



ARTE POLÍTICA E A TAREFA DO INTELLECTUAL EM *TERRA EM TRANSE*

Irma VIANA¹

Resumo: O presente trabalho, inscrito no campo mais amplo dos estudos da função da arte e do intelectual na sociedade, procura resgatar a importância da prática cinematográfica e política de Glauber Rocha, já que seu cinema, como diz Raquel Gerber, exercia papel próximo ao das ciências sociais, no campo das artes, ou seja: de retratar criticamente a sociedade e a história. Observando como o crítico, cineasta e escritor Glauber Rocha discute as relações do intelectual com o poder, se propõe um estudo sobre o papel sócio-político do artista-intelectual latino-americano, terceiro mundista, periférico, através do exemplo e da posição de Glauber Rocha sobre o assunto, partindo da análise do filme *Terra em Transe* (1967), onde ele coloca a questão. Nesse filme, o problema se manifesta, particularmente, através dos conflitos do poeta Paulo Martins com o processo político, no Brasil e na América Latina, na década de 1960.

Palavras-chave: Intelectual. Poder. Função Social da Arte. Cinema. Glauber Rocha.

*Qual é a cultura da revolução?
A incultura subversiva popular ou a cultura subversiva dos
intelectuais?
Até que ponto a incultura subversiva popular se
identifica com a cultura subversiva dos intelectuais?
É ato culto subverter o poder?
O povo ignorante faz a revolução?
Mas quem dirige o povo no caminho revolucionário?
O pensamento dos intelectuais que produzem a cultura
revolucionária?
A revolução cultural analfabeta deve seguir os líderes cultos?*

161

Essas questões, colocadas por Glauber Rocha, aparecem claramente no filme *Terra em Transe* – história política (alegórica) do Brasil e da América Latina, contada em *flashback*, em forma de um longo poema, por Paulo Martins, jornalista político e poeta agonizante, morto logo no início da narrativa.

Glauber estava buscando naquele momento em que filmou *Terra em Transe*, no Rio de Janeiro, no ano de 1966, a compreensão do processo histórico que levou ao “fracasso” do programa político de reformas, elaborado com a participação dos

¹ *Doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade - IHAC - UFBA e bolsista CAPES, no momento, em Estágio Doutoral no Exterior (Realizo pesquisa em Roma, Itália, onde Glauber Rocha viveu, na primeira metade dos anos 1970, tornou-se muito conhecido, como um dos maiores intelectuais do Terceiro Mundo, e onde produziu os filmes: Der Leone Has Sept Cabeças, de 1970; Câncer, 1972 e Claro, de 1975, além do documentário História do Brasil, para a TV Italiana RAI, onde se encontra vasto material sobre o cineasta e seus filmes)*



trabalhadores e dos estudantes – que, para ele, abriria as vias para o socialismo no Brasil – lançado no governo de Jango, em começos de março de 1964, pouco antes do golpe de estado (abril de 1964), que deporiam o governo e instauraria a ditadura militar. “As contradições que regem nossa vida social nos lançaram nesse impasse político tão comum àqueles que participam das grandes decisões” – com estas palavras, o personagem que representa o político reformista, e “populista”, no filme, renuncia às revoluções socialistas, do ponto de vista de Rocha.

Dentre as reformas de base lançadas pelo Presidente João Goulart (1961-1964) com a colaboração de intelectuais de esquerda, a exemplo de Darcy Ribeiro (2011), estavam a reforma agrária e a reforma universitária, cujo objetivo era provocar amplas transformações na estrutura social do país, privilegiando as classes menos abastadas.

Já o poeta representado por Paulo Martins (narrador e personagem principal do *Terra em Transe*) é um intelectual em crise – como deve ser todo intelectual moderno, de acordo com Edward Said (2005) – diante de um golpe de estado em andamento que, no contexto histórico brasileiro e latino-americano, iria retardar qualquer possibilidade de mudança, assim como vetar toda manifestação político-cultural de esquerda, e reunir os artistas e intelectuais num bloco esquerdista hegemônico, do qual Glauber Rocha seria um dos primeiros a expor suas fragilidades e prever sua decadência, segundo Silvano Santiago (1982). Como intelectual dos mais polêmicos, Glauber não se enquadrava nem na direita nem na esquerda, em um momento em que parecia necessário uma definição político-partidária. Daí, deduzem os críticos, a crise do poeta Paulo Martins diante de um sentimento de impotência que não era, de acordo com a hipótese adotada aqui, o sentimento do diretor.

Um dos objetivos deste artigo é o de questionar certas interpretações do filme como representando o intelectual impotente e estabelecendo uma relação dicotômica entre o poeta e o político. Visão decorrente do historicismo, e associada à tendenciosa “lei” das sociedades capitalistas ocidentais, que opõe o indivíduo e a sociedade, o social e o psicológico, a arte e a ciência, a arte e a política.

Glauber Rocha considerava, ou idealizava, sua arte como “revolucionária” e, de fato, e de direito, nunca deixou de ser um artista-intelectual revolucionário (reconhecido como tal, em âmbito mundial). Para ele, como para Walter Benjamin, a revolução é o freio de emergência do trem da história, na medida em que provoca uma parada do progresso capitalista burguês – do qual era um crítico ferrenho, como parte de seu projeto de “descolonização” da cultura, da arte e do intelectual terceiro mundista, cuja



única salvação era a revolução: cultural, estética, ética, política, de inspiração marxista.

O filme *Terra em Transe* representa, na trajetória glauberiana, mais uma tentativa de colocar em prática (cinematográfica) sua arte revolucionária, teoricamente estabelecida no manifesto *Uma Estética da Fome*, apresentado em Congresso Internacional em Gênova em 1965. Escrito em concomitância com um amplo debate acerca da libertação nacional dos povos colonizados da América Latina e da África, faz referência explícita à obra *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon (2005), para quem a violência é o elo fundador do colonialismo. A violência sendo o substrato da interação colonizador-colonizado seria também a expressão dialética da revolta do oprimido. Da mesma forma, permeavam o pensamento de Glauber Rocha, em janeiro de 1965, como conciliar arte, política, razão e poesia (a grande questão de Paulo Martins no filme *Terra em Transe*).

Glauber visava, em *Uma Estética da Fome*, afirmar princípios culturais combativos à cultura do colonizador. A *fome* com uma forma de experiência (metaforizada no *Terra em Transe*) que singulariza uma linguagem cinematográfica enquanto um corpo de pensamento crítico que pretende ser representativa de uma realidade histórica. Assim, a compreensão da *fome* como motivo estético passa pela valorização de seu sentido, ao mesmo tempo, *subdesenvolvido* e *revolucionário*, pois o tema do subdesenvolvimento era tomado pelos cineastas latino-americanos antes como uma “arma” do que como algo a ser superado, como era o caso na ideologia *desenvolvimentista* que orientava os intelectuais brasileiros a partir de meados da década de 1950.

Em *Uma Estética da Fome*, para falar da situação das artes no Brasil, Glauber se refere às “mentiras” divulgadas lá fora que “comprometem o terreno político”. Pois: “A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador. As formas sutis daqueles que também sobre nós armam seus botes” (ROCHA, 1965, 168). Portanto, para ele, um país colonizado só pode ter uma arte política e uma estética que seja sinônimo de ética, de moral.

Glauber caracteriza o período de que trata o filme *Terra em transe* como o das grandes crises de consciência e rebeldia, de agitação e sonho de revolução (por parte dos estudantes e intelectuais esquerdistas-marxistas que ajudaram a formular e apoiavam o Plano de Reformas do Governo Jango), que antecederam ao golpe de abril de 1964, e acredita que foi a partir do golpe que “o cinema digestivo” ganhou peso no



Brasil, “ameaçando sistematicamente” o Cinema Novo. Logo, com o *Terra em Transe*, Glauber pretendia reafirmar o Cinema Novo, enquanto aplicação da *Estética da Fome*² e da *violência*.

Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. Nós compreendemos essa fome que o europeu e o Brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o Brasileiro é uma vergonha nacional. (...) Assim, somente uma cultura da fome... pode superar-se qualitativamente e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1965, p.168)

Uma estética da fome é necessariamente uma estética da violência que “antes de ser primitiva”, como o europeu vê a arte brasileira e latino-americana, é “revolucionária” e, na visão glauberiana, a única força capaz de transformar, pois: “não está associada ao ódio”, diz Glauber (como Nietzsche, não acredita no ressentimento como força transformadora), “nem ao velho humanismo do colonizador”, mas ao *amor*:

O **amor** que essa violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas **um amor de ação e transformação**. (...) O Cinema Novo, por isso, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome. (ROCHA, 1965, p.168)

164

Num período de engajamento político em que o cinema era visto como “arma”, a experiência com o *Terra em Transe*, filmado no Rio de Janeiro, em 1966, durante a ditadura militar, colocou novos desafios para a relação íntima entre arte e política na prática cinematográfica revolucionária de Glauber Rocha, que buscava apresentar a complexidade da cultura política brasileira e latino-americana em oposição à idéia de uma *civilização* construída, e na contramão do *nacional-desenvolvimentismo*. Ao tempo em que, experimentava a necessidade de renovar a forma estética, adaptando-a ao contexto econômico da produção cinematográfica latino-americana, em oposição à indústria cinematográfica hollywoodiana dominante, no âmbito da sociedade capitalista ocidental. Momento também de expansão e crítica, na Europa, da chamada “cultura de massa” – tema pouco discutido no Brasil na década de 1960.

O *Terra em Transe* reflete o desencanto com o projeto modernizador implantado com base na ideologia do *desenvolvimentismo* surgida nos anos JK, decorrente da noção

² O texto pode ser encontrado também em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html



iluminista de *progresso*, ao expor os mecanismos da política imperialista e os interesses de classe subjacentes ao golpe de abril de 1964, no Brasil. O filme coloca em cena as máscaras grotescas de suas figuras, num ritual que culmina na representação do conflito político como batalha de carismas, e do golpe como convulsão coletiva, cristalizadas na metáfora do *transe* (de que faz referência a música, os atabaques, no início de cada capítulo e no final do filme). Embaralha as determinações da economia política com aquelas que sobrevivem das representações simbólicas do poeta. No entanto, não reprime a súplica exasperada que responsabiliza e condena as lideranças, mostrando que aí tudo parece ser resultado de jogos de vontades. Assim, lança um grito de protesto contra a “inconseqüência” das elites autodenominadas *nacional-progressistas*.

Na linguagem fílmica do *Terra em Transe*, os “fatos” narrados não acontecem de forma linear, a história é contada por meio de cenas intercaladas, vai e volta, passado e futuro se embaralham (dando a medida do *transe* na própria forma do filme, isto é, na sua estética). Toda a narrativa, construída em *flashback*, se refere a um tempo anterior ao momento da morte do poeta Paulo Martins e conta uma certa fase da sua vida adulta, vivida (e refletida) em um período que remete ao contexto sócio-histórico e político em torno do Golpe de 1964. Porém, o filme inicia com uma alusão à história colonial. Podemos dizer até que o colonialismo constitui o tema de fundo principal e o principal objeto de crítica do filme *Terra em Transe*. Não só o colonialismo cultural como, no caso do *Terra em Transe*, seu filme mais explicitamente político, o colonialismo econômico e político permitido pelas elites nacionais (falsamente “nacionalistas”), que sempre governaram o país.

Afinal, o filme abre (apresentação), como outros de Glauber Rocha, com a imagem do mar e som de atabaques, instrumento (sagrado) utilizado em rituais da religião afro-brasileira, posto que, na História do Brasil, os negros escravos, que contribuíram para a *formação da cultura brasileira*, vieram por mar. Além disso, “precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX”, já que “as velhas interpretações econômicas, sociológicas e antropológicas pouco valem diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe.” (ROCHA, 1997, p. 411)

A câmera sobrevoa o mar e adentra pelo interior quando surge o letreiro: *El Dorado, País interior, atlântico*, situando geograficamente a história a ser contada. Porém esta começa pelo fim: com a renúncia do governo popular, eleito com o apoio e a



luta do poeta e jornalista político, Paulo Martins, personagem e narrador principal, já que a narração se interioriza, ocupando-se das “lembranças” do poeta. À medida que a narração adere à perspectiva do personagem-narrador, se estabelece o contato (buscado pelo autor) entre o espectador e o universo ideológico de Paulo Martins (representante dos artistas-intelectuais de sua geração).

No primeiro capítulo, que na verdade é o último, já que o filme começa pelo fim, (intitulado: *Província de Alecrin, Palácio do Governador Vieira*), estão reunidos os companheiros armados da cúpula do Governador para ouvir do Ministro militar: *o Presidente exige sua renúncia em 24 horas*, e o Governador Vieira logo demonstra sua passividade dizendo que não quer *derramamento de sangue*. O poeta chega ao Palácio para tentar impedir, em vão, a renúncia do Governador, com as palavras: *Agora, teremos que ir até o fim*, entregando-lhe uma arma, que o político populista não aceita, e pregoa: *O sangue das massas é sagrado*. Ao que o poeta retruca: *O sangue não tem importância, será o começo de nossa história*: e assim começa a história a ser contada no filme, de forma não cronológica, e da perspectiva de Paulo Martins.

Marcado pela retórica revolucionária, o discurso do intelectual (o poeta e jornalista Paulo Martins) é, nesse momento, uma exortação da liderança que sabe o que é, o que deve ser e os caminhos da transformação (aos seus ouvintes que ainda não sabem e estão sendo convocados para a ação). O filme investe na denúncia das atuais *relações de produção* em defesa da Reforma Agrária, na crença contra a luta de classes como motor para a construção de uma nova ordem econômica, e, principalmente, na crítica ao “populismo político” e ao intelectual burguês. E, pode se dizer, se coloca como uma visão “de fora” (crítica também) do modelo gramsciano da articulação entre nacional e popular, que exercia grande influência sobre os intelectuais esquerdistas, da época.

Considerando que seria *uma luta inútil*, o Governador Vieira desiste, com a frase: *a aventura acabou*. Em seguida, passa a ditar a Sara sua carta de renúncia (enquanto o poeta os rodeia com arma em punho): *A contradição das forças que regem a nossa vida nos lançou nesse impasse político, tão comum àqueles que participam ativamente das grandes decisões, interessados no desenvolvimento econômico e social...*

O discurso do Governador Vieira mostra que ele partilha da *ideologia desenvolvimentista* – tributária da noção iluminista de *progresso*, provinda do colonizador – a qual o filme de Glauber Rocha passa a expor (atrelada ao populismo,



tanto de direita, quanto de esquerda), de modo crítico, compondo personagens que são emissores dos enunciados da *ideologia dominante*, de forma a denunciar o imaginário herdado dos colonizadores, presente principalmente na esfera do discurso da elite política e da burguesia comercial. Enquanto o poeta Paulo Martins oscila entre o *povo* e a elite, a poesia e a política, a direita e a esquerda.

Em seguida, o casal (Sara e Paulo Martins) encontra-se em um carro: cena que faz referência ao filme de Godard, *Acossado (À Bout de Souffle*, França, 1960). Baleado, o poeta dirige enquanto discursa: *Não se muda a história com lágrimas. Gente como nós, burgueses, fracos...* Para Jean-Paul Sartre (1994), os *intelectuais* são oriundos das classes burguesas e pequeno-burguesas e foram os "criadores" - "organicamente" - de sua ideologia dominante: o *humanismo*. Mas, ao mesmo tempo, ser um *intelectual* implica ter que lutar contra aquela ideologia interiorizada, contra si mesmo, contra aquilo que lhe foi inculcado desde a infância. Daí a contradição constitutiva do intelectual como *ser (no mundo)*, assumida com coragem por Glauber Rocha em sua arte *revolucionária e política*.

Quando Sara, na tentativa de salvar a vida do poeta, seu amado e companheiro de luta, pede-lhe para que *pare com as suas loucuras*, o poeta agonizante responde: *A minha loucura é a minha consciência e ela está aqui, na hora da verdade, no momento da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte*. Debochando do intelectual (burguês), o filme investe, por outro lado, na exposição crítica das desigualdades sócio-econômicas que caracterizam os países do Terceiro Mundo, através do filtro crítico do intelectual-escritor (poeta e jornalista), à beira da morte, o que lhe permite atingir uma consciência mais lúcida e empenhada na missão de revolucionar a sua história. E ferido de morte, o poeta continua os seus protestos: *Não é possível essa festa de medalhas, este infeliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e cristo na mesma posição. Assim não é possível! A ingenuidade da fé; a impotência da fé (que o afasta do povo)*.

Segundo Ivana Bentes (BENTES, 1997, p. 33), “com o *Terra em Transe*, Glauber botou esse *povo* (subserviente, vitimizado, fraco) em questão, com a mesma radicalidade e paroxismo com que criticou o intelectual de esquerda”. Diria que a crítica não se resume aos intelectuais de esquerda que o criticaram (consideraram o filme “reacionário” e “fascista” pelo fato de Paulo Martins dizer: *tenho sede do absoluto*), trata-se também de uma autocrítica. Já fora do carro, num deserto branco, tudo branco, o poeta agonizante levanta a arma para o céu, nublado, e continua: *Agora, nesta hora*,



estou morrendo, nesse tempo. Todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista.

Onde estivera há dois, três, quatro anos, onde? Com Don Porfírio Diaz, o meu Deus da juventude. Com esta última frase, o poeta-narrador anuncia o recomeço da narrativa, do filme: o começo, pelo fim, do segundo capítulo, onde será recontada a relação do jovem poeta, Paulo Martins, com o futuro tirano, Porfírio Diaz. História contada ao modo do velho Riobaldo, quando diz ao visitante citadino: “A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento... Contar seguido, alinhavado, só mesmo senso as coisas de rasa importância.” (ROSA, 1986, p. 92)

Mas, antes, ocorre a cena da morte do poeta – em lugar deserto, com a arma voltada para o céu, todo branco, tudo branco, depois veremos que é uma praia, a mesma onde acontecerá a próxima cena, uma alegoria da primeira missa (cena que aparece também no Documentário *História do Brasil*, realizado por Glauber para a TV Italiana RAI, em 1971), quando a câmera se afasta sobrevoando os personagens e reunindo as duas cenas no mesmo *set*. E à qual se sobrepõe o seguinte poema de Mário Faustino:

Não conseguiram firmar o nobre pacto
Entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
.....
gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência mas tanta ternura)

A narrativa retornará à morte do poeta, que será a penúltima na ordem da montagem, que, para Glauber, assim como para Eisenstein, é mais importante do que o roteiro, para conferir sentido ao filme. Na cena seguinte, o mar, novamente (como se a câmera, depois de sobrevoar o mar, pudesse adentrar e “registrar”, de forma alegórica, logo: recriar, aquele momento trágico da história e do sujeito, sai pelo mesmo lugar), ao som dos atabaques, que, no ritual religioso afro-brasileiro – visto como primitivo pelo colonizador europeu –, levam ao *transe*. Tais ingredientes produzirão uma economia narrativa cuja “lógica” é o dispêndio, configurado nos excessos e nas redundâncias. No *Terra em transe*, tudo aponta para uma vontade, empenhada e construtiva, de articular o título da obra ao que se vai configurando. Glauber disse sobre seu filme, que “queria abrir o tema do *transe*, ou seja, a instabilidade das consciências” (citado por GOMES, 1997, p. 441).



Quando entra em cena o ditador Porfírio Diaz – faz sua primeira aparição, já como senador eleito e desfilando em carro alegórico, em uma mão uma bandeira negra, na outra um crucifixo: símbolo do *colonialismo* levado a efeito, inicialmente, por meio do catolicismo europeu e da catequese – é para iniciar, pelo fim, novo capítulo da vida do poeta e da conjuntura sócio-política de *El Dorado*, na qual está imerso. Este começa (*verso-reverso*, como na narrativa do velho Riobaldo) com outra encenação da chegada dos colonizadores, por mar (representação alegórica da cena clássica, fundadora, da Primeira Missa), com o próprio Diaz no papel do colonizador, fincando a bandeira na areia, bebendo de um cálice. Ao seu lado, um padre (vestido de negro, como todos aqueles que estão do lado do *imperialismo*, nos filmes de Glauber), um índio ornamentado e um português com vestes do século XIV. Alegoria que, no *Terra em Transe*, tem a função de trazer permanentemente à lembrança o fato de que a história é a do *colonialismo* e do *imperialismo*, com o objetivo de expor a permanência da *lógica colonialista*, dominante. Portanto, presente também no imaginário do *povo*, dos camponeses pobres e oprimidos, que reverenciam seus representantes políticos como heróis salvadores e acreditam em suas promessas (*a inocência da fé* e *a impotência da fé*, nas palavras do poeta).

169

O principal expoente dessa lógica é o ditador Porfírio Diaz, que, em cena seguinte aparece subindo as escadarias do palácio, onde finca a bandeira negra e profere um discurso “populista”, segurando o crucifixo na altura do peito.

Segundo o poeta Paulo Martins, que o assiste, e reflete sobre a vitória do ditador, e seu amigo de juventude: *era o dia mais feliz... tinha sido eleito Senador, o mais votado... e eu sempre o seguindo... e eu me perdendo nesses dias inúteis em El Dorado, envelhecendo, me frustrando, era assim, sempre seguindo Diaz... um inferno, El Dorado, e eu envelhecendo nesse inferno* – são os primeiros sinais da crise que leva à transformação do poeta: de vilão – ou seja: inimigo do povo – a herói salvador, quando propõe a Vieira pegar em armas para salvar o país do ditador Diaz, pouco antes de morrer, com a arma na mão.

Apesar de participar das comemorações junto com Diaz e Sylvia (formando um triângulo), o poeta está reflexivo, condição para a mudança em suas posições políticas futuras (muda de lado, inclusive, como Antônio das Mortes³, na condição de herói

³Personagem do *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964) e do *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), os dois filmes de Glauber ambientados no sertão nordestino. Para uma análise mais detalhada dos filmes e do personagem Antônio das Mortes ver: VIANA, Irma. *A Nação no Sertão*:



mediador, representante da consciência crítica, que é necessariamente contraditória). Associado à mudança e ao *transe*, o tema da morte está igualmente sempre presente. Nas palavras do poeta: *A morte nos constituindo, fundo, devorando... convivemos com a morte dentro de nós... ao passo que vamos, recuamos* (o recuo pode ser interpretado também como uma forma de morte).

O poeta vai embora, inicia novo capítulo na sua vida, na província de *Alecrim* (como mostra o letreiro sobre uma panorâmica da cidade), passando a trabalhar em jornal “independente” (as imagens mostram o poeta andando nas ruas de *Alecrim* e subindo as escadarias do jornal, quando se sobrepõe o letreiro: *Aurora Livre, jornal independente e noticioso*), reencontra a ex-guerrilheira Sara, que se tornará sua amante e companheira na luta para tirar o *povo* da miséria. Para isso (*é preciso que se faça alguma coisa*, diz Sara, ao que o poeta responde: *precisamos de um líder político, isso sim*) vão juntos propor ao político populista, Felipe Vieira, que se torne Governador. Vieira aceita candidatar-se com a ajuda do poeta (pois, *o país precisa de poetas, dos bons, bons poetas revolucionários*). Assim, forma-se novo triângulo na vida do poeta-político (contada por ele mesmo em paralelo à representação dos acontecimentos sócio-históricos de país latino-americano, nos anos 1960).

Surge o *povo*, no caso, representado por uma multidão de camponeses pobres, aplaudindo o político populista em campanha e reivindicando a Reforma Agrária (tema em pauta, entre os intelectuais da época) prometida pelo candidato, que será eleito, mas não conseguirá cumprir suas promessas, apesar de considerar-se *um legítimo representante do povo*. O poeta assim reflete sobre a situação: *Vencemos. As coisas que vi naquela campanha, uma tragédia muito maior do que nossas próprias forças*. Vale a pena ressaltar que as imagens da campanha e da vitória de Vieira foram filmadas por Glauber durante a campanha e a Posse do Governador José Sarney, no Maranhão, em 1966, a pedido de Sarney para o documentário *Maranhão 66*, que, segundo Glauber, foi “importante para mim, uma experiência muito útil para *Terra em Transe*, porque pela primeira vez filmei com som direto e porque participei das etapas de uma campanha eleitoral.” (GOMES, 1997, p. 440)

Pensava nos problemas que surgiriam e perguntava: como responderia o Governador eleito às promessas do candidato? Sobretudo perguntava: como reagiríamos nós? – reflete o poeta e narrador. O que se dará será a repressão policial

Glauber Rocha e a Literatura Regionalista. **Metamorfoses das Linguagens (histórias, cinemas, literaturas)**. São Paulo : LCTE Editora, 2009, v.1. p. 65-75.



quando o *povo* tentar reivindicar as promessas do Governador. No momento em que o representante dos camponeses, se dirige ao Governador eleito para reclamar a posse de suas terras, o poeta, que o acompanha, reage de forma autoritária, dizendo ao líder camponês: *Calma, Felício, respeite o governador*. Felício torna a protestar: *Dr. Paulo, a gente tem que gritar*. Paulo Martins enfrenta o líder camponês para ver sua reação: *você e sua gente não sabem de nada, você é um miserável, um fraco*. Refletindo sobre a situação, o poeta comenta com Sara que foi lá bater em um camponês que o ameaçou, e que *o podia ter matado com uma enxada, mas era tão fraco, tão servil. Eu queria provar que ele era covarde e servil*.

Contudo, quando o líder camponês é assassinado por latifundiário, que cobiçava suas terras, e as forças federais, por interesses políticos, mandam o Governador Vieira prender o Coronel Morais, suspeito de mandante do crime, e este se nega a fazê-lo, o poeta se revolta: *o povo pede justiça. E eu e Sara, os estudantes? Conseguimos o apoio das massas pra que? Mas os compromissos do político populista, representado no filme de Glauber, não eram com o povo*.

Os camponeses se revoltam com a morte do líder e são reprimidos pela polícia por ordem do Governador que não teve forças para enfrentar os inimigos do *povo*, com isso o poeta se demite, mais uma vez, e se afasta do poder. *Um dia quando não for impossível impedir que os famintos nos devorem, então veremos que a falta de coragem, a falta de decisão... eu recuso a certeza, a lógica, o equilíbrio, prefiro a loucura... Tenho a fome do absoluto*. Esta última frase proferida pelo poeta, fez com que os intelectuais de esquerda acusassem o filme e o próprio Glauber Rocha de fascista e reacionário.

Paulo Martins, ao deixar Alecrim, Província de El dourado, após a renúncia de Vieira, tenta fazer com que Sara o acompanhe, com o seguinte discurso: *não fique com esses fanáticos, a vida é muito maior que isso, a vida está acima dos anos que vivemos, a vida é uma aventura*. Sara se nega a acompanhá-lo e pondera: *Um homem não pode se dividir assim, a política e a poesia são demais para um homem só. Fique, volte a escrever*. Ao que o poeta declama: *Não anuncio cantos de paz, nem me interessam as flores do estilo. Como por dia mil notícias amargas que definem o mundo em que vivo*. Sara continua o poema: *não me causam o crepúsculo a mesma dor da juventude, devolvo à paisagem os vômitos da experiência*. Paulo finaliza o diálogo enunciando: *a poesia não tem sentido, as palavras são inúteis*.

Mas o poeta continua a proferi-las e assim descreve sua volta à capital de *El*



Dorado : (...) quando reví a paisagem imutável, a mesma gente perdida em sua impossível grandeza. Vemos agora os cidadãos, cujas vestes e condições de vida contrastam com a dos camponeses, pobres e oprimidos, da cidade interiorana de Alecrim. Trazia uma forte amargura dos encontros perdidos e outra vez me perdia, no fundo dos meus sentidos. Eu não acreditava em sonhos, em mais nada, apenas a carne me ardia e nela eu me encontrava: levaria por um tempo uma vida dionisíaca. Sem fé, só lhe restava frequentar as festas e bacanais promovidos pelas elites (*decadentes*), cujos vícios condizentes com o *colonialismo* e o *imperialismo*, Glauber vai expor para criticar. Assim como o próprio poeta-jornalista em seus escritos (poesia em prosa como a de Machado de Assis, cronista, contista, dramaturgo, jornalista, poeta, romancista, crítico e ensaísta, citado no filme).

Sara volta a procurar o poeta a pedido de Viera que, segundo ela: *não pode fazer tudo sozinho, foi torturado. As piores coisas estão acontecendo, coisas muito piores do que o que você viu em Alecrim* (referência ao Golpe de Estado de 1964, no Brasil). *Tenho escrito sobre a miséria de nossas almas*, retruca o poeta. Sara e seus companheiros o querem de volta na luta contra a miséria do povo. Paulo não acredita em Vieira, não acredita em nada, ao que um dos companheiros de Sara informa: *Não interessam as qualidades pessoais de Vieira, e sim suas qualidades... – históricas*: completa o poeta. Querem que Paulo destrua a falsa imagem de Diaz, usando a imprensa de Julio Fuentes – grande empresário das comunicações, empregador e “amigo” do poeta Paulo Martins. O poeta se encontra novamente no meio, como um brinquedo, nas mãos, das forças que lutam pelo poder. Voltará a tomar o partido das esquerdas, contra Diaz.

Antes de aceitar destruir Diaz politicamente por meio da imprensa de Fuentes (*o império Fuentes, a maior organização econômica de El Dorado*), por meio de um programa de TV, o poeta pergunta: *mudar pra que? E com que armas eu vou mudar?* Acaba decidindo investir contra Diaz, seu amigo, mas uma ameaça para o país, e convencendo o empresário nacionalista Fuentes, que, por sua vez, será destruída por Diaz com a ajuda de empresários americanos mais poderosos, concorrentes de Fuentes. Como, na visão de Glauber, o *imperialismo* (neste caso, o *neo-imperialismo* norte-americano) sempre vence, portanto, não há heróis vencedores neste filme. Por isso, o poeta tem que morrer, como Cristo, na tentativa de salvar seu povo.

Mas, o poeta, contraditório, não acredita no povo, que, em suas palavras, *sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz*. Sara tenta



fazê-lo crer e (durante as comemorações da vitória de Vieira, à qual o filme volta) se dirigindo a um homem na multidão aponta: *o povo é Jerônimo, fala Jerônimo!* A princípio o homem fica mudo, mas o padre insiste: *você é o povo meu filho, fale!* Então, Jerônimo diz: *Eu sou o povo, um homem pobre, um operário, presidente do sindicato, estou na luta das classes, acho que está tudo errado... e o melhor é aguardar a ordem do Presidente.*

O poeta tapa a boca do sindicalista e profere: *Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram um Jerônimo no poder?* Quando surge outro homem e tira a mão de Paulo da boca de Jerônimo, bradando: *Um momento, minha gente, eu vou falar agora, com licença dos doutores. Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo, o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar.* Este é jogado no chão e todos gritam: *extremista, extremista!* É assassinado na mesma hora por um dos capangas do Governador Vieira. Segundo o poeta, *só começamos a ver as coisas claramente pelas mãos da violência.* Tanto a cena quanto as palavras do poeta-narrador, consciência crítica, atualizam a *estética glauberiana da violência, da fome.*

A exposição pedagógica da violência (exibida, nos filmes de Glauber em toda a sua crueza, para que provoque repúdio e não aplausos) acaba adquirindo um sentido de imprecação ou catarse. Quando o *povo* (sempre o oprimido em seus filmes) perde – e ele acreditava que no sistema capitalista o *povo* invariavelmente perde – o vencedor é sempre vilão e nunca herói. A violência para Glauber era libertadora, ou seja, aquela que pode ajudar a resgatar as vítimas (da fome) pela denúncia da ação de seus opressores. Sobre este problema escreveu em *Uma Estética da Fome*:

De *Aruanda* a *Vidas Secas* o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi essa galera de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço de interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – esse último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 1965, p,168)



Abstract: This work, inscribed in the broader field of studies of the social function of art and the intellectual, seeks to recover the importance and role of cinematographic and political *praxis* of Glauber Rocha, since his film, says Rachel Gerber, held the same role of social sciences. In the field of art: critical representation of society and history. Observing as Glauber Rocha discusses the relations between the intellectuals and the power, I propose a study on the socio-political role of the Latin America, peripheral, intellectuals, through the example and the positions of Glauber Rocha on the subject in the film *Terra em Transe* (1967), where he puts it. In this film, the problem manifests itself particularly through the conflicts of the poet Paul Martin with the political process in Brazil and Latin America in the 1960s.

Keywords: Intellectual. Power. Social Function of Art. Cinema. Glauber Rocha

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. Introdução a **Glauber Rocha, Cartas ao mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários; o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. 6ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha (esse vulcão)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RIBEIRO, Darcy. **Golpe e Exílio**. Brasília: UNB, 2011. (Coleção *Darcy no Bolso*, Org. Eric Nepomuceno, v. 8)

RIBEIRO, Darcy. **Jango e Eu**. Brasília: UNB, 2011. (Coleção *Darcy no Bolso*, Org. Eric Nepomuceno, v. 7)

ROCHA, Glauber. In: BENTES (Org.). **Cartas ao Mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n.3, julho, 1965, p. 168. (http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html)

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 20ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

SAID, Eduard. **Representações do Intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Vale Quanto Pesa; Ensaios sobre Questões Político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. **Em Defesa dos Intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

Artigo recebido em 30/06/2011

Artigo aceito para publicação em 08/11/2011