

A cicatriz de Glauber

Miguel Pereira

I. Introdução

Esta reflexão pretende demonstrar como o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, tem uma estrutura narrativa épica. De início, abordo o contexto da criação do filme. As circunstâncias em que foi concebido e as intenções que o autor explicitamente teve quando o imaginou. São alguns elementos condicionantes do trabalho criativo e ao mesmo tempo o seu desafio e talvez a sua fertilização.

No momento seguinte, tento definir o que o cineasta entende por épica. Glauber deixou escrita a sua concepção de forma muito clara. No entanto, é preciso que se entenda os conceitos por ele elaborados no contexto histórico em que foram criados. Sua exegese hoje torna-se uma necessidade.

A terceira etapa desta proposta de reflexão é inspirada em Auerbach por sua escrita “A cicatriz de Ulisses” de onde aliás, tiro o título deste trabalho. A identificação de Ulisses por Euricléia tem um sentido também da marca que define o feito, e, no caso aqui aplicado, o do poeta da imagem e do movimento.

Por fim, tomo emprestado o esquema de decupagem de *Terra em transe*, elaborado por Ismail Xavier, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, e por ele intitulado “A jornada do poeta”, para tentar demonstrar a épica do filme.

2. O contexto

Terra em transe, de Glauber Rocha, é um filme de 1967. Antes, portanto, da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). O Brasil vivia ainda um clima de certa liberdade de produção cultural. A atmosfera muda completamente depois de 13 de dezembro de 1968 quando o AI-5 é assinado e começa a vigorar. Talvez já prevendo o perigo que se avizinhava, Glauber fez um segundo roteiro para o filme que pretendia realizar. Seu projeto estava inscrito para concorrer ao financiamento da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) do Estado da Guanabara. O roteiro foi lido e apreciado pelo Secretário Executivo da CAIC, o jornalista e crítico de cinema Fernando Ferreira. Cabia a ele fazer a escolha dos projetos que receberiam o apoio financeiro da Comissão. Fernando considerava o roteiro de Glauber Rocha muito bom e seguramente seria um dos agraciados com o financiamento. No entanto, certo dia, o próprio Glauber entra no gabinete do Fernando, com todas as cautelas que um ritual desses merece, e lhe propõe a troca dos roteiros. O Secretário ainda tenta demovê-lo, argumentando que o que ele lera era muito bom. No entanto, o cineasta insistiu na substituição. É que o primeiro roteiro praticamente identificava todos os protagonistas com os personagens históricos. Além disso, fazia uma espécie de interpretação revolucionária da história brasileira. É claro que Fernando Ferreira atendeu ao pedido do cineasta e a estratégica retirada do primeiro roteiro da CAIC fez com que o filme fosse financiado por uma instituição oficial, sem problemas.

Previdente, Glauber trocou o roteiro. Mas, como não é possível estabelecer uma comparação entre os dois roteiros, posso até dizer que talvez tivesse feito o mesmo filme. O mais lógico, no entanto, é que as circunstâncias históricas tenham pesado sobre a forma que o filme acabou assumindo. Em relação ao primeiro tratamento, o filme tornou-se com certeza mais alegórico, talvez mais mítico e quem sabe mais épico. É este último aspecto que agora me interessa mais explorar.

O próprio Glauber me disse, em entrevista feita em 1979 para o jornal *O Globo*, por ocasião do lançamento de *Cabeças cortadas*, que *Terra em transe* trata da “política no mítico Eldorado que sempre foi a fantasia de Fernando e Isabel, a Católica, que financiaram Colombo para buscar os paraísos dourados e acabaram descobrindo a América Latina”. E completava dizendo: “Isso é produto da fantasia espanhola, da loucura católica que acabou massacrando milhões de índios e destruindo várias civilizações. E o Eldorado não existe. É uma lenda”.

Em outro momento da entrevista, Glauber falou da filiação cultural das sociedades latino-americanas, centrando-a sobre a Ibéria de Espanha e Portugal. Na definição do cineasta, Portugal nasceu de um feudo espanhol. E nesse contexto a Espanha é a cultura forte. Exemplificava dizendo que se na literatura Portugal tinha Camões, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz e mais alguns nomes ilustres, a Espanha tinha tantos outros e muitos mais nas outras artes. Citava de Unamuno a Ortega y Gasset, de Goya, a Velasquez, Picasso e Miró, entre outros, para dizer que a cultura espanhola era mais forte que a portuguesa. Invocava até mesmo uma entrevista de Villa-Lobos onde ele dizia que a música espanhola era a que mais tinha influenciado a brasileira. Chegava ao exagero de dizer, na sua empolgação característica, que “a cultura portuguesa não existe”. É lógico que ele se referia à sua dimensão mais universal, embora tivesse dito pouco antes que Ezra Pound aprendera português só para ler *Os Luzíadas*, mesmo considerando o português uma apêndice de um dialeto espanhol. Ao comentar a sua filmografia, disse:

Eu fiz o seguinte trabalho cinematográfico. Tratei da temática negra e afro-brasileira em dois filmes, *Barravento*, filmado na Bahia em 1961, e *O leão de sete cabeças*, filmado na África em 1969. Esses dois filmes deveriam ter sido exibidos juntos. Depois tratei da problemática camponesa no Brasil, da vida agrária do Nordeste, em *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969. E tratei da problemática política da América Latina em *Terra em transe* e *Cabeças cortadas*. Tem até um crítico francês, René Gardies, que defende a idéia de que esses seis filmes completam um texto plurifilmico e que encerra uma mitologia recontada sobre diversas formas e cada vez mais ampliada sobre uma coisa que ele chama de o grande combate entre São Jorge e o Dragão e que seria traduzido assim de uma forma imediata, no mito eterno da luta do povo e do poder.

Terra em transe foi produzido em 1966 e estreou em 1967. Este foi um ano que terminou, ao contrário de 68 que, pelo menos para Zuenir Ventura, não terminou. No âmbito da política, o regime militar continua sua escalada, mas, ao mesmo tempo, amplia-se também a oposição. Em 15 de março, o general Costa e Silva assume a presidência, substituindo o marechal Castelo Branco. Uma nova constituição havia sido promulgada em janeiro e no mês seguinte uma nova lei de imprensa. Em ambas estava embutido o uso de poderes discricionários que foram efetivamente utilizados em função dos interesses ditatoriais.

Mesmo com tantos poderes, o poder nunca foi tão questionado. Das ações mais amenas às mais radicais, ensaiava-se em 67 as que iriam explodir em 68 de forma avassaladora. Tomo dois fatos no campo da política. O primeiro símbolo dessas ações políticas contestadoras de certo impacto é a Frente Ampla que havia sido fundada no ano anterior, 1966, mas toma contornos mais definidos em março de 1967, quando divulga seu programa de reivindicações, e em setembro constitui-se efetivamente no Rio de Janeiro. O segundo, é a frustrada guerrilha de Caparaó. Também iniciada no final de 1966, teve seu desfecho em abril de 1967 quando o exército prendeu seus principais guerrilheiros. Embora haja uma tendência a se dar pouca importância aos episódios de Caparaó, é indiscutível seu valor simbólico, assim como foi a Frente Ampla. Esses dois fatos apontam para as duas direções que irão definir a oposição à ditadura: a via institucional e a via revolucionária.

Também o movimento estudantil estava ativo em suas lutas contra o acordo MEC/USAID e as tentativas de acabar com os excedentes. No que diz respeito à vida cultural, 1967 foi dos mais férteis. De Caetano Veloso e Gilberto Gil a José Celso Martinez Corrêa, Plínio Marcos e Glauber Rocha, todos realizaram obras seminais em 67. Mais tarde, Glauber citaria Brecht para expressar a revolução na arte daquele ano: “Para novas idéias, novas formas”.

3. A épica glauberiana

Como um rapsodo, Glauber discursa no conteúdo e na forma para eternizar o seu delírio poético cinematográfico. Encarna nos seus personagens as idéias de trajetos percorridos. Em *Terra em transe* é o intelectual que se desnuda pelas opções que fez e pelas ações que realizou. O jornalista e poeta Paulo Martins vive o drama do “intelectual revolucionário”.

Em um texto de 1967, Glauber fala da opção do intelectual: “a única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um esteta do absurdo e um racionalista romântico é a cultura revolucionária”. E depois de considerações a respeito da cultura primitiva e da colonial, conclui pelas formas de uma cultura revolucionária: “a didática/épica e a épica/didática”. Explica, em seguida, de forma mais clara o seu pensamento:

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário. A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas. A épica: provocar o estímulo revolucionário. A didática será científica. A épica será a prá-

tica poética, que terá que ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético (Rocha, 1981:66-68).

A realidade subdesenvolvida tem a admiração inconsciente da cultura colonial e é dominada pelo complexo de impotência intelectual, só podendo ser superada pela prática revolucionária, dizia ainda Glauber. E continuava:

A épica, precedendo e se processando revolucionariamente, estabelece a revolução como cultura natural. A arte passa a ser, pois, revolução. Neste instante, a cultura passa a ser norma, no instante em que a revolução é uma nova prática no mundo intelectualizado. A didática sem a épica gera o conhecimento estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais. É inofensiva. A épica sem didática gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica. É totalitária... Criar é revolucionar... é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar (Rocha, 1981: 66-68).

Terra em transe é, de certo modo, a encarnação desses conceitos, ou pelo menos a sua discussão. Ao realizar o filme, Glauber buscou um método que lhe permitisse explicitar os seus conceitos de uma épica-didática. Um desafio complicado, pois seu herói era um derrotado, ou para ser mais preciso, um anti-herói. A história que queria narrar não tratava dos louros de um grande feito. A jornada do jornalista-poeta descreve a impotência de ser. 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.

Esta passagem do mito para a história concreta foi sublinhada por Michel Ciment em artigo que precede a publicação do roteiro na *Avant Scene* de janeiro de 1968:

Com *Terra em transe*, Glauber Rocha 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, se encontra o Brasil no qual está o poeta, o analista e o fustigador desde os primórdios (Ciment, 1968).

Michel Ciment refere-se à alegoria que está presente todo o tempo em *Terra em transe*. 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. Alguns elementos desse duplo sentido são facil-

mente observados. Outros exigem uma análise mais detalhada. São, por exemplo, algumas reiterações 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, não evoluem e criam uma espécie de sistema paralelo à história narrada. São figuras esquemáticas e hierarquizadas, significando um tempo e um espaço alegóricos.

Mesmo paralelo, esse sistema atua no enredo do filme travando seus principais agentes ou levando-os às dificuldades de decisão. É como se forças externas manipulassem os destinos particulares. Algo que determina as suas ações, conduz suas decisões, controla seus destinos. São forças não visíveis que presidem o processo, num 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 numa atmosfera de transe, de movimento, de constante expectativa revolucionária.

4. A cicatriz de Glauber

Quero referir-me explicitamente a belo artigo de Erich Auerbach “A cicatriz de Ulisses” que está publicado no livro *Mimesis*. Nele o autor faz uma brilhante análise comparativa de duas narrativas clássicas: uma da Odisséia e outra do Gênese. Da primeira retira aquele momento revelador em que Euricléia fala a Ulisses, ao lavar-lhe os pés, sobre o senhor ausente e percebe a cicatriz identificadora. Ulisses afasta-se para a sombra a fim de não se dar a conhecer à Penélope. Do Velho Testamento retira o relato do sacrifício de Isaac. Antes de fazer a comparação propriamente dita, Auerbach, invocando Goethe e Schiller, fala do elemento retardador na poesia homérica, em oposição ao princípio da tensão que seria mais característico do trágico. Aborda o princípio de Goethe e Schiller em função do fato de que no episódio da Odisséia, Homero faz a digressão à cerca da cicatriz de Ulisses, concluindo que no estilo do poeta nada fica oculto.

Parece-me que esta observação se aplica também ao filme *Terra em transe*. Também a narrativa glauberiana utiliza a estrutura do “avançar” e do “retroceder”. Aliás, o filme é um grande *flashback*. É um vai e vem quase contínuo. Cada episódio avança sobre o tempo e o espaço, sem, no entanto, obedecer a uma cronologia rígida. Esta forma não está a serviço de um clima de tensão, mas de transe. A tensão aparece mais na voz *over* do poeta, nos seus

discursos interpoladores ou na câmera em permanente movimento. Neste sentido, o estilo revela a cicatriz de Glauber. Sua identidade artística. Seu caminho.

Mas, se por um lado a narrativa de *Terra em transe* tem a estrutura homérica neste “elemento retardador”, que no poeta grego cria um presente independente, pleno, esclarecedor e objetivo, por outro tem também as características da épica do Velho Testamento. Aqui entra o invisível de que falei antes. Há como que uma inexorável ação que leva o herói à morte. Na verdade, anti-herói. Coisa que na década de 60 se tornou muito comum no cinema. Não se trata, porém, de uma morte comum. A metralhadora e os tiros que em profusão aparecem na trilha sonora indicam ação e movimento. Portanto, não se trata apenas de uma causa perdida ou de uma agonia barroca. Glauber nitidamente parece abraçar um projeto político que adota a violência como alternativa. E é em nome desse outro sentido que as ações se deflagram no filme.

No caso de Abraão e Isaac, a viagem para o sacrifício se faz em função da meta da ação, ficando todo o resto na escuridão. De certo modo, a finalidade da luta política também conduz a ação de *Terra em transe*. Deus suspende o sacrifício de Isaac. Já Paulo Martins morre, embora o movimento continue. Em sua agonia, sozinho nas dunas, Paulo Martins gesticula como se estivesse atirando com a metralhadora que tem na mão. E por um minuto de tempo real, ouvimos os tiros misturados à música e alguns outros ruídos.

Ismail Xavier cunhou a expressão “jornada do poeta” para descrever os blocos narrativos de *Terra em transe* (Xavier, 1993: 42-44). Utilizo aqui esse mesmo esquema, misturando a descrição original com comentários meus. Objetivo com isso não apenas a rememoração do filme, mas o esclarecimento de algumas idéias que se integram melhor com esta descrição. O que a seguir exponho é de autoria de Ismail Xavier, com pouquíssimos acréscimos meus.

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 num 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. Sequência 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 o encontra 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 fossa 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 negociatas 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 se atolar 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 desencadeia 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 Silvia, 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 ascese 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 pelo Aterro do Flamengo 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 descrição em blocos confirma o sentido épico da saga poética de uma revolução traída. É um projeto político que não se completa, visto pelo filme de uma forma crítica. É o registro de um momento de transição que vai assumir contornos mais definidos em *Cabeças cortadas*, o filme que Glauber Rocha dizia ser continuação de *Terra em transe*.

5. Conclusão (provisória)

O épico cinematográfico inclui elementos que transcendem o texto. A imagem em si figura a imaginação criadora do autor. Sua concepção, porém, vai além desse lado mais concreto do cinema como imagem criada em movimento. A banda sonora, os elementos cênicos, o uso da câmera, a montagem, enfim, tantas possibilidades que fazem desse processo criativo algo de muito particular nas artes modernas.

Mas quando esse potencial todo serve a uma inspiração e a um talento realmente criativos, como é o caso de Glauber Rocha em *Terra em transe*, a epopéia é pura poesia cinematográfica. Épica-didática, segundo ele, revolucionária. *Terra em transe* é um tufão. Jamais será esquecido.

Miguel Pereira é Professor da PUC-Rio

Referências bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1989.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984.
- CIMENT, Michel. Au pays des chimères. In: *L'Avant-Scene 77*, janvier, 1968.
- GARDIES, René. Política, mito e linguagem. In: *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1977.
- ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro, RJ: Alhambra, 1985.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, RJ: Alhambra, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean Claude e PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

Resumo

Inspirado no texto “A cicatriz de Ulisses”, de Erich Auerbach, esta reflexão pretende classificar como épica a estrutura narrativa do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, descrevendo o contexto em que foi realizado, definindo a épica glauberiana e estabelecendo a sua identidade criadora.

Palavras-chave

Cinema Novo, estética, Glauber Rocha, narrativa cinematográfica, épica.

Abstract

Inspired in Erich Auerbach’s text “Ulisses’ cicatrix”, this reflection intend to classify as epic the narrative structure of the Glauber Rocha’s film *Terra em transe*, depicting the context in which it has been accomplished, defining the epic of Glauber Rocha and specifying his creative identity.

Key-words

Cinema Novo, esthetic, Glauber Rocha, cinematographic narrative, epic.