pode fornecer balizas ou bússolas de rota no mapa cultural do Brasil (Mapa foi o nome da revista que ele editou com um grupo de amigos em 57/58 – a "geração Mapa" – e batizou a produtora que fundou com cinemanovistas em 65). O autor de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* partiu do puro curta formalista *O Pátio* (1959) para a alegoria exasperada da crise com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e o deflagrador *Terra em Transe* (1967). Após o exílio, reconciliou-se (atormentado e totalizante) com um teor mais experimental em *Di Cavalcanti* (1977) e *A Idade da Terra* (1980).

Interpretou a si mesmo em *Vent d'est* (1969), de Jean-Luc Godard e o Grupo Dziga Vertov (Jean-Pierre Gorin e Gérard Martin), como o cineasta que aponta "o

caminho verdadeiro para o cinema revolucionário". Quando o papa da *nouvelle vague* pergunta para onde vai o cinema do terceiro mundo, o papa do Cinema Novo, numa encruzilhada, canta *Divino Maravilhoso*, canção de Caetano e Gil.

Mas o legado de Glauber sobrevive ainda hoje no cinema e na cultura do Brasil?

Para Caetano, "sim; em toda parte". E continua: "Direta e indiretamente, Glauber está aí. Mesmo (e talvez sobretudo) nas coisas que são o oposto de sua atitude revolucionária e subversiva. Ele sempre viveu a tensão entre construir uma indústria cinematográfica no Brasil (via afirmação, em escala mundial, do Brasil como território com grande potencial criativo de cinema) e alardear a destruição de estruturas como artista individualista. Ter feito *Câncer* quase ao mesmo tempo que *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* é o retrato dessa contradição fértil".

**Embrafilme** – O realizador do filme *Cinema Falado* explica: "O primeiro é um mergulho no *underground* que viria a ser a área de Sganzerla e Bressane; o segundo, o Orfeu negro do sertão para francês ver (e que deu certo: os ingleses no meu exílio diziam o mesmo que os franceses, escreviam elogiando, etc; e foi esse Dragão que conquistou Leone, Coppola e Scorsese; sem ele, *Deus e o Diabo* não teria atravessado nem o Canal da Mancha)".

Segundo Caetano, "a invenção e a destruição da Embrafilme são gestos que têm Glauber na origem – ninguém faz campanha para fundar uma estatal de cinema e, depois, torra o dinheiro em *A Idade da Terra*: só Glauber".

O compositor do disco *Cinema Transcendental* completa: "Glauber está tanto em *São Jerônimo* quanto em *Orfeu e São Jerônimo* [de Júlio Bressane] está em *Eu tu eles* [de Andrucha Waddington] e Cacá está na manutenção que Glauber não tinha paciência para fazer".

Para Cacá, "sua presença marcou a fogo a segunda metade do século 20 brasileiro". Ele diz que não consegue "ver uma imagem, ouvir uma canção, ler um verso, uma linha de jornal, um discurso político, em que não haja a sombra da invenção de Glauber, direta ou indiretamente, através de sua obra ou das consequências dela". "É como se Glauber tivesse inventado um país que o Brasil não pára de plagiar", explicita o diretor.

**Câmera-na-mão** - Ismail Xavier<sup>57</sup> ressalta: "Filmes como *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* fizeram convergir um momento privilegiado de invenção formal na escassez de recursos e uma reflexão sobre a sociedade ainda hoje contundente, desafiadora, quando olhamos para a nossa experiência de hoje. Estão aí, ainda não resolvidas, as questões que o mobilizaram ao inventar o seu cinema, ao compor esse estilo que fez a junção do olhar tátil, da câmera-na-mão, com a presença ritualizada do corpo e da voz, forma cinematográfica original que teatralizou os espaços abertos e surpreendeu os rostos para produzir a gestalt de uma experiência social complexa, pensar a relação entre mito e história, entre matrizes de percepção já dadas e a abertura para

---

<sup>57</sup> Ismail Xavier (in *Cinema Brasileiro Moderno*, pág. 131, afirma com acerto que "a questão do poder é onipreente em Glauber, mas é em *Terra em Transe*, o mais denso de seus filmes, que ela recebe o tratamento mais específico."

o presente vivido – um cinema tenso, dilacerado entre fragmentação e totalização".

Segundo o autor de *O Discurso Cinematográfico*, "permanecem hoje os impasses do cinema brasileiro num mercado adverso, valendo os debates sobre o modo de produção, e vivemos uma reiterada interação entre economia, política e religião que ele muito bem analisou, seja nas formas de consciência correlatas a uma vivência dramática da questão da propriedade da terra, seja nas práticas políticas que *Terra em Transe* focalizou como drama barroco, mostrando como uma alegoria formada nos modos de uma experiência dos séculos 16 e 17 era a figuração-chave para escancarar a fisionomia dos conflitos de classe e da vida política de todo um continente no século 20: intrigas palacianas, o teatro populista e a retórica dilacerada dos poetas, um mundo estruturado pelo princípio de exclusão do povo que, no entanto, compõe a energia formadora do transe nas horas decisivas".

Para Valêncio Xavier, "o legado de Glauber hoje se limita apenas aos seus filmes e ainda não desapareceu". O autor dos livros *O Mez da Gripe* e *Minha Mãe Morrendo* ressalta: "Mas surgiram nomes mais fortes do que Glauber no cinema e na cultura no Brasil". Só não cita quem seria.

**Força do magnetismo que seduz** – Para Arthur Omar, "o legado de Glauber é demonstrar a arte como movimento global da personalidade, e exercê-la no risco de um pensamento que vive sob a ameaça permanente de aniquilação – um dos poucos artistas deste século no Brasil de quem se poderia realmente dizer isso".

O fotógrafo da série *Antropologia da Face Gloriosa* prossegue: "Temos bons cineastas. Mas o único de quem se poderia pensar a idéia delirante de ser aquela pessoa é Glauber Rocha. Magnetismo, sedução. Os culturalmente ingênuos, inclusive até hoje, 20 anos após sua morte, ainda se perguntam o que Glauber pensaria disso, ou daquilo – provavelmente durante o tempo em que se mantém morto, Glauber deve estar mudando constantemente de opinião".

Segundo Omar, "existe um campo glauberiano muito específico – ele está no ato de filmar". E comenta: "Não se filma como Glauber. Isso realmente não foi seguido. A filmagem como acontecimento, como implantação no presente. Como radicalidade de um ato criativo que se dá naquele instante. Filmar como o ato vigoroso de uma intervenção teatral e desestabilizadora. No círculo de fogo da filmagem glauberiana os atores se tornam figurantes reais de um drama especificamente glauberiano, e tudo pode acontecer".

"Esse cinema não é mais o nosso", continua Omar. "Nisso o seu legado sobrevive como uma potência não atualizada. Uma possibilidade radical e desacreditada por um cinema brasileiro que, em sua maior parte, só pensa em parecer cinema, sem precisar ser cinema, ou que se limita a ouvir alguém sentado numa cadeira falando sem parar até parecer humano. Diante disso Glauber é inumano. Eu estou nessa linha, desde sempre".

**Cruzamento** – Ivana Bentes acha que o legado sobrevive "de forma ainda problemática". A autora de *Joaquim Pedro de Andrade: A Revolução Intimista* avalia: "Glauber está num lugar de cruzamento, de passa-

gem entre o cinema moderno e o contexto contemporâneo. Os problemas colocados por ele não foram superados ou resolvidos, como questão. Ao mesmo tempo, Glauber é, num pensamento apressado e francamente conservador, o signo de um passado que se quer enterrear muito rapidamente, tentam relacioná-lo com o velho, o ultrapassado, o datado – isso falando de um artista contemporâneo que morreu na década de 80”.

Ivana, que vê no cinema uma volta dos temas glauberianos (sertão, personagens da pobreza), afirma: "Nega-se o que há de mais vivo, virulento, perturbador, desconfortável no seu pensamento e ao mesmo tempo se ergue um altar em que é venerado como personalidade nacional. Os burocratas se apropriam do discurso nacionalista, cinema brasileiro, identidade nacional, nossas raízes, só que da forma mais fossilizada e retrógrada possível. Um nacionalismo engessado". Para Ivana, o problema é esse: "o legado explosivo e desestabilizador de Glauber é negado e o discurso nacionalista anima um cinema chapa-branca”.

Do Suplemento Dominical do Diário de Notícias de Salvador (fim dos anos 50) ao programa Abertura da TV Tupi (fim dos anos 70), a intervenção de Glauber no debate político-cultural do País pautou-se pelo discurso desbragado, de verve e violência. Sua participação nesses canais de Imprensa ecoava o coro dos contrários e descontentes entoado por seus textos críticos e seus filmes inconformistas. A página escrita mais famosa é o manifesto "A Estética da Fome", que ele apresentou em 1965 em Gênova (Itália). Em 1971, apresentaria na Universidade de Columbia (Nova Iorque) outro manifesto: "A Estética do Sonho”.



**Deslocado** – Mas a presença e a forma de atuação do último Glauber estariam deslocados na atual configuração sociocultural do País? Poderíamos nos perguntar.

Caetano responde e argumenta: "Ele estava deslocado quando fez *Di e A Idade da Terra*. Estava deslocado quando fez *Cabeças Cortadas, O Leão de Sete Cabeças e Claro*. Os europeus apostaram nele e ele aprontou. Fez filmes inviáveis. Mas é que ele sempre esteve deslocado: era o deslocamento necessário para violentar a timidez provinciana brasileira. Como um grande artista de alma heróica, ele nunca traiu esse movimento inicial. Mas eu preferiria que ele tivesse podido continuar".

Autor do livro *Verdade Tropical*, o cantor confessa: "Não só sinto saudades dele: diante de cada situação que se apresenta, me pergunto: 'cosa farebbe' Glauber?"

"Ele me disse mil vezes que queria Antônio Carlos Magalhães para presidente: é tropicalista, dizia, valorizando seu candidato com o nome do movimento que ele elegeu na França como definidor do seu cinema. E nos livros dele a gente lê profissões de fé marxista, luta antiimperialista e antiburguesa. Ele chamava Fernando Henrique de o príncipe da sociologia brasileira. Com ironia e admiração. Seria bom vê-lo reagindo agora à cena nacional e internacional. E fazendo um filme como *Zé Celso dirige Beckett*", vislumbra Caetano.

Ismail Xavier aponta: "Para quem pensa na diferença entre as épocas como uma suposta razão para alguém dos anos 60-70 estar fora do lugar hoje, resta

perguntar pelo que está assim tão no lugar no cinema brasileiro a ponto de podermos, hipoteticamente, dispensar o que de melhor tivemos e que, para crédito seu, deveríamos supor teria caminhado, sempre em tensão com a conjuntura, como aconteceu com Glauber – essa mesma tensão que deveria ser assumida hoje de forma mais incisiva".

Segundo o editor da antologia *A Experiência do Cinema*, "ele viveu a paixão da história e, de forma cada vez mais nítida, no sentido de um padecimento dentro dela, o qual resolveu muito bem em sua obra – a envergadura estética do seu drama define um momento decisivo do cinema brasileiro, pois conseguiu articular a reflexão sobre a experiência imediata e o engate em tradições de longo prazo". "Os cineastas têm nada a perder ao dialogar criativamente com ele, sem repetir, sem monumentalizar", sentencia Ismail.

**Performance** – Ivana constata: "A influência mais forte e produtiva de Glauber está no cinema experimental, nos filmes em que a inquietação e a linguagem são uma questão, e na constituição de um pensamento audiovisual latino-americano". Para a pesquisadora, "Glauber não estaria deslocado – temos artistas da sua geração muito próximos em termos de performance pública, como Zé Celso, Gerald Thomas, Tunga, Arthur Omar". Ela acha que "essa dissolução entre performance e obra não é datada nem vai desaparecer – é um modo de estar no mundo".

"Glauber seria necessário como são necessários todos os artistas que não burocratizaram sua obra, que não se tornaram reproduções de si mesmos para o mer-

cado – são obras em que você encontra a vida mesmo e o pensamento antes de se tornarem clichês – e esse embate com o caos num contexto tão plano e sem riscos, é um valor admirável e raro", conclui Ivana.

Cacá pondera: "É impossível prever o que estaria Glauber fazendo hoje em dia, se estivesse vivo. Certamente, estaria nos revelando uma luz que, embora diante de nós, não estamos sendo capazes de ver. Inimigo número um do lugar-comum e da preguiça mental, ele estaria certamente deslocado, como sempre estive, de toda a configuração sociocultural acostuada ao conforto das dicotomias do tipo direita-esquerda, governo-oposição, vanguarda-classicismo, nacionalismo-universalismo, etc. Ele sempre escolheu mesmo ser deslocado na vida". E adverte: "Não se esqueça de que só depois de morto é que Glauber se tornou glória nacional. Em vida, ele sempre foi um *freak* incômodo na festa de medalhas".

**Necessário** – Arthur Omar decreta: "Glauber paradoxalmente não é necessário hoje. A cada momento dado a realidade está sempre completa, e não falta nada para sua realização. Cabe a nós arriscar a própria pele".

Valêncio Xavier acha que "estaria deslocado, porém ele se adaptaria, tal como se adaptou à cultura da ditadura militar – e talvez Glauber fosse necessário para mostrar que existe um outro cinema, que não o de Central do Brasil".

Tata Amaral hesita e comenta: "Não sei se ele seria hoje necessário. Talvez ele hoje estivesse deslocado e muito ressentido. Oxalá não".

Cacá Diegues rebate: "Por que Glauber seria hoje necessário? Meu Deus, por tudo e por tanta coisa. Pelo carinho de sua solidariedade irrestrita. Pela implacável ira contra a burrice. Pela sonoridade de seu riso ancho. Pela inspiração explosiva de suas idéias novas. Pela retomada do projeto abandonado. Pela compreensão. Pela incansável atitude crítica".

Ressalvando que "rigorosamente, há um anacronismo na pergunta", Ismail Xavier prossegue: "Mas, a título de simulação, pode-se dizer que seria muito bom se artistas como ele aparecessem em grande número e a qualquer momento no cinema brasileiro, para franquear novas formas de criação em conexão com as questões centrais do tempo, tal como fez o Cinema Novo e não o teria feito da mesma forma sem Glauber, embora tenha sido tarefa de uma geração e não apenas de um cineasta".

Tem razão. O Cinema Novo foi tarefa de toda uma geração de jovens entusiastas ansiosos por construir uma revolução cultural e cinematográfica.

## FICHA TÉCNICA E ELENCO

Filme: Terra em Transe (Brasil, 1967).  
Produção: Mapa Filmes, Rio de Janeiro 110 minutos / preto-e-branco filmado no Rio de Janeiro  
Produtor executivo: Zelito Viana  
Direção / argumento / roteiro – Glauber Rocha  
Fotografia – Luiz Carlos Barreto  
Câmera – Dib Lufti  
Cenografia – Paulo Gil Soares  
Som – Aluizio Viana  
Montagem – Eduardo Escorel  
Música – Sérgio Ricardo / Verdi / Carlos Gomes / Villa-Lobos

### **Elenco:**

Paulo Martins, o intelectual – JARDEL FILHO  
Porfício Diaz, o governador – PAULO AUTRAN  
Felipe Vieira, o governador – JOSÉ LEWGOY  
Sara, mulher de Paulo Martins – GLAUCE ROCHA  
Júlio Fuentes, o empresário – PAULO GRACINDO  
Álvaro, repórter e sindicalista – HUGO CARVANA  
Sílvia, amante de Paulo Martins – DANUZA LEÃO  
O padre – JOFRE SOARES  
O capitão – MÁRIO LAGO  
Aldo, ativista político – FRANCISCO MILANI  
Marinho, o sindicalista – ÉCHIO REIS  
Felício, o operário – EMANOEL CAVALCÂNTI  
A mulher de Felício – TELMA RESTON  
Jerônimo, representante do povo – JOSÉ MARINHO  
O homem do povo – FLÁVIO MIGLIACCIO  
Um estudante – PAULO CÉSAR PEREIO  
O senador – MODESTO DE SOUZA  
O segurança – MAURÍCIO DO VALE  
Um repórter – ZÓZIMO BULBUL

O conquistador português – CLÓVIS BORNAY  
Homem que atira – IVAN DE SOUZA  
E mais a participação de Darlene Glória, Elisabeth Gasper, Irma  
Alvarez, Sonia Clara.

## BIBLIOGRAFIA BÁSICA

**Glauber Rocha – Roteiros do Terceyro Mundo**, organizado por Orlando Senna, Editora Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1985.

\_\_\_\_\_ : **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, Editora Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1963. Há, também, uma reedição deste livro, pela Editora Cosac Naify, em sua coleção glauberiana de três volumes, até o momento, que prima pelo luxo e atualização.

\_\_\_\_\_ : **Revolução do Cinema Novo**, Editora Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981. Há, igualmente, uma reedição deste livro, da Editora Cosac Naify, ilustrada e atualizada.

\_\_\_\_\_ : **Cartas ao Mundo**, Cia. das Letras, Rio de Janeiro, Organização Ivana Bentes, 1997.

\_\_\_\_\_ : **O Século do Cinema**, Alhambra, Rio de Janeiro, 1985. Há, por igual, uma reedição deste livro, da Editora Cosac Naify, de 2006, organizada e prefaciada por Ismail Xavier, contendo prefácio, até então inédito, escrito pelo próprio GR, em edição de luxo, totalmente ilustrada, contendo, outrossim, um artigo de Cacá Diegues escrito no período do cinema novo.

Bernardet, Jean Claude: **Brasil em Tempo de Cinema**, Editora Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.

Castro, Ruy: **O Anjo Pornográfico**, a vida de Néelson Rodrigues, Cia. das Letras, S. Paulo, 1992.

Fonseca, Cristina: **O Pensamento Vivo de Glauber Rocha**, Martin Claret Editores, S. Paulo, 1987.

Francis, Paulo: **Trinta Anos Esta Noite** (1964: o que vi e vivi), W11 Editores Ltda, S. Paulo, 2004.

João Carlos Teixeira Gomes, **“Glauber, Esse Vulcão”**, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2004.

Maciel, Luiz Carlos: **Geração em Transe**, memórias do tempo do tropicalismo, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996

Raquel Gerber: Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977, págs. 10/40 in **Glauber Rocha**, Coleção Cinema, vol. 1, autores diversos, com prefácio de Paulo Emilio Salles Gomes e tradução dos ensaios 2 e 3 de Júlio César Montenegro e dos ensaios 4.3 de Maria Rosa A. Magalhães.

\_\_\_\_\_ : **O Mito da Civilização Atlântica, (Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente)**, Editora Vozes, Petrópolis, 1982.

René Gardiés: **Glauber Rocha**, Cinema d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1974.

Roberto Stam: **O Espetáculo Interrompido** – Literatura e cinema de desmistificação, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

Rocha, Glauber: **Vide** referências iniciais.

Tavares, Bráulio: **O Anjo Exterminador**, Rocco Editora, coleção Artemídia, Coordenação: José Laurenio de Mello, Rio de Janeiro, 2001.

Villa, Marco Antônio: **Jango: um Perfil (1945/1964)**, Editora Globo, S. Paulo, 2004.

Xavier, Ismail: **Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome**, Editora Brasiliense, S. Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_ : **O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência**, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

\_\_\_\_\_ : **Sétima Arte: um Culto Moderno**, Editora Perspectiva, S. Paulo, 1978.

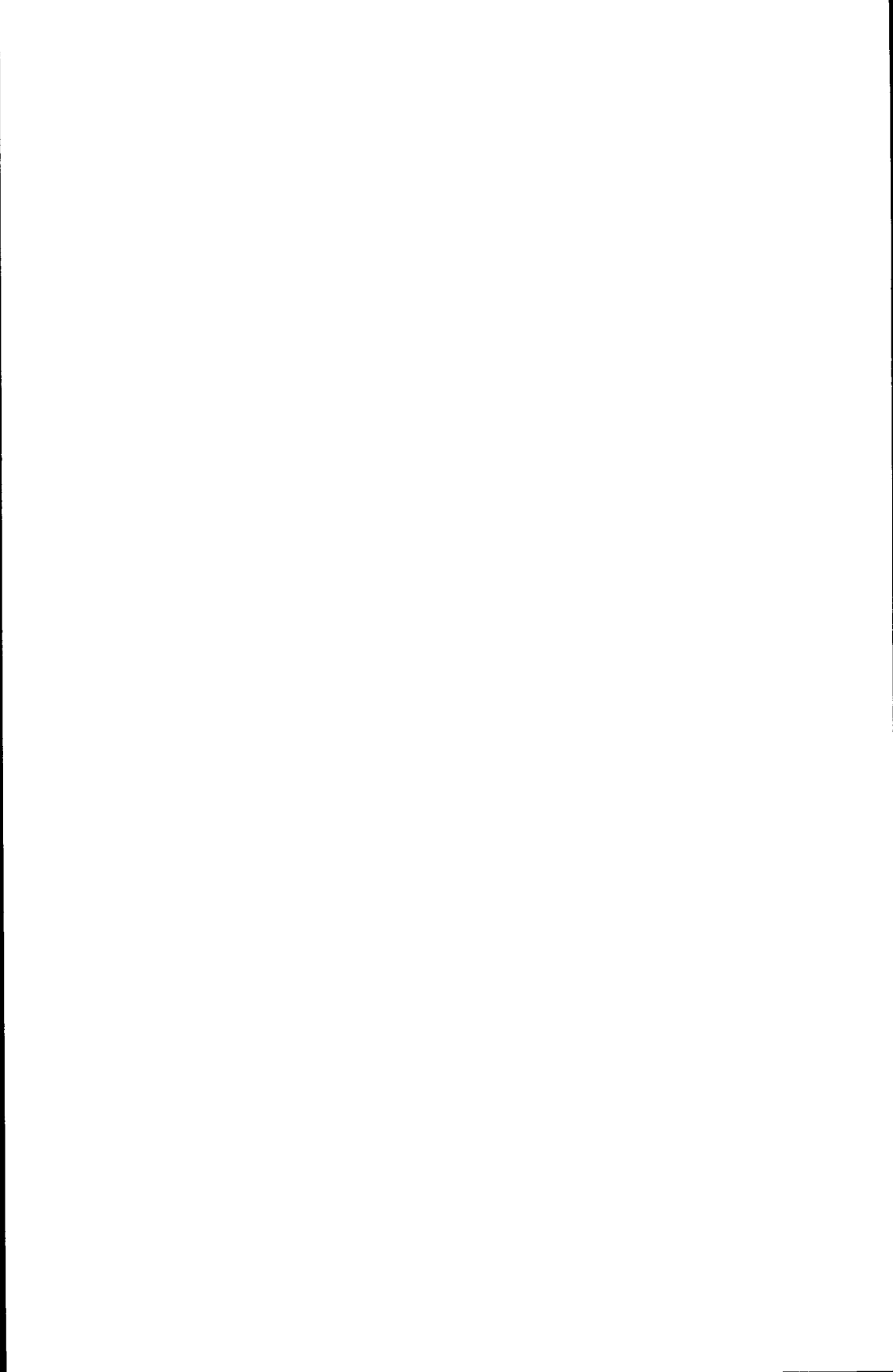
\_\_\_\_\_ : **Cinema Brasileiro Moderno**, Paz e Terra, 2ª edição, São Paulo, 2004.



## WEBBIBLIOGRAFIA

Site Jbonline.terra.com.br

Acervo Tempo Glauber



1

mostra como a fortuna crítica que a obra glauberiana inspirou, até mais no estrangeiro que no Brasil, recebeu especial contribuição do próprio cineasta que era, igualmente, grande poeta, romancista e escritor, em particular por suas *Cartas ao Mundo* (Cia. das Letras, 1997) e *Roteiros do Terceyro Mundo* (Embrafilme, 1985).

**Régis Frota**, escritor, economista e advogado, estudou na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais e na Escola de Teatro da FEFIEG (Guanabara), tendo estagiado na *Cinemathèque Québécoise*, de Montreal, em 1976, tendo atuado por muitos anos no movimento cineclubista de Minas Gerais, do Rio de Janeiro e do Ceará, onde foi, por alguns anos, secretário do Clube de Cinema de Fortaleza Darcy Costa. Pesquisador de literatura constitucional, fundou a Associação Ibero-Americana de Direito Constitucional Econômico – AIADCE e tem viajado pelos países das Américas a pronunciar conferências sobre o constitucionalismo econômico, especialmente o ibero-americano. Participa na *Samford University* (EUA) de Master em Direito Constitucional Comparado. Professor universitário há mais de vinte anos, vem chefiando há 3 anos o Departamento de Direito Público da Faculdade de Direito da UFC. Coordenou pela Editora ABC, *Direito Constitucional Econômico: Reflexões e Debates* (2001) e publicou, pelas Edições UVA, *Teoria Econômica e Direito* (1999) e *Meios e Mensagens: História da Comunicação* (2006).

D

Dentre os tantos objetivos deste ensaio sobre o filme *Terra em Transe* (1967), realização cinematográfica maior do cineasta baiano Glauber Rocha, ressalta o de tentar divulgar para as novas gerações, através de um estudo crítico de um dos filmes mais significativos do cinema novo brasileiro, movimento cultural e cinematográfico concentrado entre os anos de 1960 e 1980, a enorme contribuição que esta produção artística guarda na história nacional. Assim, ao lado de cineastas, críticos e historiadores de cinema - cujas análises continuadas demonstram a importância do tema - e das republicações recentes dos livros de autoria do próprio Glauber Rocha, estando a revelar o clima de *boom* editorial que o pensamento e a obra deste cineasta brasileiro sugere e inspira, o critério da preferência pessoal do autor deste ensaio ou estudo, em que pese autoconsiderar-se apenas um cinéfilo, ao escolher o filme sobre o qual pretendia escrever, e abordá-lo da maneira que julgou mais adequada, logrou uma multiplicidade de enfoques e uma riqueza de sondagens críticas que a obra glauberiana, com as mil e uma faces de seu cinema revolucionário e suas interfaces de arte/indústria, arte/expressão, arte/comunicação se desvelam aos olhos do leitor, seja ele cinemeiro, cinéfilo, cinemaníaco ou que outro nome se lhe queira dar.

Cuida-se de um ensaio eminentemente didático, o qual prima pelo esclarecimento, às novas gerações, das complexidades do filme *Terra em Transe*.



ISBN 85-7536-189-9



9 788575 136189 4