

## TERRA EM TRANSE

*Terra em Transe* (1967), filme explosivo que trata de arte e política no terceiro mundo, representa a obra mais pessoal de Glauber Rocha, assim como sua mais brilhante contribuição a um cinema político. Certas circunstâncias atuais tornam necessária uma releitura do filme. Os recentes acontecimentos do Chile, onde um golpe de direita, apoiado pelos Estados Unidos, depôs um governo popularmente eleito, evoca o fato de que *Terra em Transe* foi realizado logo depois de um golpe militar que depôs João Goulart. Quando foi apresentado pela primeira vez, *Terra em Transe* foi erroneamente interpretado como um apêlo romântico ao Guevarismo. Na verdade, como veremos, o filme está mais interessado em desmistificar a política populista que levou ao golpe do que em propor qualquer estratégia revolucionária específica.

O filme é especialmente relevante devido à atual discussão sobre uma estética revolucionária ligada ao interesse renovado sobre as implicações das idéias Brechtianas para a teoria e prática cinematográfica. *Terra em Transe* abre o caminho a um possível cinema político que evita ao mesmo tempo os becos sem saída do populismo e da reflexividade árida. O populismo (*Burn, Sacco and Vanzetti*) embrulha a sua mensagem radical num pacote hollywoodiano, enquanto que o cinema reflexivo (*Vent d'est de Godard*) nos torna dolorosamente conscientes do filme como medium. O filme de Glauber Rocha é reflexivo — um verdadeiro ensaio sobre a interação de arte e política — mas não é apático nem sem emoção. O filme ressalta a importância das emoções na vida política mas nunca se limita a uma explosão meramente pessoal do cineasta ou a explorar os sentimentos do público através de sua identificação com personagens idealizados. Impregnado de ódio, eloquência exarcebada, histeria individual e coletiva, *Terra em Transe* não é um filme Hollywoodiano porque analisa as emoções em vez de explorá-las.

A intriga de *Terra em Transe* se desenrola num país imaginário — Eldorado. Felipe Vieira, governador da província de Alecrim, decide não resistir ao golpe de estado, liderado pelo político de direita — Porfirio Diaz. Depois de uma acirrada discussão com Vieira, o protagonista-narrador, Paulo Martins, acompanhado por Sara, secretaria de Vieira, foge do palácio do governador e é ferido mortalmente pela polícia. Enquanto vai perdendo a vida, lembra-se dos acontecimentos que culminaram com esta derrota pessoal e política. Quatro anos antes, ele tinha sido o poeta e o protegido de Diaz, até o momento que o abandona a fim de se dedicar a uma poesia mais política. Ele vai a Alecrim para colaborar com a militante Sara na campanha eleitoral de Vieira, um político populista. Ganham as eleições, mas o governador

eleito, devido as suas ligações com os latifundiários, quebra suas promessas eleitorais e solta os policiais contra os camponeses. Desilddido, Paulo se lança numa vida de orgias e de náusea existencial.

Mais tarde, quando Sara lhe pede para fazer um programa de TV a fim de destruir Diaz, agora aliado da Explint (leia-se imperialismo) Paulo, em nome do seu amor por Sara, aceita a proposta e faz um filme, "*Biografia de um Aventureiro*", contando as sucessivas traições políticas de Diaz. Denunciado como traidor por Diaz, Paulo se liga à eufórica campanha presidencial de Vieira. Numa atmosfera de festa popular perturbada somente por atos ocasionais de repressão violenta, o povo contribui para o crescente entusiasmo da campanha populista de Vieira. A direita, temendo uma derrota eleitoral, começa a preparar um golpe. Voltando ao ponto inicial do filme, vemos Paulo oferecer um revolver a Vieira, que o recusa. Numa montagem paralela assistimos os momentos finais da morte de Paulo se alternar à co-oração de Diaz e o plano mostra Paulo com um fuzil erguido.

Organizada em torno das memórias de Paulo enquanto ele morre, a narrativa de *Terra em Transe* consiste em um relato lúcido de uma vida dominada por ilusões políticas conformando-se assim com o que tem sido chamado de "fórmula quixotesca de desencantamento sistemático". Como para fazer ressaltar esta estrutura de encantamento-desencantamento, Paulo fala tanto no prólogo como no epílogo sobre a perda de sua fé, revelada como ingênua e impotente. Paulo devota a sua fé, primeiro a Porfirio Diaz, o "Deus" de sua juventude e em seguida ao seu "líder", o demagogo Vieira. A palavra "líder", na verdade, reverbera ironicamente durante o filme inteiro, culminando no grito de Paulo quando Vieira não resiste ao golpe: "Está vendo Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?" A contribuição particular de Glauber Rocha consiste na dimensão política que dá à fórmula cervântica. Paulo se desilude com todos os líderes políticos burgueses, sejam eles reacionários como Diaz ou liberais como Vieira. Essa disilusão é compartilhada por pessoas como o jornalista Alvaro e por militantes como Alto e Sara. Paulo divide este desencanto com o povo que "não pode acreditar em nenhum partido".

O filme como um todo elabora o que pode ser chamado o tema da "diferença aparente". Vieira e Diaz parecem ocupar lugares opostos no espectro político mas a montagem paralela de suas campanhas eleitorais, embora fazendo num nível superficial um contraste entre os dois políticos, funciona num nível mais profundo como uma irônica "mise-en-equivalence". O magnata da imprensa, o nacionalista Fuentes, pensa que a sua posição difere da de Diaz; mas forças históricas mais fortes do que ambos tornam suas posições convergentes. Paulo pensa que não é um opressor mas ocasionalmente age como polícia de Vieira. Sara e os militantes parecem ser mais de esquerda, mas suas ações servem somente para reforçar Vieira e em ultima instância Diaz.

Todos estes personagens políticos são ligados por causa de seus laços comuns com a burguesia. Todos eles, com exceção de Diaz, alimentam a ilusão de sua própria pureza.

De uma certa maneira a luta entre Paulo e Diaz parece ser menos idiológica do que psicológica, um exemplo do artista lutando com seu alter-ego. Paulo nutre uma espécie de ódio edipiano por Diaz, seu pai político e espiritual. A nota edipiana é dada através da ironia das ultimas palavras do filme "*Biografia de um Aventureiro*": "Eis quem é o pai da pátria". Um estranho elo, quase sexual, liga Paulo a Diaz. Num determinado momento, Paulo se imagina lutando com Diaz e, ao abandoná-lo, Diaz grita histericamente: "Sozinho Paulo! Sozinho!" em uma maneira parodicamente homossexual. A montagem do filme reforça o paralelo entre Paulo e Diaz. Uma montagem paralela justapõe a verdadeira agonia de Paulo com a agonia imaginada de Diaz. ("Ele estava morrendo como eu, estavam ambos sofrendo"). Em outro momento a voz "off-screen" de Paulo é sobreposta à imagem de Diaz movendo os lábios, como se Paulo estivesse falando através de Diaz. Esta identificação tem tanto uma dimensão social como psicológica. Diaz personifica as origens imperiais do Brasil. Ele carrega a cruz dos navegadores portugueses e a bandeira negra da Inquisição. O que o filme sugere aqui é a origem histórica da classe burguesa no Brasil. Estas são as raízes podres a que Paulo se refere. Paulo tenta negar estas raízes ao gritar: "Ele não está no meu sangue". Imagina-se matando Diaz mas ao fazer isso não está na verdade liquidando um individuo mas sim seu próprio passado individual e histórico. Socialmente falando ele é "uma cópia suja de Diaz", como Alvaro o chama.

*Terra em Transe* atua como uma espécie de exorcismo artistico que é um paralelo à rejeição de Paulo ao seu proprio passado. Da mesma forma que Cervantes exorcizou seu amor pela literatura cavalheiresca através da parodia, Glauber Rocha purga seu próprio romantismo em *Terra em Transe*. Como ele mesmo admitiu, as ilusões de Paulo Martins foram as suas próprias. O filme mostra que atitudes românticas não tem mais lugar nurr mundo sujeito a convulsões. Na verdade o título original do filme fazia uma referência bastante clara ao romantismo. O título original era Maldorado, uma quadrupla alusão ao *Chants de Maldoror*, de Lautréamont; Eldorado; mal-adorado; mal-dourado. O que o impressionou em *Les Chants de Maldoror*, disse Rocha foi a sua atmosfera de "torture permanente" e o "seu realismo de vômito". Mas como o filme de mostra, personagens como Maldoror não podem sobreviver num pais como Eldorado. A paródia se caracteriza pela triste consciência de que certas atitudes literárias não são mais historicamente possíveis. O filme de Glauber Rocha tem a curiosa duplicidade da paródia, combinando afeição nostálgica com uma crítica sem piedade. Mas em última instância, o filme condena aqueles que cultivam uma sensibilidade pessoal irrelevante no mundo do *putsch*.

Os críticos literários têm considerado muitas vezes o “novel,” a partir de *Dom Quixote*, como “anti-romance”. A fome intelectual pelo ideal do “romance”, o “novel” contrapõe a fome concreta do picaresco, cuja motivação principal é sempre “el hambre.” A mesma dialética é evocada em alguns momentos críticos em *Terra em Transe*. Quando Paulo, citando Chateaubriand, fala de sua “fome de absoluto”, Sara, representando um Sancho, terra a terra e ao mesmo tempo politizado, responde simplesmente ao seu sublime Don: “A fome”. Enquanto Paulo lamenta “a miseria de nossas almas”, Sara se preocupa sobretudo com a miseria social. A arte de Rocha recusa a tornar obscuro o fator fome. O filme trata a fome como assunto e como uma metáfora onipresente e estrutural. Uma de suas mais importantes declarações sobre princípios artísticos, não é de surpreender, se intitula “A Estética da Fome”.

A dialética central da arte e da realidade social é resumida no poema que comenta a morte de Paulo, que é uma colagem feita por Rocha de vários versos de Mario Faustino:

Não conseguiu firmar o nobre pacto  
Entre o cosmo sangrento e alma pura  
Gladiador defunto mas intacto  
(Tanta violencia mas tanta ternura)  
*Epitáfio de um Poeta*

O cosmo sangrento e a alma pura, violência e ternura, são os polos extremos em torno dos quais *Terra em Transe* gira. O filme revela a degradação do ideal no mundo real, onde “perdemos nossa pureza nestes jardins de males tropicais.” Violência e ternura são usadas em contraponto no filme, assim como a trilha sonora superpõe a crepitação das metralhadoras com as melodias de Villa-Lobos.

Paulo representa o poeta vagando no mundo da luta de classes e de golpes de estado. O seu modo habitual de expressão, simultaneamente frenético e solene, é a poesia. A lava das palavras explode repentinamente em metáfora, incantação, maldição. A poesia, onipresente em *Terra em Transe*, pontua, interrompe, sublinha e faz contraponto à narração. Na maioria das vezes, entretanto, ela expressa a voz interior do poeta, como os solilóquios de *Hamlet*. Muitas vezes Paulo aparece em “close” com voz-interior “off”, numa técnica remanescente das adaptações Welleseanas das tragédias de Shakespeare. (A voz de Jardel Filho lembra, por sinal, a do próprio Orson Welles). Paulo, aliás, tem traços significativos em comum com *Hamlet* — uma imaginação desvairada, uma virtuosidade perversa de linguagem, um ceticismo rigoroso coexistindo com um idealismo desesperado. Como *Hamlet*, Paulo se vê como herdeiro legítimo do poder. E como crítico mais ou menos lúcido da corrupção ambiente da qual ele mesmo faz parte. Suas alusões obsessivas à morte, aos



vermes, ao povo cujo sangue foi apodrecido pela tristeza, reforçam a atmosfera de malestar sufocante. *Terra em Transe* é Shakespeareano na sua dialética entretida entre o pessoal e o político. Também são Shakespeareanas as rupturas emocionais no texto: a calma lírica sucedendo as explosões violentas, assim como a interação complexa entre sequências de amor e sequências de ação política.

Além de utilizar a poesia para fins retóricos diversos, *Terra em Transe* focaliza também os diversos usos *políticos* da poesia. Enquanto trabalha como o protegido de Diaz, Paulo expressa timidamente o desejo de falar de política numa "poesia nova". Diaz responde com condescendência que "somos todos radicais na juventude". Em seguida, Paulo oferece seu serviço a Vieira, aparentemente mais receptivo. "O país precisa de bons poetas," diz Vieira, "como aqueles românticos do passado". Vieira aplaude quando Sara recita o poema de Castro Alves: "A praça é do povo, como o céu é do condor." O poema reflete a ambiguidade histórica do romantismo; o mesmo movimento que produziu o narcisismo exacerbado de Lamartine e de Alvares de Azevedo engendrou também a poesia progressista de Shelley e de Castro Alves. A referência de Vieira a "aqueles românticos" evoca um momento da história brasileira quando movimentos artísticos e movimentos políticos agiam em simbiose. Os acontecimentos subsequentes do filme, porém, revelam exatamente os limites políticos dentro dos quais operam não somente a poesia como também a arte em geral. Vieira, por exemplo, aprecia a poesia engajada na medida em que ela não implica mudanças radicais no presente. Quando Paulo tenta dissuadir Vieira de soltar a polícia contra os camponeses a voz "off" de Sergio Ricardo canta "A praça é do povo." O filme sugere, então, que é somente no mundo da poesia que a praça é do povo; no mundo real a praça é dos opressores.

*Terra em Transe* critica a noção ingênua de que a arte em si pode desencadear uma revolução. Paulo perde o entusiasmo inicial pela poesia política, concluindo que: "A poesia não tem sentido; as palavras são inúteis". Sara, que representa em geral, o melhor lado da esquerda ortodoxa, diz a Paulo que "a poesia e a política são demais para um homem só". Certos críticos, pressupondo que a opinião de Sara constitui o veredicto final de Glauber Rocha sobre a relação entre arte e política, não entendem a relação dialética que as coordena no filme. Não notam também a ironia flagrante da frase de Sara no contexto de *Terra em Transe*, visto que o filme não somente "inclui" poesia, mas também funciona duma maneira poética, constituindo o equivalente cinematográfico da poesia. Esquecem também uma outra interpretação possível da frase de Sara. Se a poesia e a política são demais para *um homem só* talvez não sejam demais para *muitos homens juntos*.

Nas referências à poesia, devemos entender também arte em geral, e cinema em particular. O interesse de Paulo em criar "formas novas" de poesia

nos lembra, inevitavelmente, Rocha o cineasta, criando formas novas de cinema político. Quem saberia melhor do que ele que o poder estabelecido prefere que as penas (e câmeras) sejam servis e não agressivas nem radicais? Paulo se entusiasma pela poesia, embora tenha reservas quanto à eficácia social da poesia, uma ambivalência que caracteriza também o cineasta. Há um momento no filme onde é sugerida uma equivalência entre poesia e cinema. Num plano cujo "backlighting" e composição retangular lembram Godard, vemos Paulo mirar a sua câmera através da janela do seu apartamento, enquanto a sua voz em "off" diz: "Eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia".

Paulo, é preciso lembrar, é jornalista e cineasta, tanto quanto poeta. Ele filma "Biografia de um Aventureiro" a fim de destruir o seu ídolo caído, Diaz. Na "Biografia", Diaz aparece rindo enquanto um comentário em "off" narra as traições sucessivas que explicam a sua subida ao poder. Nós sabemos através do *nouveau roman* que romances-dentro-de-romances funcionam muitas vezes como *micro-récits* que resumem o romance como um todo. "A Biografia" constitui um *micro-récit* neste sentido, porque *Terra em Transe* como um todo também conta a ascensão de Diaz ao poder. Mas num nível mais profundo, a história da "Biografia" lembra a de um outro aventureiro — o próprio Paulo em *Terra em Transe*.

Entretanto, algumas diferenças importantes impedem o filme-dentro-do-filme de ser um simples *micro-récit*. A "Biografia" é um exemplo de jornalismo militante promovido por uma força política a fim de destruir outra força política. Rocha deve ter sido, provavelmente, incentivado pela esquerda acadêmica a fazer este tipo de filme — claro, factual e militante. A justaposição dialética de dois tipos de filme político faz ressaltar a fraqueza inerente de cada um deles. *Terra em Transe* como um todo é complexo, cheio de nuances e contradições sutis, mas é ao mesmo tempo de difícil acesso, repleto de subjetividade e de vez em quando até mal articulado; a "Biografia" é um filme direto, "eficaz", mas também sem sutileza, manipulativo e "slick" (superficialmente bem feito). Deste 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.

*Terra em Transe* tem uma série de elementos em comum com *Citizen Kane* — a estrutura de *flashback*, o tema jornalístico, a exuberância verbal e visual, e a densidade barroca. A "Biografia" por sua vez tem como modelo o tele-jornal "March of Time" no filme de Orson Welles. Como o tele-jornal em *Citizen Kane*, a "Biografia" expõe a hipocrisia e a capacidade de traição das pessoas que se encontram no poder. Diaz representa uma espécie de Hearst subdesenvolvido, um Hearst do terceiro mundo; ambos são ricos, arrogantes e demagogos. Nos dois filmes a voz metálica e em stacatto de um locutor martela os pontos principais do filme com pesados sarcasmos. Além

disso ambos os filmes-dentro-dos-filmes situam-se num contexto político preciso. Em *Citizen Kane* os senhores de um novo tipo de jornalismo cinematográfico financiam um filme a fim de sepultar o jornalismo ultrapassado do império Kane-Hearst. Paulo faz a "Biografia" para enterrar Diaz politicamente. *Terra em Transe* nos conscientiza a respeito do contexto social do cinema. Aprendemos que um filme não emerge milagrosamente da cabeça de seus criadores. Paulo faz seu filme porque alguns inimigos políticos de Diaz lhe pagam para realizá-lo. Tendo primeiro colocado sua "humilde pena" à disposição de Diaz e depois de Vieira, Paulo oferece agora sua "humilde câmera" áqueles que iriam destruir Diaz. Se a poesia de Paulo já era condicionada por fins políticos, seu filme — uma vez que o cinema por sua própria natureza está imerso no processo socio-econômico — é ainda mais profundamente afetado por interesses políticos e materiais. O filme denuncia a ilusória auto-determinação do artista que pensa estar usando o aparelho cultural (o que Brecht chama de "apparatius") quando na verdade está sendo usado por ele.

Ambos os filmes recebem um tratamento reflexivo. O tele-jornal de *Citizen Kane* é exibido como parte de uma discussão entre jornalistas presentes. O filme nos faz ver uma sala de projeção com o operador ajustando o equipamento. Os jornalistas discutem eventuais mudanças no filme. Nós nos tornamos conscientes de que o filme é uma fabricação, uma criação coletiva, o produto final de inúmeras decisões estéticas e políticas. A "Biografia" faz ressaltar o lado artificial do filme de uma forma diferente. Enquanto uma voz "off" enumera suas traições, Diaz ri como se estivesse consciente da trilha sonora, mas sem se comover. O filme foi obviamente manipulado porque vemos Diaz atuar num filme cujos fins políticos ele nunca teria aprovado. A técnica nos faz pensar que todos os filmes são fabricações e ilustra a idéia de Godard que a distinção entre filme-documentário e filme-ficção é completamente arbitrária.

Esta reflexibilidade explica parcialmente um fato surpreendente acerca de *Terra em Transe*. Na superfície, o filme nos levaria a uma identificação com o herói central. Entretanto isto não acontece. Como narrador e protagonista do filme, Paulo é o unico personagem a quem a subjectividade é permitida. Sua sensibilidade contamina todos os acontecimentos do filme. Seus poemas líricos pontuam a ação, e a poesia lírica — é preciso lembrar — é um genero privilegiado da expressão de sentimentos pessoais. Monólogos em voz-"off" em conjunção com *closes* de Paulo — certamente o equivalente cinematográfico do modo lírico — são frequentes através do filme. Paulo, além disso se parece com o herói cinematográfico convencional. Jovem, bonito, dinâmico, sensível, eloquente, à primeira vista representa o depositário ideal da nossa identificação. Esta identificação porem não ocorre nunca. Não nos identificamos com a vida de Paulo e nem choramos a sua morte.



Os mecanismos que subvertem nossa identificação com Paulo são extremamente complexos. No final das contas Paulo é mais uma *figura* política — o ponto de convergência de varias forças políticas e culturais — do que um personagem tridimensional com densidade psicológica. Consequentemente nosso interesse por Paulo está sempre subordinado ao nosso interesse pela realidade política na qual se encontra envolvido. O título é *Terra em Transe*, e não *Paulo em Transe*. O filme frustra nossa tendência “natural” para idealizar Paulo, porque ele é sempre visto de uma maneira crítica, antes de tudo por ele mesmo. Num determinado momento ele denuncia sua própria classe burguesa como sendo fraca e decadente. Ele se ridiculiza como sendo “um romântico” e “um trágico,” e outros personagens ecoam sua auto-crítica. Os militantes esquerdistas censuram Paulo pela sua irresponsabilidade política, enquanto que Sara sempre o traz de volta à realidade social concreta. Respondendo à sua tentação pela heroísmo fácil, ela diz: “Não precisamos de heróis.” Quando ele lamenta haver sacrificado suas ambições mais profundas, ela lhe faz lembrar através de suas experiências o que significa o verdadeiro sacrifício — o trabalho político sem reconhecimento ou fruto aparente, encarceramento e tortura. O filme também insiste em mostrar o desprezo quase racista que Paulo demonstra em relação ao próprio povo que quer libertar. Enquanto se agarra à noção romântica de “Povo,” no seu dia a dia ele age com desdém e arrogância. É como se Glauber Rocha tivesse antecipado, dentro do próprio filme, todas as críticas possíveis ao seu protagonista. A sua recusa no uso do herói reflete tanto sua análise da situação política brasileira como a sua programática oposição às convenções Hollywoodianas.

Esta subversão crítica do status de Paulo como herói não explica entretanto nossa carência de identificação com ele. Esta carência deriva sobretudo da estratégia estética básica do filme — a recusa das convenções do realismo dramático. *Terra em Transe* enfatiza suas intenções anti-realistas pela extrema impossibilidade — e aqui desenvolve uma linha já traçada na literatura brasileira por Machado de Assis em *Bras Cubas* e no cinema por Billy Wilder em *Sunset Boulevard* — de um narrador póstumo. Tudo conspira, além disso, para diminuir qualquer sentimento de suspense. O filme é cercado por um prólogo e por um epílogo que tratam do golpe de estado, a fuga de Paulo e a sua morte. Sabemos assim desde o princípio do filme como e porque Paulo morre e este conhecimento nos deixa livres para ver o filme de uma maneira distanciada, como uma análise crítica de forças políticas. Rocha se interessa menos pela maneira com que a ação se desenrola do que pela “anatomia” do conflito. Ele chamou *Terra em Transe* de filme anti-dramático que se destrói através de uma “*montage à répétitions*.” A narrativa do filme é constantemente desencarilhada, desconstruída, re-elaborada, de sorte que os incidentes do filme ficam fragmentados, subordinados à uma análise de forças políticas.

Em vez de criar personagens, *Terra em Transe* desenvolve *figuras* políticas. Porfirio Diaz, cujo nome vem dum ditador mexicano, incorpora a versão la-



tino-americana do despotismo ibérico, enquanto a sua carreira política lembra a de Carlos Lacerda, evoluindo de um esquerdismo na juventude até um anti-comunismo quase religioso na velhice. Vieira, por sua vez, apresenta uma síntese de diversos líderes populistas. Como João Goulart, ele é gaúcho e é deposto por um golpe de direita. Como Miguel Arraes, ele é um governador de província (Alecrim representaria então Pernambuco) eleito com apoio dos estudantes e dos camponeses. A auto-descrição que faz do "self-made man" ("Eu vim de baixo com as mãos...") lembra Janio Quadros, enquanto o seu discurso de demissão ("A contradição das forças que regem a nossa vida") ecoa a famosa carta de suicídio de Vargas denunciando conspirações internacionais. Este método de abstração (visto também nas entidades como *Explant* ou pessoas que se apresentam como "o Povo.") subverte a nossa identificação psicológica, pois nos identificamos com dificuldade com figuras que representam forças políticas em vez de pessoas como nós.

O mundo de *Terra em Transe* é um mundo de descontinuidade e ruptura. Em vez de dar a impressão habitual de continuidade, Rocha nos obriga a reconstruir as relações espaciais e temporais. Não há "establishing shots", por exemplo, que situem o espectador no espaço. Movimentos vertiginosos de câmara nos desorientam, assim como a variedade pouco ortodoxa de ângulo das tomadas de cena. Mesmo em sequências caracterizadas pela homogeneidade espacial, há descontinuidade no tratamento cinematográfico desse espaço. Rocha nos dá fragmentos que impossibilitam uma reconstrução narrativa. Nas sequências de orgia no cabaret, por exemplo, é impossível discernir uma ficção pre-existente da qual os momentos relevantes tenham sido retirados. Cabe ao espectador criar a espacialidade e a temporalidade da sequência.

*Terra em Transe* prolifera em *faux raccords* e em transgressões das convenções da "continuidade" ortodoxa. Dois planos, por exemplo, mostram Sara entrando pela mesma porta duas vezes em seguida, cada vez numa maneira ligeiramente diferente, numa repetição que o próprio filme assinala como sendo temporalmente impossível. A violência, sobretudo, é consistentemente de-realizada pela montagem. Há armas onipresentes no filme, mas estas nunca são coordenadas com os seus ruídos. Vemos pistolas e ouvimos metralhadoras; ouvimos metralhadoras mas não vemos nada. Pressupomos que um policial numa motocicleta atira em Paulo; mas não vemos a ferida. A violência é tratada numa maneira fragmentada e anti-realista, de acordo assim com o desejo expresso por Rocha de "refletir sobre a violência, em vez de fazer dela um espetáculo."

O realismo fica minado igualmente por uma trilha sonora autônoma e descontínua. Existem contradições, por exemplo, entre a escala visual e a escala auditiva. Vemos Fuentes num plano à longa distancia mas ouvimos a sua voz em "close." Vemos Alto atirar com uma metralhadora, mas não ouvimos nada; as pessoas, porém, ficam silenciosas, como se tivessem ouvido

os tiros. Em seguida, Rocha elimina a trilha sonora, deixando um silêncio perturbador.

A mesma autonomia que caracteriza a trilha sonora se encontra no trabalho de camera. Em geral, a câmera não acompanha diretamente a ação; em vez disso ela se movimenta dum maneira geométrica, coreografada, criando uma contradição entre os movimentos dos personagens e os da câmera. O trabalho da câmera é extremamente "visível" e essa visibilidade é designada como tal pela inclusão, em certos planos, do próprio equipamento cinematográfico. A uma certa altura, vemos um cameraman realizando exatamente o mesmo plano — do homem do povo massacrado — que acabamos de ver no filme.

*Terra em Transe* recusa a transparência e o realismo também dum outra maneira, porque nos faz conscientes da "mediatização" retórica e estilística da narração. O filme desenvolve um conflito entre estilos cinematográficos, de sorte que o sentido nasce, pelo menos parcialmente, da tensão entre os diversos sistemas de escrituras filmíca. Ao lado da já citada influência Welleseana, dois outros sistemas se fazem notar. O estilo do *cinéma direct* se evidencia na câmera de mão, no som direto, na utilização da luz ambiente. A técnica parece aleatória; pessoas cruzam em frente à câmera, dificultando o acesso aos personagens principais, como se a câmera estivesse captando momentos *pris sur le vif*.

Coexistindo com o estilo de *cinéma direct* há o estilo de montagem Eisensteineano, que reconstrói a ação em função das intenções políticas do diretor. O estilo Eisensteineano se faz sentir nos *faux records* (violações de continuidade ortodoxa que criam uma ruptura para o espectador), na utilização de personagens típicos de diversos grupos sociais, na estilização gráfica, e no emprego de som não sincronizado. Glauber Rocha não somente cita Eisenstein, como ele o usa e o transforma. Um momento no filme, por exemplo, lembra a sequência de *Potemkine* quando Smirnov, médico chefe do navio, respondendo às reclamações dos marinheiros, utiliza o seu *lorgnon* como uma especie de lupa para examinar um pedaço de carne coberta de vermes. "Não são vermes". No filme de Rocha, o senador utiliza os seus óculos dum maneira similar para examinar o cadáver do homem do povo assassinado. A analogia é clara — nos dois casos os representantes do poder estabelecido negam a evidência mais flagrante de males sociais. A eloquência balofa do senador disfarça realidades políticas bastante sórdidas. Como Sminorv, ele também declara "perfeitamente saudavel" uma sociedade visivelmente apodrecida, um cadáver cheio de vermes.

Exatamente como Eisenstein se inspirou no teatro popular russo da época — a sua "montagem de atrações" aludiu inicialmente às atrações circenses: acrobatas, palhaços, domadores, trapézio — Rocha utiliza tradições populares

e gêneros "baixos". Rocha explora a teatralidade inerente em certos momentos privilegiados da vida coletiva brasileira — circo, carnaval, escola de samba, comício, procissão. A campanha eleitoral de Vieira, por exemplo, é tratada como um circo ambulante, assim constituindo uma metáfora eficaz do *panem et circenses* da política populista.

Visto de uma outra maneira, *Terra em Transe* tem ligações com um dos gêneros artísticos mais anti-realistas — a ópera. Rocha tem exprimido a sua predileção pelo "cinema-ópera" de Welles e de Eisenstein. A presença de ópera no próprio filme se faz sentir na trilha sonora, com a música de Verdi e de seu homólogo brasileiro — Carlos Gomes. No filme, a música de *O Guarani*, que evoca o patriotismo estridente duma certa época da cultura brasileira, é utilizada para ironizar as pretensões grandiosas de Diaz. A morte de Paulo, aliás, tão extensa como o próprio filme, lembra as agonias prolongadas de ópera, onde os personagens morrem eloquentemente, interminavelmente, e com poesia nos lábios. Como para chamar atenção ao paralelo feito com a ópera, Paulo, ferido, declama duas vezes: "Eu preciso cantar!" Paulo não tenta escapar nem procura um médico e Sara não cuida de seus ferimentos. Preocupações tão grosseiramente físicas não podem ter lugar no cinema-ópera. O filme compartilha também com a ópera um certo amor pela linguagem exaltada e estilizada e pelos movimentos coreografados. Embora uma parte do diálogo seja realista, o mundo do filme é um mundo onde as pessoas se comunicam através da poesia como se fosse natural.

No célebre ensaio sobre a relevância de uma nova ópera para a criação do teatro épico, Brecht fala da necessidade de "modernizar" e "democratizar" a ópera. Argumenta que a ópera, embora procure um certo realismo, o anula porque os personagens cantam para se comunicar. Se aplicarmos os termos da comparação entre o teatro dramático e o teatro épico, descobriremos que *Terra em Transe* sempre cai na categoria "épica". Em vez de encarnar um processo, o filme conta uma história com distanciamento narrativo. Em vez de envolver o espectador, o filme o transforma num observador crítico dos personagens. Duma certa forma, nós nos identificamos com Paulo; mas ao mesmo tempo o vemos duma maneira crítica, exatamente como vemos uma figura como Mãe Coragem, simultaneamente de dentro e de fora. Em vez de tratar os personagens como amostra de uma Natureza Humana (vista como algo absoluto e permanente), o filme faz do homem nas suas transformações um objeto de estudo.

*Terra em Transe* opera uma dupla desmistificação — uma política, outra estética. Ele desconstrói dois estilos de representação. O populismo constitui um estilo de representação política. Na sua versão latino-americana, certos elementos progressistas e nacionalistas da burguesia solicitam o apoio do povo a fim de fazer progredir os seus próprios interesses. *Terra em Transe* faz a *mise-en-scène* das contradições de populismo. O filme denuncia as concessões



fatais que o populismo faz, assim como a sua falta de consistência em momentos de conflito com a extrema direita. A sequência de confrontação entre os camponeses e a polícia de Vieira demascara a contradição entre as promessas eleitorais de populismo e seus verdadeiros compromissos. A pergunta de Paulo — “como responderia o governador eleito às promessas do candidato?” — a sequência dá uma resposta bem clara. O governador-eleito reage com armas e cassetetes. O filme demonstra o populismo como armadilha para o povo. Ele incita o povo a falar, mas o reprime quando se expressa duma maneira radical. Ele convida o povo para ir ao palácio, mas o assassina quando torna-se militante. O encorajamento paternalista precede a repressão brutal.

Num outro nível, *Terra em Transe* repudia um estilo estético de representação, que poderia também ser chamado de “populista”. A estética populista é condescendente; acha que a arte deve falar ao povo numa linguagem simples e transparente, sob pena de não comunicar. A estética populista concebe a arte como uma pilula açucarada. É doce a fim de ser útil. Para transmitir a sua mensagem, oferece ao público a dose habitual de entretenimento cinematográfico — intriga, história de amor, espetáculo. Ela trata o público como debil mental, que precisa de uma arte simplista e narcotizante, da mesma maneira que Vieira fala demagogicamente de justiça e do poder do povo, sem fazer nada para favorecer o amadurecimento político do povo. O populismo trata o povo como meros extras; prefere que os seus espectadores sejam passivos.

Tão importante quanto este trabalho de desmistificação é o fato de *Terra em Transe* reconhecer a importância dos sentimentos na vida política: a camaradagem eufórica de uma campanha política; os ressentimentos quando as alianças frágeis se desintegram; códigos morais da luta pelo poder relativos e provisórios com as suas traições e engajamentos problemáticos. *Terra em Transe* comunica a excitação angustiada da ação política num contexto brutalmente repressivo. O filme transmite uma atmosfera de ameaça e o odor impregnante da morte iminente. Não se pode esperar de um filme político do terceiro mundo a distancia fria dos últimos filmes de Godard, porque a vida política de esquerda nos países do terceiro mundo constitui, muitas vezes, literalmente uma questão de vida ou de morte, o que não se aplica aos intelectuais da *rive gauche*.

*Terra em Transe* retrata o que Rocha chamou o “carnaval trágico” da vida política brasileira. O carnaval torna-se uma metáfora que ajuda a estruturar o filme. A sequência da vinda dos Portugueses onde Díaz reencena a primeira missa nas praias brasileiras, evoca as fantasias duma representação carnavalesca da histórica chegada de Cabral. A figura ao lado de Díaz, aliás, é um personagem bem conhecido do carnaval carioca. Na sequência do cabaré, Fuentes, também fantasiado, parece o mestre-sala de um carnaval mór-



bido e decadente, declarando aos companheiros de orgia em tom declamatório o "estado de alegria permanente em Eldorado". Paralelamente, na sequência do "Encontro de um líder com o Povo", enquanto o povo dança o samba, o senador declara que nem a fome nem o analfabetismo existem no melhor dos mundos possíveis: Eldorado.

A palavra transe evoca este movimento frenético do carnaval, o delírio pessoal mesclado com a histeria coletiva. Evoca também o "transe dos místicos" dos cultos africanos, evocado igualmente pela música de candomblé que aparece no começo e no fim da trilha sonora. Mas ao mesmo tempo o filme demonstra que o movimento aparente do carnaval (e da política populista) é um movimento alienado e ilusório, um frenesi, um beco-sem-saída. A palavra *transe* sugere a simultaneidade paradoxal de estático e de movimento. O carnaval é visto através de olhos desabusados e a história fica dominada, no final, pela técnica de distanciamento. O filme alterna a análise fria com a explosão psíquica. Como Paulo, o espectador entra e sai do transe.

*Terra em Transe* é um filme provocador, agressivo, intencionalmente difícil, uma lição adiantada do ponto de vista das significações políticas e cinematográficas que encerra. O filme violenta com insistência as nossas expectativas, dando à trama um tratamento anti-espetacular quando ela solicitava justamente o contrário; nega o aspecto romântico quando um filme convencional o teria justamente exigido. O filme nunca se transforma numa história de amor entre Paulo e Sara. Em *Terra em Transe*, mesmo as orgias são anti-eróticas. Onde se espera uma clara definição política, o filme oferece liberdade poética e inagística. Cria um mundo de contradições sistemáticas: entre os personagens, no interior dos mesmos, entre o som e a imagem, entre os estilos cinematográficos. Certas rupturas brutais desorientam o espectador, impedindo qualquer identificação com os personagens. Para Glauber Rocha, a escolha de um outro caminho seria como transmitir ao espectador nada mais do que sua própria alienação. A intenção política teria sido radicalmente comprometida através dos próprios códigos artísticos pelos quais foi mediatizada. *Terra em Transe* é um exemplo de pedagogia revolucionária. A metodologia e a visão do filme são didáticas; não oferece nenhuma receita pronta para soluções práticas. A solução consiste na tomada de consciência do espectador.

Robert Stam