

A HISTERIA DA HISTÓRIA E A POTÊNCIA DA IMAGEM NO FILME “TERRA EM TRANSE” (1967) DE GLAUBER ROCHA

Rodrigo Poreli Moura Bueno¹

Resumo: O filme “Terra em Transe”, de 1967, insere-se em um processo sociocultural específico em que o autor tematiza as forças transformadoras da arte, diante da ruptura da certeza revolucionária após o golpe militar de 1964. Aqui, assistimos a um fluxo incessante de palavras, imagens e sons, que se potencializam para expressarem uma espécie de ritual histórico coletivo ou *transe*. Dessa forma, a partir do embasamento teórico de autores como Ismail Xavier e Gilles Deleuze, pretende-se mostrar que, nesta obra, Glauber Rocha submerge em si próprio e na sua relação com a história, para apontar com metáforas e signos imagéticos-sonoros, o drama de personagens e a crise da consciência política brasileira e também latino-americana.

Palavras-chave: História, transe, imagens, sons, Glauber Rocha, política.

Introdução

Pode-se afirmar que, no Brasil, a partir dos anos de 1960, artistas, intelectuais e, principalmente, o cineasta baiano Glauber Rocha, levantaram-se contra uma importação “colonizada” de modelos estético-cinematográficos e propuseram uma revolução na maneira de se conceber essa linguagem artística. O tipo de cinema que produziram, mesmo que difícil para os padrões de mercado da época, era criativo ao aproximar o seu estilo do modo mais concreto pelo qual os brasileiros (ou uma parte deles) se viam e se exprimiam, discutindo os seus problemas sociais, políticos e existenciais.

Muitas discussões em torno da identidade nacional e do destino da cultura brasileira foram trazidas das teorias sociais e das outras artes como a literatura, música, para o cinema pelo chamado Cinema Novo. Nesse sentido, Glauber Rocha expressou uma conexão mais funda no próprio impulso de sua militância política, trazendo para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social.

¹ Mestrando em História na UNESP/Assis-SP e Bolsista da FAPESP-SP.
e-mail: rodrigoporeli@hotmail.com

Neste contexto, a sua primeira reflexão sistemática a respeito da cultura brasileira surge com um artigo-manifesto, denominado “Estética da Fome” de 1965. Com essa tese, procurou-se não estetizar a fome e miséria, contudo, mostrar como elas são marcas profundas que o povo brasileiro carrega, ou seja, o nervo de sua própria sociedade. Além do mais, proclamou-se com esse manifesto que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1997, p. 595). Dessa perspectiva, para se compreender a fome e a escassez de recursos, dentro ou fora da América Latina, seria necessário violentar a percepção, revolucionar os sentidos e o próprio pensamento.

A “Estética da Fome” apresentava-se no discurso desse cineasta, como uma arte independente das convenções lingüísticas, estilísticas e conceituais da cultura dominante, pois visava afirmar princípios culturais combativos à cultura do colonizador. A partir dessa noção, é o conteúdo inconsciente da cultura do Terceiro Mundo que o artista valorizará em sua narrativa fílmica. Nesse sentido, a proposta estética do manifesto ligava-se não só a uma problemática nacional, como também objetivava assegurar um procedimento universal para a cultura do já referido Terceiro Mundo.

Em 1967, chegava aos cinemas brasileiros o seu filme “Terra em Transe”. O Brasil passava por uma crise institucional instaurada pela ditadura militar em 1964 e o filme foi considerado polêmico. Não foi aceito pela esquerda que o considerava alienado, mas a ditadura também não gostou do filme e o censurou, só o liberando integralmente, quando o filme ganhou prestígio e foi convidado a participar de festivais europeus. O filme foi polêmico também para a crítica cinematográfica da época que o considerou “irracional, confuso, gramaticalmente errado, plasticamente pobre, ritmicamente desinfluxo e esteticamente opaco” (Id., 2004, p. 91).

Para o seu autor, entretanto, o filme estava alinhado a duas perspectivas que tinha desenvolvido: era um filme sobre o *transe* dos intelectuais no Terceiro Mundo e, enquanto cineasta brasileiro, ele não podia, mais uma vez, copiar as fórmulas dadas. Em suas palavras:

Se fizesse um filme sobre o transe na América Latina e lhe desse forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme. Um filme de ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado. Isto é, sem fazer diferenças de forma e conteúdo (é essa uma discussão velha e acadêmica): o filme é uma expressão totalizante, neurótica, política, social, pessoal, sexual de tudo o quê, como latino-americano de 31 anos, posso expressar vivendo nessa realidade e numa atividade radical em relação a ela, em relação a minha maneira de expressá-la (Id. *ibid.*, p. 173).

Glauber Rocha havia percebido que havia um descompasso entre o projeto estético do Cinema Novo, pensado para o Brasil no contexto anterior (1960-1964) e os fatos que redundaram no Golpe e nos acontecimentos que se seguiram à instauração do governo militar. “Terra em Transe”, ao lado de outras produções da época, foi criada na tentativa de repensar esse projeto, gerando uma rica resposta cultural:

Analisar a cultura brasileira do final daquela década implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: *Terra em Transe*, *O Rei da Vela*, o Tropicalismo, o Cinema Marginal, entre outras manifestações. Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação (XAVIER, 1993, p. 9).

A partir desse balanço crítico, algumas novas questões puderam ser inseridas no debate político e estético de então. Em primeiro lugar, a conjuntura não mais permitia o clima otimista anterior, que vislumbrava uma revolução a curto ou médio prazo, como se poderia concluir a partir de filmes como “Barravento” (1961) ou “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964). Explica-se, em certo sentido, o tom ácido com que os acontecimentos históricos são abordados por “Terra em Transe”. Este tom está presente na plástica, nos diálogos, na iluminação, na montagem e na representação dos atores.

Caracterizações do filme e de seus personagens: Crise do poder e da história

Dentro de um contexto político-histórico e estético-cinematográfico, “Terra em Transe” pode ser considerada como uma reflexão a respeito de uma sociedade ideologicamente atomizada, econômica e culturalmente dependente e politicamente desestruturada. É um filme urbano, direto, concentrado, violento, com ênfase no todo dramático, nos problemas que debate em uma atmosfera em que o real e o fantástico se misturam dentro de uma imensa liberdade técnica e artística.

Esta película é narrada em um grande *flash-back* no qual, atingido, Paulo Martins (Jardel Filho) recorda o que se passou no seu caminho entre a poesia e a política. Poeta promissor, seu inconformismo o leva à aspiração de colocar suas idéias a favor da transformação política. Este rompe com o seu meio na capital de Eldorado, seu padrinho, o senador Don Porfírio Diaz (Paulo Autran), sua noiva, Sílvia (Danuza Leão) e vai, à província de Alecrim, “fazer política”. Lá, aproxima-se de Sara (Gluce Rocha),

militante por quem se apaixona e com quem procura, no líder progressista Vieira (José Lewgoy), uma saída a favor dos oprimidos. Instala-se, aí, a tradicional frente ampla de forças da esquerda em torno de um carismático populista, que, por seu turno, não terá condições nem vocação para cumprir as metas almejadas.

Destaque para o personagem central, Paulo Martins, que, sintetiza alguns dos aspectos do artista-intelectual brasileiro e latino-americano, entre a esquerda e a direita, o engajamento político e o desgarrado delirante, o popular e o elitista, do lado do “ocupado” e do lado do “ocupante”, dentro do poder e contra ele. Este poeta-político de quem se diz que “a política e a poesia são demais para um só homem” (ROCHA, 1985, p. 300), oscila entre o desprezo e o amor pelo povo pobre, entre herdar o poder constituído e constituir outro poder, revolucionário.

Para compreendermos a relevância da figura de Paulo Martins e de outros personagens dentro da estrutura fílmica de “Terra em Transe”, utilizaremos um esquema de blocos desenvolvido pelo autor Ismail Xavier (1993, p. 42-44). Nestes blocos, sintetiza-se o filme, descrevendo a chamada “jornada do poeta”. São eles:

Bloco 1: Ferido de morte, o poeta recorda. Antes do bloco propriamente dito, desenvolve-se uma grande seqüência que pode ser chamada de tempo zero. É a primeira dramatização do momento do golpe. O governador Vieira resolve não resistir e faz uma declaração de que não quer o sangue do povo. Paulo abandona o palácio em um carro com Sara. A patrulha pede que pare. Ele, no entanto, segue e é alvejado pelos policiais. Sara sai do carro com Paulo. Ele caminha cambaleante na estrada enquanto Sara fica parada. Cena seguinte: Paulo, nas dunas com a metralhadora na mão. Este bloco termina com a evocação: “onde estava eu há dois, três, quatro anos atrás...”

Bloco 2: A obsessão do poeta: Diaz triunfante. Seqüência alegórica. Os elementos formadores da nação. Diaz na primeira missa alegorizada e, depois, no palácio.

Bloco 3: O poeta rompe com Diaz e encontra a sua missão. De Eldorado, a ação passa para Alecrim e Paulo está na redação do jornal. Sara encontra-o lá para falar de Vieira. Vão a Vieira. Selam compromisso.

Bloco 4: O poeta abandona a sua missão. Paulo rompe com Vieira. Tem um encontro intenso com Sara que tenta persuadi-lo a voltar. O bloco tem vários *flashbacks* e uma estrutura em anel.

Bloco 5: O poeta volta para o inferno de Eldorado. Retorno do poeta para o que ele chama de inferno do Eldorado. Momento de desencanto do poeta em que dissipa sua ressaca política nas festas da capital do país comandadas por Julio Fuentes, o milionário

da indústria. Nessas festas, Paulo reencontra o velho amigo Álvaro e retoma a relação com Sílvia que ocupa o lugar de Sara na vida do poeta: uma associada à razão e ao compromisso político, outra à embriaguez, à alienação, à fofoca indolente. A montagem é descontínua, seguindo o clima do momento de Paulo, pontuada pela declamação dos poemas que falam de decomposição, tédio e preguiça em meio à natureza tropical.

Bloco 6: Sara resgata o poeta do inferno de Eldorado. Segunda estrutura em anel, organizada em torno da conversa entre Paulo, Sara e dois jovens militantes no terraço do apartamento do poeta em Eldorado. É um momento de retorno à utopia, à militância, à possibilidade de continuar a missão. É um momento chave de decisão do poeta. É também o único bloco em que o poeta aparece novamente em sua agonia nas dunas, enquanto, fora do *flashback*, sua voz *over* comenta a ação de voltar à política.

Bloco 7: O poeta reassume a missão e rompe de vez com Diaz. Encadeamento linear de causa e efeito. Paulo organiza o programa com a biografia de Diaz, denunciando as traições e negociações de sua carreira política. O remorso o conduz ao encontro de Diaz e o confronto de desculpas e cobranças resulta do conflito irremediável, encenado com proporções operísticas. Resta a Paulo Martins atolar-se na campanha do líder populista para a presidência.

Bloco 8: O poeta, embora cético, abraça a aventura já sem retorno. Seu lema, para Vieira, é “um candidato popular”. Sua atitude, no entanto, é crítica. Parece não ter muita fé no seu líder. Ou melhor, não acredita muito nele. Seu caminho parece ser outro. Isto é confirmado pelas poesias e ações que se desencadeiam ao longo de todo o bloco. O *transe* começa a se anunciar.

Bloco 9: O poeta é traído. Estrutura em anel, num jogo de repetições que alterna a cena do conchavo entre Diaz e Fuentes com a conversa de Paulo e Álvaro, na redação do jornal, quando este chega com a notícia da traição. O *jazz* substitui o candomblé e o poeta se revolta, faz discursos morais, avalia a situação e entra em depressão. Álvaro desce mais fundo e termina por se suicidar. O tiro que dispara *off*, enquanto vemos o rosto mudo de Sílvia, dá início à ascensão de Diaz em sua pregação golpista.

Bloco 10: Diaz desfere o golpe e triunfa: o *transe* de Eldorado. Montagem paralela alternando os discursos de Diaz e Vieira. O líder populista caminha em terreno plano; sua voz e gestos vão mostrando sua fraqueza à medida em que avança cercado de uma pequena multidão, dos militantes, do padre que está sempre ao seu lado nas grandes ocasiões. Diaz está só, leva consigo a bandeira e o crucifixo, marchando morro acima, numa figura muito clara de sua ascensão rumo ao poder. No final do bloco,

Vieira perde o fôlego e se ajoelha, pedindo a bênção do padre. Diaz, no alto do morro, contra o céu, agita a bandeira e delira de felicidade. Seu desfile é pontuado pelo som do candomblé que marca o *transe* de Eldorado.

Bloco 11: O poeta resiste. Esta é a segunda representação da derrota. A câmera aérea mergulha no palácio de Vieira, para narrar as mesmas ações com alguns deslocamentos e a banda de diálogos agora em surdina. Seguimos o poeta até o momento do delírio, ao receber os tiros e a separação final de Sara. O poeta está só.

Bloco 12: O poeta agoniza. Resta a sua agonia muda. O longo plano, em sua tonalidade cinza, reserva para Paulo um pequeno canto da imagem para o qual ele evolui em sua retorcida queda. Embora se chegue ao fim, não parece ser o final.

Esta “jornada” descreve a impotência de ser. O poeta grita os seus sonhos desfeitos, a sua glória efêmera, a sua derrota infantil, mas também a sua generosidade, a sua coerência final. O fracasso de seu projeto político foi também o fracasso de si. O seu personagem se vê como um intelectual orgânico impotente, diante de um poder que se impõe pela força de um golpe militar. Ele condensa as contradições que não lhe são exclusivas, havendo, a todo o momento, uma ressonância entre o seu suposto delírio e a atmosfera geral de convulsão social, que marca todo o processo político de Eldorado.

Nesse local, essa convulsão social e também política é temperada pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões em um amálgama subterrâneo, sob a capa do referencial dominante da civilização européia. Para Ismail Xavier (2004, p.64-65), esse espaço peculiar de um entrelaçamento de culturas e de violências, ou seja, Eldorado-América Latina, carrega uma ordem subjacente, porém, seu rosto é embaralhado, feito de miséria e palácios, de coesão própria ao delírio da festa que atropela o discurso político, de uma multidão de traços que o cineasta Glauber Rocha integra em seu movimento barroco que desestabiliza referências.

Então, nas palavras do historiador Sander Cruz Castelo (2005, p. 12),

‘Terra em Transe’ identifica os arquétipos do mundo latino-americano, por meio de uma inquirição da história. Tanto Vieira (personificação da suposta hesitação de Jango), quanto Díaz (ditador mexicano deposto com a revolução de 1910, mas também espelho de Carlos Lacerda), metaforizam forças ancestrais da reação, junto com a multinacional Explint (somente citada, nunca vista), Dom Júlio Fuentes (interpretado por Paulo Gracindo, que simboliza a burguesia nacional e trai sua missão de liderar a revolução, para ser sócio menor do capital internacional) e Padre Gil (representado por Jofre Soares, que mostra uma Igreja que se aliou às elites contra os pobres). Já as forças da ação, as que provocam a convulsão e a instabilidade, são frágeis, precárias: o líder camponês Felício (Emanuel Cavalcanti) é morto por pistoleiros; um desempregado é torturado num comício, sob a

indiferença e a alienação dos outros populares, que só se preocupam em sambar. Resta a Paulo Martins [...], o sacrifício inútil: a poesia e a política são demasiadas para um homem só.

Além do mais, no filme, mostra-se um espetáculo sobre política, a respeito dos problemas morais da política, da consciência da política e uma encenação sobre movimentos políticos e sociais. Glauber Rocha leva ao limite a tensão entre buscar um princípio de unidade capaz de equacionar o todo e a vontade de tudo incluir que favorece uma visão fragmentária, pois viver no Brasil dessa época era um entrecruzamento de sentidos, de agonia, dificilmente se redimindo por algum horizonte de mudanças ou transformações.

Imagens e sons alegórico-convulsionados

Em grande parte de sua obra, e, principalmente em “Terra em Transe”, Glauber Rocha tratará justamente de materializar as imagens que tecem a história brasileira e latino-americana. Seu cinema desconstrói e fragmenta alegoricamente essas imagens, captando o vazio por trás das máscaras da representação política e social e povoando esse vazio com outras imagens e vozes, tanto as que falam quanto as que calam, em uma história que se faz e se desfaz em círculos, os quais se rompem e são retomados para serem novamente interrompidos.

No filme em questão, vemos um mar prateado, arredondado, cosmogônico, preenchendo a totalidade do quadro, percorrido por uma câmera aérea até chegar a uma terra montanhosa, de matas verdejantes, à qual se sobrepõe o nome de “Eldorado”. O mar sintetiza um processo histórico de quase 500 anos, usando o paraíso perdido e redescoberto pelos portugueses como palco de uma narrativa contemporânea. Utiliza-se não apenas do mar grandioso do início, mas de uma representação do descobrimento do Brasil, com o ditador Diaz presidindo uma primeira missa rezada na praia, com representantes do clero e dos índios.

Por esta abertura, se poderíamos crer que a profecia se cumpriu, o sertão virou mar e este se tornou o veículo para Eldorado, o paraíso terreal reencontrado. Mas, como sabemos pelo desenvolvimento do filme, trata-se muito mais da instauração do caos e da derrocada definitiva dos oprimidos do que da realização edênica ou revolucionária. O que torna as imagens glauberianas tão poderosas é justamente esse dom de sintetizar

séculos de história. Com seu Eldorado operístico Glauber Rocha mistura a esse paraíso selvagem e natural a visão de uma humanidade corrompida.

Com “Terra em transe”, o cineasta deixa o tempo dos mitos pelo da história. Uma história falsificada, um mundo cheio de truques que o filme procura desmascarar, porque, por trás de Eldorado, onde tudo que é ouro não brilha, encontra-se o Brasil no qual está o poeta, o analista e o fustigador desde os primórdios. O drama narrado provoca uma disjunção entre o nível diegético e um segundo sentido passado em outro espaço e outro tempo. A narrativa se desenvolve, portanto, num duplo texto que se expressa no filme por diversos ícones.

São, por exemplo, algumas reiteraões de imagens, como as de Diaz que passa o tempo todo do filme com o mesmo terno e sempre um crucifixo junto dele. O mesmo palácio e as figuras que não se desenvolvem. São personagens afirmativas e discursivas. No plano psicológico, elas não mudam e, desta maneira, criam uma espécie de sistema paralelo à história narrada. São figuras esquemáticas e hierarquizadas, significando um tempo e um espaço alegóricos. São forças não visíveis que presidem o processo, em um jogo de forças não palpável, mas determinante das ações do filme. Alguns personagens são facilmente identificáveis na realidade política brasileira. No entanto, o filme mistura tudo em uma atmosfera de *transe* e de constante movimento.

Da película à superfície da tela desliza, então, a fantasmagoria de uma história plana, sem espessura, em que a *mise-en-scène* claro-escuro da fotografia de “Terra em Transe” confere ilusão de profundidade e algum volume artificioso, de cenário de ópera barroca e de alegoria carnavalesca. Apoiado em sons difusos, o espaço sintético da encenação do filme abriga conflitos de grande efeito estético. De um lado, o tom ritual afina-se com o uso de personagens simbólicos que condensam o mundo como emblemas naturais e sociais. De outro, estas figuras – sua ação, indumentária, declamação – são observadas por uma câmera convulsionada que não pára. Ela se movimenta na mão do operador em planos-sequências, a fazer círculos, investigar rostos, gestos e a textura do mundo. (XAVIER, 2004, p.129).

Nesta obra, o olhar de seu autor é táctil, sensual, enquanto a moldura de sua representação é alegórica tendente à abstração, em uma convivência de excessos e exageros na imagem e no som, tipicamente barrocos. Por essa razão, por exemplo, alguns versos do poema de Mário Faustino *Balada (Em memória de um poeta suicida)* aparecem escritos sobre a imagem de Paulo Martins agonizando ao longe, sobre dunas, metralhadora em punho, contra o céu, sem que se veja o mar, cujas imagens iniciam o

filme: “Não conseguiu firmar o nobre pacto/Entre o cosmos sangrento e a alma pura. (...) Gladiador defunto mas intacto (Tanta violência, mas tanta ternura).” (ROCHA, 1985, 290).

A relação entre o visual e o discursivo é clara, nesse caso, devido à sobreposição dos versos à imagem. Esta remete diretamente ao texto que a ilustra, mesmo porque, aí, o texto aparece como figura na tela e fornece ao conjunto suas imagens verbais. Uma das formas da alegoria, no filme, é justamente a que coloca em diálogo metáforas visuais e metáforas verbais, através dos emblemas. As antíteses que marcam o poema são as que balizam o percurso de Paulo Martins nas atividades políticas que, ao mesmo tempo, o envolvem e o enojam e de cuja violência torna-se agente e vítima. Como lutador, o poeta-guerrilheiro agoniza, enquanto narra, em convulsão, via rememoração poética, sua história pessoal, que se confunde com a história de seu mundo em agonia.

É necessário dizer também que a utilização da trilha musical se dá de forma muito significativa. As músicas são utilizadas não na perspectiva de servirem de pano de fundo para as imagens, mas funcionam como elementos que possuem uma capacidade de significação própria, atuando ora de forma autônoma, ora em articulação com as cenas filmadas. Algumas vezes, é a partir do ritmo da música que o encadeamento dos fatos é estabelecido. E, na maior parte dos casos, essas músicas também funcionam como fontes alegóricas. A segmentação da obra faz-nos perceber que a aparição repetida de determinadas músicas, em alguns de seus trechos, sugere significações importantes de serem frisadas.

A presença mais marcante é, sem dúvida, a música de Heitor Villa-Lobos, músico brasileiro que mistura o estilo mais erudito com elementos das raízes populares do Brasil, gerando resultados muito instigantes. Percebemos também o aparecimento em alguns momentos, da canção afro-brasileira “Aluê”, que tanto evoca a presença da cultura negra na história do Brasil, quanto sugerem o estado de *transe*, à medida que é uma música de ritual de candomblé. Quanto à música de Carlos Gomes, ela é tocada quando existe “uma intenção de paródia” nos acontecimentos relatados. Já a inserção de “Othelo”, de Verdi, pela sua majestuosidade, é justificada pelo diretor por se situar em um contexto de “uma discussão sobre os ciúmes e a amizade e porque queria sublimar também um lado homossexual e solitário em Diaz” (Id., 2004, p. 126).

Além das músicas, os diversos tipos de ruídos, batidas de tambores, pratos, tiros, sirenes, vozes de pessoas, assim como o silêncio total, também atuam no sentido de criar ou reforçar espaços de significação alegóricos ou que sugerem o estado de *transe*.

O uso semântico dos ruídos e da música sempre foi uma realidade nos filmes de Rocha, mas é a partir de “Terra em Transe” que ele se intensifica e complexifica, ajudando a compor um discurso mais rico e polifônico. E essa riqueza é ampliada pela rede de interseção de vários estilos realizada pelo filme, sem, contudo, fazer com que o discurso perca sua identidade, sua marca pessoal. Esta é criada, exatamente, a partir da fusão iconoclasta de uma série de signos que utiliza e devora, num processo antropofágico de construção e reconstrução permanente.

Assim, ao colocar em cena as imagens e sons da história e da política, frenéticas e convulsionadas, Glauber Rocha, em sua tarefa barroca, visa alcançar uma compreensão ampla da situação política e cultural do Brasil e da América Latina, em um jogo em que a história e o mito são atualizados, até mesmo pulsionalmente, para serem postos em cena e em questão. Portanto, para Gilles Deleuze (1990, p. 261), está aí o aspecto tão peculiar que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração.

É a partir desta condição de desequilíbrio, de crise, de pulsações, de transformações permanentes que, o fazer estético glauberiano encontra sua mais nítida e adequada vocação e criatividade. Dessa maneira, toda a agitação em “Terra em Transe” não decorre mais de uma tomada de consciência, mas, consiste em fazer tudo entrar em *transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político e o político no privado (Id. *ibid*).

E, por esta razão, Glauber Rocha coloca seu personagem principal, o poeta-político Paulo Martins, em uma série de *transes* com as forças que existiam no Brasil:

Terra em transe, o Brasil é um país indianista/ufanista, romântico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anarco/antropofágico, nacional/popular/ reformista, concretista/subdesenvolvido, revolucionário/conformista, tropical/ estruturalista,etc, etc...(ROCHA, 2005, p. 131).

Nota-se que o termo *transe* ou crise serão condições de um cinema diferencial que nasce dos impasses diante do que é terrível demais, belo demais, intolerável. O *transe* é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em *trans*, e é preciso se deixar atravessar, possuir por um outro. No filme em questão, o *transe* é uma forma de

experimentação e conhecimento. Entrar em *transe* é entrar em “fase” com um objeto ou situação, é conhecer de dentro.

Daí porque seus filmes, por mais alegóricos ou metafóricos que se apresentem, têm a força de uma consistência, são críveis, as imagens não representam, entram em *transe* com os personagens, cenários, objetos, com o espectador, e formam um só fluxo. O artista não tematiza o *transe*, cria-o cinematograficamente por meio da câmera na mão e da montagem, sendo, portanto, uma “celebração” propriamente estético-política e cinematográfica (BENTES, 1997, p. 26).

Considerações Finais

“Terra em Transe” mostra o dilaceramento de pessoas e de uma nação, critica a inércia de um povo e expõe as nervuras da periferia do poder no Brasil. Trata-se de uma obra que representa o desassossego do brasileiro que se vê envolvido por políticos desprovidos do interesse público, homens corruptíveis em defesa de seus interesses, empresários frágeis que se entregam a pressões econômicas das multinacionais, pressões internacionais, uma igreja complacente, empresários da rádio e da televisão que manipulam a opinião pública e por um povo e grupos sociais sem consciência política ou histórica.

São esses elementos, aliados à multiplicidade de focos narrativos, que acabam definindo a estrutura do filme a partir da lógica do *transe* que contamina os personagens, o espaço e o tempo da narrativa, assim como os demais elementos fílmicos. É essa lógica que permite, no filme, o desabrochar de um desfile de distintas texturas, uma orquestração entre vozes que não coincidem, que fazem de “Terra em Transe” um discurso exacerbadamente dialógico e polifônico, dando vazão, assim, a uma infinidade de possíveis leituras do mesmo.

Essa obra, com sua montagem descontínua, uso da câmera agitada em *transe*, que dança no ritmo barroco e carnavalesco e em um fluxo desestruturante, assume a confusão e as contradições criadas pela ditadura militar, demonstrando a difícil tarefa de se pensar a História do Brasil nesta adversidade política e social. Aponta tanto para esse mal-estar, quanto para as incapacidades de os sujeitos estruturarem ações políticas. Seus personagens e situações são alegorias e imagens simbólicas dilacerantes dos momentos históricos que fizeram a década de 1960.

Glauber Rocha exibiu, por meio de seu cinema delirante e convulsionado, que, o cenário deixado pelas agitações políticas e culturais dos 1960 eram tão complexos que não se podia mais compreender o Brasil pelo esquematismo binário das forças de esquerda ou de direita. Não se podia também apostar no povo e, menos ainda, no intelectual. E, além do mais, dever-se-ia duvidar da eficiência da luta armada. Esse período desestruturou a maneira de pensar o Brasil, exigindo novas concepções de histórias e outras posturas políticas.

Assim, a forma convulsiva e a narração marcada pela agonia configuraram o afresco de uma crise cultural e político-social pela qual o país de fato passou. Um trauma no qual deveria empenhar-se em compreender, pois, entre civilização e barbárie, esta última ficou mais sensível. O estremecer do *transe* foi pensado metaforicamente como experiência desse choque histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. O Devorador de Mitos. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CASTELO, Sander Cruz. A invenção do populismo. *O Povo*, Fortaleza-CE, 26 jun. 2005. Vida & Arte, p. 12.

COSTA, Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70): Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACIEL, Luis Carlos. *Geração em Transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Org. de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

_____. A Estética da Fome. In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 594-599.

_____. *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto F. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: Senac, 2001.

VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.