

O GOLPE DE 1964 E O CINEMA NOVO: O DESAFIO E TERRA EM TRANSE

THE 1964 COUP AND THE NEW CINEMA: O DESAFIO AND TERRA EM TRANSE

Mariana Klafke

IFSul

Resumo: A produção cultural brasileira da segunda metade dos anos 1960, marcada pela experiência do Golpe de 1964, deparou-se constantemente com a questão do engajamento. Algumas obras culturais importantes do período apresentam entre seus personagens intelectuais vivendo dilemas éticos sobre se engajar politicamente. No cinema, essa problemática surge nos filmes *O desafio* (1965) e *Terra em Transe* (1967). A questão se torna mais interessante se considerarmos que o teatro, neste momento, está produzindo obras que incentivam o engajamento sem muita reflexão autocrítica, subestimando o revés sofrido em 1964. O cinema provavelmente apresentou as reflexões mais negativas e críticas em relação às ilusões de proximidade dos intelectuais com as classes populares, à experiência da derrota das forças progressistas e aos dilemas de atuação no pós-64. Este estudo apresenta uma análise dos filmes supracitados nesta perspectiva, buscando demonstrar como a questão do engajamento é tratada e estabelecendo alguns contrastes com a produção teatral do período.

Palavras-chave: Cinema Novo; Ditadura Civil-militar; Engajamento.

Abstract: The Brazilian cultural production of the second half of the 1960s, marked by the 1964 coup experience, was faced constantly with the question of engagement. Some important cultural works of this period feature as characters intellectuals living ethical doubts about engaging politically. In cinema, this issue arises in the films *O desafio* (1965) and *Terra em Transe* (1967). The question becomes more interesting if we consider that the theater at the moment is producing works that encourage engagement without much self-critical reflection, underestimating the setback in 1964. The cinema probably had the most negative and critical reflections in relation to the intellectuals' illusions of proximity with the popular classes, to the experience of defeat of the progressive forces and to the dilemmas of acting in the post-64. This study presents an analysis of the films cited in this perspective, trying to demonstrate how the issue of engagement is treated and establishing some contrasts with the theatrical production of the period.

Keywords: New Cinema; Civic-military dictatorship; Engagement.

Recebido em 30 de junho de 2024.

Aprovado em 19 de novembro de 2024.

Introdução

O Golpe de 1964, que instalou no país uma ditadura civil-militar que durou mais de duas décadas, significou para uma parte importante da intelectualidade brasileira de então uma quebra de horizonte de expectativas que teve influência enorme na produção

cultural da segunda metade dos anos 1960. No período imediatamente anterior, especialmente na década de 1950 e primeiros anos da década de 1960, o Brasil viveu uma fase de grande efervescência cultural, nas mais variadas expressões, desde a música, o teatro e o cinema até a literatura e as ciências sociais. Os anos 1950 foram um momento de euforia, com o Plano de Metas de Kubitschek, a construção de Brasília projetada por Oscar Niemeyer, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) pensando o desenvolvimento nacional, o Cinema Novo, a Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto, a prosa ambiciosa de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Esse quadro proporcionou a desprovincianização do debate público e trouxe a promessa de um país integrado socialmente e relevante de um ponto de vista internacional.

No início dos anos 1960, deu-se uma radicalização desse debate, apontando para reformas estruturais, inclusão dos setores populares e aprofundamento da democracia. Durante o governo de João Goulart, com as reformas de base e uma significativa mobilização esquerdizante, o debate se acirra pelo lado da participação popular, suas possibilidades e efeitos. Trata-se de um momento nacional particularmente vivo intelectualmente: Teoria da Dependência, teatro nacional-popular, Centros Populares de Cultura (CPCs), Método Paulo Freire de alfabetização, para dar um quadro não muito coeso e relativamente descontínuo, mas ligado por um viés evidente – os conflitos de uma modernização que planeja incluir as populações marginalizadas e a consciência de que o conflito de classes no âmbito nacional e as desigualdades na ordem internacional se complementam. Com o golpe de 1964, esse processo é interrompido, vindo à tona outra noção de modernização, essa conservadora, que não deixa de ser nacional e desenvolvimentista, mas deixa de ser democrática. Essa desagregação do projeto nacional-desenvolvimentista em um viés progressista e todas as promessas de integração social ensejadas a partir daí gera uma gama imensa de (des)ilusões.

Uma tônica praticamente incontornável da produção cultural da segunda metade da década de 1960, marcada pela experiência do golpe, é a questão do engajamento. Para além das obras que de diferentes formas procuraram provocar e instigar a tomada de posição por parte do público, há um recorte possível mais específico que se refere a obras que apresentam entre seus personagens intelectuais vivendo dilemas éticos sobre se

engajar politicamente¹. Esta questão aparece, por exemplo, em alguns romances do período, especialmente em *Quarup* (1967), de Antônio Callado, e *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, mas também em *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, levando em conta, porém, que esses romances não estão ambientados propriamente no Brasil, e em *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado, em chave, contudo, bastante satírica. Na produção cinematográfica, a questão também é fundamental, especialmente nos filmes *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, obra muito marcante para essa geração. A questão se torna mais interessante se considerarmos que o teatro, por outro lado, neste mesmo momento está produzindo obras que incentivam o engajamento sem muita reflexão autocrítica, de forma relativamente congratulatória e deixando em segundo plano o revés sofrido pelas forças progressistas em 1964. Talvez isso se relacione com o caráter mais imediatista dos gêneros públicos, em que o contato com a audiência é mais quente e direto. Por outro lado, a forma épica, que está em jogo no romance e no cinema, apresenta um horizonte mais vasto de análise por conta da distância narrativa, o que pode de fato colaborar com um movimento mais reflexivo.

Estes comentários estabelecendo aproximações e afastamentos dos filmes com a produção literária e teatral partem de duas questões pontuais, uma relativamente anedótica, mas que dá uma ideia do contexto em que estas obras foram geradas, e uma interna a um dos filmes. A aproximação com os romances parte do episódio dos Oito do Glória, no qual oito intelectuais, entre eles Glauber Rocha, Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, foram presos por protestar e denunciar o golpe militar por ocasião de uma conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA), que só poderia ser realizada em países democráticos, mas foi marcada no Brasil antes do golpe e mantida mesmo depois, como um esforço diplomático do governo Castello Branco para obter a bênção internacional ao golpe militar. Os intelectuais envolvidos passaram cerca de um mês na

¹ Do ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, há uma nota de rodapé que foi fundamental para lançar o interesse neste recorte. Schwarz comenta que, no conjunto, o movimento cultural da segunda metade dos anos 1960 parece uma floração tardia daqueles dois decênios anteriores de democratização que só amadureceram mais tarde, já na ditadura, quando a relativa hegemonia cultural não se apresenta mais como indício ou condição para a aproximação do poder. O crítico indica que, pressionada pela esquerda e pela direita, a intelectualidade entra em crise e o tema dos romances e filmes políticos do período é justamente a conversão do intelectual à militância, citando na nota de rodapé *Pessach*, *Quarup*, *Terra em Transe* e *O Desafio*.

prisão e foi na mesma cela que *Terra em Transe*, *Pessach* e *Quarup*, obras canônicas sobre os dilemas do engajamento do intelectual, foram esboçadas.

Já a aproximação com o teatro do período surge do próprio filme *O desafio*, no qual duas cenas são emblemáticas neste sentido: em uma delas, o protagonista assiste ao *Show Opinião*, e seu semblante sério, preocupado e até mesmo melancólico contrasta fortemente com a expectativa de união congratulatória do espetáculo; na outra, a cena final do filme, temos como trilha sonora a música-tema de *Arena conta Zumbi*, enquanto acompanhamos o protagonista descendo uma escadaria, se deparando com uma criança miserável (ao fundo ouvimos “Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso lutar/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar/ É um tempo de guerra/ É um tempo sem sol”), refletindo e terminando a descida virando à esquerda. Além disso, é importante levar em conta que o ator que interpreta o protagonista de *O Desafio* é Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, um dos autores do *Show Opinião*.

O Cinema Novo surge nos anos 1950 e em seu horizonte está um Brasil passando por um processo acelerado e eufórico de desenvolvimento econômico e com expectativas de integração social das camadas mais pobres da população, tudo perpassado por um nacionalismo esperançoso da inclusão do Brasil como nação importante no cenário internacional. A produção cultural deste período, dos anos 1950 até meados dos anos 1960, dialoga fortemente com este quadro e parte importante da questão passa pela valorização de figuras populares e heróis nacionais, o que pode ser observado na literatura (vide exemplos bastante díspares, como *Gabriela, cravo e canela*, 1958, de Jorge Amado; *O tempo e o vento*, 1949 - 1961, de Érico Veríssimo; e *Romanceiro da Inconfidência*, 1953, de Cecília Meirelles), no teatro (*Auto da Compadecida*, 1955, de Ariano Suassuna; *O pagador de promessas*, 1960, de Dias Gomes; *Eles não usam black-tie*, 1958, de Gianfrancesco Guarnieri) e também no cinema. Em 1963 e 1964 foram lançados os três filmes que marcam a intervenção cinemanovista neste cenário: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. A partir de figuras e temas populares, estes filmes apresentaram uma intervenção crítica sobre a realidade brasileira e geraram grande impacto, inclusive internacional, tanto pelo tratamento das temáticas como pelas inovações técnicas que apresentaram.

Depois do Golpe de 1964, nos primeiros anos de ditadura civil-militar, o enfoque se modifica e a tônica das produções do Cinema Novo se volta para o espaço urbano e para a classe média. Bernardet (2007), por exemplo, defende que estas produções se voltam para uma conscientização de sua classe por parte dos cineastas, trazendo vários destes filmes às telas questões éticas de engajamento e comprometimento da classe média urbana. São filmes deste período *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, *São Paulo S/A* (1965), de Luis Sérgio Person, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Anuska, manequim e mulher* (1968), de Ramalho Jr., *Bebel, garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos.

[...] a série de balanços críticos das ilusões do intelectual, de que *Terra em Transe* é a obra-prima, está longe de assumir a linha da fácil comunicação. *O Desafio*, produção-relâmpago no calor da hora, mergulha no clima reflexivo, penoso, da fossa do jornalista e de sua amante burguesa, e documenta das manifestações da esquerda festiva; *Fome de Amor* é o filme exigente, alusivo, o confinamento numa ilha a servir de metáfora para a derrota; silencia, torna surdo o revolucionário depois da queda, cerca-o de figuras grotescas. Em *O Bravo Guerreiro*, Gustavo Dahl – já naquele momento, teórico da conquista de mercado – assume sem concessão a via autoral num filme asceta, rigoroso, a fala política no centro da encenação, a intriga reduzida a discursos e conchavos, o confinamento do intelectual-político a se materializar no espaço visível na tela, que é um espaço de falas, até a derrota e o suicídio (Xavier, 2001, p. 67 – 68).

É comum encontrarmos classificações da produção cinemanovista em torno de três trindades, como se vê em *História do cinema brasileiro*, de Fernão Ramos. Uma primeira fase (1962 – 1964) incluiria *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), filmes que se passam em cenário sertanejo, sendo entendido o sertão como o espaço onde se encontra uma nacionalidade pura a ser resgatada, e apresentam forte empenho em conscientizar o público. A segunda trindade compreende o período entre 1965 e 1968, sendo composta pelos filmes *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Esta segunda fase é perpassada pela questão do Golpe de 1964 e o centro das narrativas fílmicas está em jovens de classe média urbana, atormentados pela conjuntura repressiva e a necessidade de engajamento político. A terceira trindade é produzida no período pós-1968, depois do AI-5, portanto, e apresenta alegorias para representar o Brasil. São filmes desta fase

Pindorama (Arnaldo Jabor, 1969), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969). Discordando em parte da definição do protagonista de *O Bravo Guerreiro* como um intelectual-político, gostaria de comentar aqui um recorte mais específico destas produções, *O Desafio* e *Terra em Transe*, filmes em que se apresenta propriamente o intelectual (um jornalista e aspirante a escritor e um poeta) em dilema de engajamento militante, voz essa, na leitura de Ismail Xavier (2001), sobreposta à do profissional de cinema. Interessa aqui analisar que tipo de autocrítica se constrói nestas narrativas fílmicas e quais os rumos de ação apontados nestas obras.

1. O desafio

Os cineastas ligados ao Cinema Novo (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Rui Guerra, Domingos de Oliveira etc.) fazem parte de uma geração muito marcada pelo golpe militar, já que sua produção se liga fortemente ao quadro nacional-desenvolvimentista do pré-64 e seus parâmetros tiveram que ser revistos a partir daí. *O Desafio* inaugura este momento de revisão de posição:

O desafio realiza uma representação da geração de 1964 tanto no âmbito da diegese – as personagens que compõem a trama são tipos exemplares desse estrato demográfico – quanto em sua narrativa, cujos traços estilísticos carregam as marcas das opções estéticas realizadas pelos membros da geração. O filme possui fotografia em p&b e som precário, registro da falta de recursos enfrentada pelos cineastas e transformada em uma “assinatura” cinemanovista, o que fica bem caracterizado pela fórmula “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (de paternidade duvidosa, mas rapidamente adotada pelos cineastas como slogan). Porém, é menos pela “câmera na mão” – recurso de fato presente na narrativa – e mais pela “ideia na cabeça” que *O desafio* pode ser considerado um “retrato” da geração: trata-se de um filme que defende teses, que procura – através dos recursos narrativos – convencer/conscientizar o público (Xavier, 2001, p. 62).

O Desafio foi filmado em apenas 14 dias, em maio de 1965, pouco mais de um ano depois do golpe. O filme ficou retido pela censura durante oito meses, sem qualquer pronunciamento, o que despertou a imaginação do público e da crítica, e estreou em 1966, com alguns cortes na banda sonora, sendo que as imagens nestes casos permaneceram mudas. Apresentando um jovem intelectual de esquerda em uma situação de angústia e

dilema, o que aponta para um caráter parcialmente confessional inclusive, Saraceni definiu *O Desafio* como um “filme-guerrilha”, em que tudo se destina a denunciar a situação política do país (Carvalho, 2010). Marcelo, o protagonista do filme, é apontado como um alter-ego de Saraceni em alguns estudos (considerando mesmo algumas questões da vida privada do diretor), mas creio que tem mais rendimento analítico ler Marcelo como uma espécie de porta-voz de todo um grupo de artistas e intelectuais que viviam naquele momento o choque do golpe militar, vendo suas expectativas políticas, intelectuais e estéticas serem bruscamente interrompidas. Saraceni afirma que o roteiro foi apenas a base do filme, composto em grande medida por improvisações, principalmente de Vianinha, sendo este recurso uma tentativa de dar máxima voz às impressões dos artistas e intelectuais daquela geração.

Os conflitos de Marcelo são apresentados no filme principalmente através de suas relações com outros personagens, que reagem de maneiras diversas à nova situação política. Carlos, um jovem fotógrafo que é colega de redação de Marcelo e com quem planejava escrever um livro, reconhece o fracasso de um programa político de esquerda para o país, mas é otimista, acreditando que é possível um processo de amadurecimento para o futuro a partir deste revés. Nestor, um escritor nunca publicado, também colega de redação, apresenta uma visão cínica e niilista, descrente de qualquer tipo de engajamento. Ada, a amante burguesa de Marcelo, é uma mulher rica e sofisticada, interessada em artes e cultura, sensível às causas sociais e políticas, que se diz cansada da vida vazia de sua classe. Apesar de lamentar o golpe militar, Ada dá maior importância às questões pessoais e não compreende a desolação de Marcelo, já que eles têm um ao outro, e isso seria mais fundamental à felicidade de ambos, na sua visão, do que o colapso da revolução popular que se acreditava que viria. O discurso de Ada parece refletir uma visão de classe da qual ela tenta se desvencilhar, mas não consegue, como, por exemplo, em uma cena na qual ela afirma que Marcelo está exagerando os efeitos da *revolução*, referindo-se ao Golpe de 1964. É a partir do contraste, estabelecido essencialmente através de diálogos, entre estas diferentes posições políticas e leituras de conjuntura e as de Marcelo que vão se construindo os dilemas e a trajetória do protagonista na trama, que acabará por recusar tanto o conformismo de Carlos quanto o ceticismo de Nestor, bem como reconhecer a impossibilidade de conciliar seus interesses com os de Ada - seria essa uma metáfora das alianças de classes em que se teve esperanças no pré-64, em uma leitura (auto)crítica?

A referência constante a outras mídias/artes, especialmente à canção popular, é importante na construção da narrativa fílmica, tanto no sentido de apontar o engajamento comum em diversos meios na época (cinema, música, teatro, literatura) quanto no sentido estratégico de garantir a presença de discursos críticos a partir de outros conteúdos que não somente as falas do filme, minimizando assim possíveis problemas com a censura (Carvalho, 2010). Em geral, as músicas que servem de trilha sonora ao filme enfatizam e reforçam sentidos construídos nos demais âmbitos da narrativa, como, por exemplo, as músicas de protesto que acompanham Marcelo e as músicas sentimentais que acompanham Ada. Uma cena importante neste sentido da construção/reforço de significados através de referências a outras artes e mídias se passa no quarto de Marcelo, onde podemos observar uma série de obras que dão índices da condição de intelectual de esquerda do personagem: uma reprodução de *Guernica*, de Picasso; um cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; o livro *A invasão da América Latina*, de John Gerassi. O cartaz de *Deus e o diabo* reforça toda uma ligação de Marcelo com a geração que alimentou sonhos revolucionários no pré-64, o que se demonstra especialmente quando o protagonista diz, frente a imagem de Corisco, “Racionalmente não era possível, mas eu acreditei, no fundo eu acreditava” - o que aponta já alguma autocrítica sobre os enganos daquela geração. Creio que o diálogo mais significativo entre artes está na cena em que Marcelo assiste ao *Show Opinião* e vemos Zé Kéti cantar *Notícia de Jornal* e Maria Bethânia cantar *Carcará*. Como comentado anteriormente neste texto, a expressão facial de Marcelo denuncia uma espécie de ceticismo com esse tipo de protesto.

(...) o filme tem um de seus melhores momentos na apresentação do espetáculo Opinião, de inegável qualidade artística, e que representou por uns tempos uma ilusão de reação à nova situação, e de comunicação com o grande público para transmitir-lhe a insatisfação que se deve sentir diante da situação brasileira. Marcelo contempla o espetáculo sem reação, nada que indique aprovação ou rejeição, e sua impassibilidade coloca em dúvida toda uma linha de ação que foi e é a de uma esquerda que se convencionou chamar de festiva (Carvalho, 2006).

Marcelo vai assim gradativamente revendo suas posições: “Não basta criticar a sociedade. É preciso mudar!”. A cena final, na qual o personagem desce uma escadaria tendo como trilha sonora a música-tema de *Arena conta Zumbi, Eu vivo num tempo de guerra*, e termina o caminho virando à esquerda, pode ser lida como um apontamento do caminho da guerrilha: “Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar!”. O final

de *Terra em Transe* também permite uma leitura deste tipo, mas o filme é mais complexo e sua análise exige mais mediação.

2. Terra em Transe

Terra em Transe foi lançado em 1967, após ter sido censurado por ter sido considerado subversivo e irreverente com a igreja, sendo liberado com a condição de que o padre interpretado por Jofre Soares recebesse um nome. Considerando o andamento do filme, o motivo da censura soa totalmente disparatado. O filme fez enorme sucesso e foi muito premiado, e há estudos que apontam *Terra em Transe*, ao lado de *Prima della Rivoluzione* (1964), de Bernardo Bertolucci, e *La chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard, como obras que motivaram os protestos do Maio de 1968. No Brasil, o filme foi uma influência fundamental para o movimento tropicalista, como atesta, por exemplo, o depoimento de Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, suas memórias, ainda que seja importante marcar o quanto a leitura tropicalista de Caetano prescinde de problematizações que a obra de Glauber exige. Voltaremos a esse ponto adiante.

Terra em Transe é construído em *flashback*, iniciando com a agonia do protagonista, o poeta Paulo Martins, à beira da morte, e remontando sua trajetória, inclusive com diversos momentos de narração do próprio Paulo. O filme começa com uma panorâmica do mar, ao fundo uma música de matriz afro. Em seguida nos é apresentada a renúncia de Vieira, governador progressista a quem Paulo se uniu. Vemos Paulo incitando Vieira à resistência armada, que este recusa (“Já disse, o sangue das massas é sagrado”). Vieira começa a ditar para Sara seu discurso de renúncia, enquanto Paulo, revoltado, circunda ambos: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder!”. Há um corte para Paulo e Sara em um carro, Paulo afirmando que sempre dizia que Vieira era um fraco (esta constatação tem grande relevância no decorrer da construção do personagem). O discurso oscila em torno da autocrítica e do messianismo: “Gente como nós, burgueses, fracos! Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos [...] A minha loucura é a minha consciência, minha consciência está aqui, no momento da verdade, na hora da decisão, na luta mesmo na certeza da morte!”. Sara interrompe dizendo, brechtianamente, “Não precisamos de heróis!”, ao que Paulo responde “Precisamos resistir, resistir, e eu preciso cantar!”, investindo com o carro contra uma

barreira policial. Paulo é alvejado com um tiro e segue sua agonia: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos, não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição... Ah, assim não é possível... A ingenuidade da fé, a impotência da fé...”. Corta a cena do carro para uma tomada de Paulo em uma duna de areia, empunhando uma arma, sobreposto à sua imagem um poema de Mário Faustino:

não consegui firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
.....
gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)

Paulo diz que está morrendo, que todos vão dizer que ele sempre foi um louco, um romântico, um anarquista, e depois de alguns segundos de silêncio se inicia um *flashback* que nos apresentará a trajetória do seu engajamento e os meandros políticos do golpe que abre o filme: “Onde estava dois, três, quatro anos? Onde? Com Dom Porfírio Díaz, navegando nas manhãs, o meu deus da juventude, Dom Porfírio Díaz...”. Díaz nos é apresentado em uma cena ritualística, na praia, com uma bandeira negra e empunhando uma cruz, acompanhado de um homem vestido com roupas que remetem, salvo engano, ao século XVI, encontrando um índio e fincando a bandeira negra na terra. Somos em seguida levados ao palácio de Díaz, onde ele pronuncia um discurso empolado, permeado de ideias grandiosas, mas vazio de significados, puramente retórico (completa-se o quadro com *O Guarani* tocando ao fundo). Paulo nos informa, através de *voice over*, que Díaz acaba de ser eleito senador e a cena ganha relevo realista, com Paulo, Díaz e Sílvia, amante de Paulo e protegida de Díaz, no palácio comemorando a vitória.

Terra em Transe opera através da sobreposição de cenas alegóricas/simbólicas/ritualísticas e cenas realistas, o que reforça uma leitura possível de que o filme como um todo se trata de um delírio do poeta à beira da morte, rememorando sua história. Por outro lado, nota-se que não é o olhar de Paulo que monta o filme, de forma que a narração não é de todo sua. Ismail Xavier, em “Terra em Transe: alegoria e agonia”, chama a atenção para a clivagem interior/exterior, que aparece logo no poema-epitáfio de Mário Faustino (“entre o cosmo sangrento e a alma pura”) e é fundamental na estrutura do filme, marcando contradições entre a ação do poeta e sua convulsão interior.

Para analisar o movimento, Xavier se vale do conceito de subjetiva indireta livre, apresentado por Pasolini em artigo intitulado “Cinema de Poesia”, no qual o cineasta aponta em Godard, Antonioni, Bertolucci e Glauber Rocha de *Deus e o Diabo* (já que o artigo é de 1965) uma contaminação entre visão de mundo de personagem e autor, que, sendo análogas, são dificilmente separáveis. Ismail Xavier adota o conceito com a ressalva de que não assume como autor a outra voz, mas sim como instância narrativa imanente ao filme, um dispositivo interno.

Procurando um princípio formal que governe o trabalho da narração de Terra em Transe, deve-se reconhecer que a montagem que expõe o fluxo subjetivo do poeta produz interpolações que parecem vir de outra fonte de dados que, tal como descrito, revela uma curiosa interpenetração com o seu delírio. A rigorosa organização do flashback ao longo do filme reforça a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante, instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação, mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria (como nesta instância da coroação). Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários “externos” (aqui se encaixam os desmascaramentos, os flashes reveladores) (Xavier, 1993, p. 38-39).

Ismail Xavier parte da cena final, com a instância da coroação, para estabelecer sua linha de análise. No final do filme, somos reapresentados ao momento da morte de Paulo, mas desta vez em ritmo acelerado e com cenas entremeadas com uma coroação de Díaz, que com a renúncia de Vieira ganha o jogo golpista. Estas cenas têm uma estrutura onírica que é consolidada pela fantasia de Paulo invadindo a cena e assassinando Díaz, dado subjetivo que passa pelos desejos do poeta, mas creio que ao mesmo tempo há um elemento que aponta para a intervenção de outra instância, exterior, que organiza: o momento em que Paulo pega a coroa e faz menção a colocá-la em sua própria cabeça, em uma espécie de desmascaramento da ambição do poeta ao poder e à força, questão aludida constantemente em seu discurso ao longo do filme.

Gostaria de comentar mais duas cenas que creio que colaboram para pensar esta interpolação de instâncias na construção do filme. A primeira é a cena na qual um grupo de agricultores se recusa a sair das terras nas quais vivem há anos (e estão sendo reclamadas pelo proprietário legal) e Paulo manda um agricultor calar a boca, em uma cena agressiva e autoritária (“Cala a boca, você e sua gente não sabem de nada!”). A cena propriamente é seguida por uma cena de Paulo contando o episódio à Sara, em um jogo

que vai desmascarando o personagem. Paulo acusa o camponês de covarde e servil em um momento em que o que se mostra é um ato coletivo de resistência. Seria possível a leitura de que Paulo está procurando o acirramento de posições através da provocação, mas a montagem da cena, que nos mostra Paulo dizendo, alcoolizado, à Sara que desejava provar que o camponês era servil, aponta em outra direção. O discurso gira em torno de apontar o quanto aquela gente é fraca (note-se que os discursos de Paulo apontam constantemente para esta questão da força, que ele admira imensamente e enxerga em Díaz, mas não em Vieira ou em líderes populares). A cena seguinte nos mostra que o camponês foi assassinado em uma emboscada, e a população culpa Vieira e Paulo pelo ocorrido. Vieira se recusa a romper com os coronéis que encomendaram o assassinato do camponês, já que eles financiaram sua campanha, e decide pela repressão policial aos camponeses. Paulo resolve então se desligar de Vieira, depois de sugerir o rompimento que Vieira recusa. Penso que a leitura do episódio como uma estratégia (malsucedida) de Paulo para levar ao acirramento de posições se sustentaria somente se não houvesse no meio de tudo a cena em que ele revela à Sara todo seu nojo daqueles camponeses, que considera covardes, e admite que queria mesmo provar isso.

A outra cena está no trecho “Encontro de um líder com o povo”, um grande circo orquestrado por Paulo em torno de Vieira, que não sabe bem como agir. Sara acusa Paulo de ter lançado Vieira no abismo e Paulo responde que todos estão caminhando para o abismo. Ela replica que a culpa não é do povo e pede que Jerônimo, um sindicalista, fale. Este diz que acha que está tudo errado, mas não sabe o que fazer e que o melhor seria aguardar as ordens do presidente; neste momento, Paulo tapa sua boca e diz, olhando para a câmera, “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?”. O carnaval todo recomeça, mas um camponês interrompe e diz que Jerônimo pode fazer a política do povo, mas não é o povo: “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. Aos gritos de “extremista!”, colocam uma corda no pescoço e uma arma na boca do homem e ele é assassinado. Paulo é acusado de irresponsabilidade política e anarquismo. Novamente nos deparamos com uma cena em que Paulo estabelece uma dinâmica de provocação e agressão com populares que acaba em tragédia. Esta cena nos interessa particularmente por conta do impacto que teve no movimento tropicalista, via depoimento posterior de Caetano Veloso em seu *Verdade Tropical*.

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7.[...] Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores [intelectuais e artistas de esquerda]: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes e para nós, na sala do cinema: "Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!". Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema. Vivi essa cena - e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar - como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares - e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo - o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de "tropicalismo" teria tido lugar sem esse momento traumático (Veloso, 1997, p. 99-105).

Chama a atenção a leitura de Caetano para o filme de Glauber. Enquanto o filme opera por sobreposição de elementos contraditórios, inclusive com momentos de revelações do protagonista, o que problematiza seu discurso, Caetano enxerga algo de congratulatório e libertador na derrocada do populismo (que, aliás, identifica sem mediações como postura tanto de Díaz quanto de Vieira), perdendo, aparentemente, muito da dimensão de luto que o filme carrega pela experiência malograda e tudo quanto aos desmascaramentos de Paulo. Salvo engano, há algo de autocrítica do intelectual incapaz de se aproximar do povo, via formação e referências (o discurso de Paulo sobre a fraqueza, a covardia, a servilidade do povo, se aproxima muito da imagem de Díaz, seu deus da juventude). Difícil definir o que é mais desolador: o projeto elitista de Porfírio Díaz? A fragilidade do projeto populista de Vieira? O povo, “um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”? Ou o intelectual, atormentado pela necessidade de engajar-se, mas tendendo a laivos agressivos contra os populares e identificação com a elite política? O quadro é de desencanto generalizado.

Considerações Finais

O golpe de 1964 teve enorme impacto na esquerda e nos nacionalistas. A perplexidade era generalizada. Primava a interpretação de que havia grande descompasso entre a marcha da história e a consciência popular. Havia uma crise de consciência perante esse novo quadro de impasse, bem como enorme frustração e sensação de isolamento político. O debate intelectual no período subsequente foi instigado pela procura de novas perspectivas culturais e políticas diante do novo cenário nacional. Em parte, essa abertura de debate pode explicar o florescimento cultural e artístico que vigorou de 1964 a 1968. Por outro lado, o regime militar não se ocupou de início com artistas e intelectuais, mantendo o foco na dissolução de organizações populares e na perseguição de parlamentares, políticos e sindicalistas. De início, isolados das classes populares e fazendo arte somente para uma classe média cosmopolita e intelectualizada, os artistas não representavam perigo. Segundo Napolitano (2001), “A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada” (p. 49).

Nos mesmos anos em que são lançados os dois filmes que comentamos aqui, o teatro também está procurando elaborar a experiência do Golpe de 1964, em chave muito diferente. Duas peças do Teatro de Arena são especialmente significativas neste sentido, *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Ambas as obras têm como assunto movimentos libertários derrotados no período colonial, utilizados em analogia com os acontecimentos de 1964 em uma tentativa de análise da derrota sofrida pelas esquerdas. O tom geral aqui também é de incitação à resistência (inclusive armada), mas é difícil uma leitura que aponte autocrítica, como acontece em algum grau nos filmes *O Desafio* e *Terra em Transe*. Mesmo em *Tiradentes*, em que há um questionamento à postura dos intelectuais, a leitura de autocrítica não se sustenta, já que a identificação está toda colocada sobre o protagonista Tiradentes, de forma que os intelectuais são os outros e não se trata de rever a própria postura, mas de apontar a covardia dos aliados e seguir em frente na resistência.

Em minha dissertação de mestrado e em minha tese de doutorado, desenvolvi análises das obras teatrais e dos romances aqui citados sob o ponto de vista do engajamento do intelectual, mantendo em vista a relação aqui apontada com o cinema.

Foi possível observar um contraste significativo entre as representações das artes públicas (teatro e canção), mais positivas, e do cinema e do romance, nos quais encontramos um caráter mais crítico e reflexivo. Em ambos os casos, temos a presença de personagens e uma construção de enredo que de diferentes formas incitam o engajamento de seu público, mas nos casos do cinema e do romance há uma certa negatividade observável na representação dos protagonistas como *heróis falhados* e até mesmo suicidas, o que complexifica o quadro de uma produção artística geralmente apontada simplesmente como engajada.

Conforme o quadro que temos em mente, o cinema provavelmente foi o meio que apresentou as reflexões mais negativas e críticas em relação às ilusões de proximidade dos intelectuais com as classes populares, à experiência da derrota das forças progressistas e aos dilemas de atuação no pós-64. Sem se identificar com uma forma de arte pedagógica, especialmente no que se refere a Glauber Rocha, possivelmente o mais mordaz nos cinemanovistas, a produção cinematográfica daquele momento se propõe a reflexões dolorosas sobre o peso da derrota.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, Maria do Socorro. “Amor e política em um “tempo sem sol” – uma leitura de O desafio, de Paulo César Saraceni”. *O Olho da História*, Salvador, n. 15, dezembro de 2010.
- CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. “O Desafio: a difícil escolha”. *O público e o privado*, n. 8, julho-dezembro de 2006.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.