

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ  
Escola de Comunicação – ECO

Ana Julia Cury de Brito Cabral

**CINEMA EM TRANSE: arte e política na obra de Glauber Rocha**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação Radialismo.

Rio de Janeiro  
2004

Ana Julia Cury de Brito Cabral

**CINEMA EM TRANSE: arte e política na obra de Glauber Rocha**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação Radialismo.

Orientador: Fernando Antônio Soares Fragozo

Rio de Janeiro  
2004

Cabral, Ana Julia Cury de Brito.

Cinema em transe: arte e política na obra de Glauber Rocha  
/ Ana Julia Cury de Brito Cabral. Rio de Janeiro, 2004.  
ssf.:

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em  
Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Escola de Comunicação, 2004.

Orientador: Fernando Antônio Soares Fragozo

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema Novo. 3. Glauber Rocha.  
I. Fragozo, Fernando A. S. (Orient.). II. Universidade Federal  
do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

Ana Julia Cury de Brito Cabral

**CINEMA EM TRANSE: arte e política na obra de Glauber Rocha**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação Radialismo.

Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2004

---

Prof. Dr. Fernando A. S. Fragozo, Doutor em Comunicação e Cultura, ECO/UFRJ

---

Prof. Dr. João Freire Filho, Doutor em Literatura Brasileira, ECO/UFRJ

---

Paulo R. G. Vaz, Doutor em Comunicação, ECO/UFRJ

---

Prof. Dra. Fátima Sobral Fernandes, D. Sc., ECO/UFRJ

*À minha mãe, Vania Cury, por estar sempre ao meu lado.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu querido amigo Luiz Carlos Maciel, pelo carinho e por compartilhar comigo a sua sabedoria.

Às minhas irmãs, Bel e Nanda, pelo apoio e pelo estímulo.

Ao meu amor, Bernardo, pelo companheirismo e pela paciência.

Ao meu orientador, Fernando Fragozo, pelo apoio incondicional e pelas conversas enriquecedoras.

Ao inesquecível mestre e amigo Iber Reis.

A Lécio Augusto Ramos, coordenador de pesquisa do *Tempo Glauber*, pela ajuda na seleção das fontes bibliográficas.

*You say you want a revolution  
Well you know  
We all want to change the world  
You tell me that it's evolution  
Well you know  
We all want to change the world  
But when you talk about destruction  
Don't you know that you can count me out*

*Don't you know it's gonna be alright  
Alright, alright*

*You say you got a real solution  
Well you know  
We'd all love to see the plan  
You ask me for a contribution  
Well you know  
We are doing what we can  
But if you want money for people with minds that hate  
All I can tell you is brother you have to wait*

*Don't you know it's gonna be alright  
Alright, alright.*

*You say you'll change the constitution  
Well you know  
We all want to change your head  
You tell me it's the institution  
Well you know  
You better free your mind instead  
But if you go carrying pictures of Chairman Mao  
You ain't going to make it with anyone anyhow*

*Don't you know it's gonna be alright  
Alright, alright*

*Alright, alright  
Alright, alright*

## RESUMO

CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. **Cinema em transe: arte e política na obra de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro, 2004. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004

Estudo sobre o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, cineasta ligado ao movimento do Cinema Novo. Este trabalho propõe uma análise do referido filme com o objetivo de compreender de que forma se materializa na arte de Glauber Rocha a proposta de engajamento político encontrada em sua obra teórica. Este estudo procura revelar por que os elementos de linguagem e de conteúdo utilizados em *Terra em Transe* o tornam um filme político. Os textos teóricos de Glauber Rocha e de alguns estudiosos brasileiros e estrangeiros são utilizados para promover um debate sobre os recursos de linguagem utilizados pelo cineasta para construir uma arte que tem um objetivo muito bem definido: o de politizar. Este trabalho tem também a preocupação de situar o cineasta e sua obra historicamente, partindo do pressuposto de que a conexão entre o filme e a época em que foi produzido é uma parte fundamental do processo de interpretação da obra artística.

CINEMA BRASILEIRO, CINEMA NOVO, GLAUBER ROCHA



## ABSTRACT

CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. **Cinema em transe: arte e política na obra de Glauber Rocha.** Rio de Janeiro, 2004. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004

This study proposes an analysis of Glauber Rocha's film *Terra em Transe*, in order to comprehend how the elements, both of its content and form, create a political film. Glauber Rocha's theoretical works demonstrate a clear comprehension of the role of Art in society: it aims to politicize. Therefore, this study tries to understand how Rocha' ideas appear in his practical work. At the same time, experts' and Rocha's theoretical texts are discussed to improve the debate about the special language that is used in *Terra em Transe*, as far as it represents a new step in Brazilian pattern of film making in recent decades. As a major representative of a movement called Cinema Novo (something like "New Cinema"), Glauber Rocha was deeply connected to his own historical time. That is what this study intends to show.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>O Cinema Novo</b>	<b>13</b>
2.1	Breve histórico do cinema brasileiro	13
2.2	O Cinema Novo: origens e propostas	19
<b>3</b>	<b>Um cineasta em seu tempo</b>	<b>28</b>
3.1	Glauber de Andrade Rocha (1939-1981)	28
3.2	As idéias e os filmes: um cinema político	34
<b>4</b>	<b><i>Terra em Transe</i>: uma análise</b>	<b>38</b>
4.1	O filme	38
4.2	“Encontro de um líder com o povo”: análise de uma seqüência	48
<b>5</b>	<b>Considerações Finais</b>	<b>54</b>
	<b>Referências</b>	<b>56</b>
	<b>Anexo: “Encontro de um líder com o povo”</b>	<b>59</b>

## 1 Introdução

A presença ostensiva das imagens em praticamente todas as esferas da vida contemporânea faz com que seja importante e fundamental estudar os significados e os usos que são feitos delas. Seja na televisão, no cinema ou na publicidade, o mundo contemporâneo nos impõe imagens que vendem produtos, serviços e, principalmente, idéias e intenções. No entanto, estas imagens são naturalizadas no dia-a-dia e a importância de estudá-las consiste essencialmente em realizar um processo de desnaturalização, de desconstrução e desvelamento dos significados que elas carregam.

Além disso, num presente histórico em que se denomina a recente produção cinematográfica brasileira de “cinema da retomada”, investir no estudo e na análise exaustiva do passado do cinema do país é fundamental para compreender o momento atual. Por isso, a escolha de estudar o Cinema Novo da década de 1960. Por um lado, porque os movimentos artísticos da década de 1960, em grande parte engajados em um projeto de transformação social, continuam exercendo uma atração bastante forte, especialmente diante da postura niilista e antiutópica em voga na pós-modernidade, a qual vive-se e estuda-se com tanta insistência na universidade.

Por outro lado, o método histórico ensina que para compreender um fenômeno com maior profundidade é preciso que ele esteja distante historicamente do nosso presente. Enfim, para interpretar os significados da produção cinematográfica atual no Brasil, seria importante entender primeiramente a produção do Cinema Novo da década de 1960, um dos movimentos mais representativos da cinematografia brasileira (XAVIER, 2001).

Movimento de indubitável importância na história do cinema brasileiro, o Cinema Novo constitui um objeto de estudo profundamente complexo. À sua riqueza em termos de produção artística corresponde uma diversidade de interpretações e análises, realizadas por teóricos e estudiosos brasileiros e estrangeiros. Assim, não caberia uma proposta de estudar o Cinema Novo, como um todo, numa monografia de conclusão de curso. Foi necessário, assim, recortar o objeto de estudo, tendo sido escolhido, no caso deste trabalho, o filme *Terra em Transe*, do cineasta Glauber Rocha.

Apesar da atração que ainda exerce a cultura da década de 1960 e, especialmente, os movimentos de contracultura, alguns filmes brasileiros produzidos naquela época ainda permanecem numa espécie de obscuridade, provavelmente porque pouco estudados. Isso é ainda mais verificável quando se trata especificamente dos filmes de Glauber Rocha, considerado o guru do Cinema Novo. Compreender a cinematografia de Glauber hoje requer, portanto, um esforço intelectual intenso e responsável.

Foi escolhido para análise, entre os filmes de Glauber Rocha, o terceiro longa-metragem, lançado em 1967 e intitulado *Terra em Transe*. As possibilidades de interpretação desta obra são enormes, devido à sua complexidade e riqueza de elementos. *Terra em Transe* foi um filme polêmico na época de seu lançamento e provoca até hoje muitas discussões em torno de seus significados.

O quadro teórico com o qual optou-se por trabalhar é constituído fundamentalmente por obras de estudiosos do cinema brasileiro e, mais especificamente, do Cinema Novo – Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Raquel Gerber e Robert Stam –, e por textos teóricos escritos por Glauber Rocha, além de entrevistas concedidas pelo cineasta ao longo de sua trajetória profissional.

O objetivo geral deste trabalho consiste em compreender de que elementos de linguagem e de conteúdo Glauber Rocha lança mão em *Terra em Transe* e por que estes elementos fazem deste filme um filme político. O objetivo específico consiste em, a partir de uma breve apresentação da história do cinema brasileiro e do cinemanovismo, pensar quais seriam as lições que a produção cinematográfica de hoje poderia apre(e)nder das propostas teóricas e da prática de Glauber Rocha e do Cinema Novo de uma forma geral.

O que se pretende demonstrar é que o Cinema Novo da década de 1960 – e, em especial, o cinema produzido por Glauber Rocha – foi um cinema político, preocupado com a questão do papel da Arte na transformação da realidade social. E que essa característica se deve, em parte, ao momento histórico em que aquele movimento surgiu, pois o filme *Terra em Transe* (1967) é um símbolo do tipo de engajamento proposto pela geração que construiu o Cinema Novo.

Em termos metodológicos, este trabalho foi dividido em três capítulos, partindo do geral para o particular. O primeiro capítulo trata de contextualizar o movimento do Cinema Novo na história do cinema brasileiro. Para isso, realiza-se primeiramente um breve panorama histórico do cinema brasileiro até o seu surgimento. No segundo item, aprofunda-se uma discussão sobre as origens, as bases de formação e os significados do movimento.

No segundo capítulo, é abordada a trajetória profissional e intelectual de Glauber Rocha, fundamental no processo da construção teórica e prática do Cinema Novo. Em seguida, as idéias e a obra de Glauber são brevemente apresentadas, por intermédio de seus próprios textos e das obras de estudiosos que se dedicaram a pesquisar o seu cinema, para um debate sobre a sua concepção da Arte, e, especificamente, sobre a sua proposta de construção de um cinema político.

Por fim, no terceiro capítulo, apresenta-se uma análise do terceiro longa-metragem produzido por Glauber, intitulado *Terra em Transe*. Este capítulo foi dividido em duas partes: a primeira trata de debater, a partir de algumas interpretações sobre o filme, quais os significados e as intenções construídas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*.

A segunda parte propõe uma análise minuciosa de uma seqüência específica do filme, como forma de aprofundar a compreensão dos seus elementos lingüísticos. Para tal análise, foi utilizado como referência o trabalho de Robert Stam e Maria Rosa Magalhães (1977), que, a partir de uma decupagem de duas seqüências de *Terra em Transe*, empreendem uma análise semiológica do filme. O objetivo deste capítulo é compreender de que forma se materializam as concepções teóricas de Glauber em sua prática artística e, ainda, identificar e problematizar as possíveis contradições entre essas duas instâncias do discurso do cineasta.

Por fim, as considerações finais do trabalho retomam algumas questões, como a importância de estudar o Cinema Novo e a obra de Glauber Rocha para pensar o estado atual da produção cinematográfica brasileira. Reforça-se, ainda, a proposta deste trabalho, que constitui apenas mais uma possibilidade de interpretação do cinema de Glauber Rocha, fonte inesgotável de análises.

## 2 O Cinema Novo

*O fato de um passado recente do cinema brasileiro ser objeto de retrospectivas e debates ultrapassa o interesse puramente histórico ou acadêmico, sendo mais a reativação de um capital simbólico que pode ter o seu papel no jogo político em que se decide a viabilização de seu futuro.*

(XAVIER, 2001, p. 14)

### 2.1 Breve histórico do cinema brasileiro<sup>1</sup>

Compreender o fenômeno do Cinema Novo, um dos objetivos específicos deste trabalho, requer um conhecimento e uma interpretação daquilo que ocorreu anteriormente na história do cinema brasileiro. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1996), a história de nosso cinema está inevitavelmente ligada à trajetória do país no subdesenvolvimento, ou seja, à função desempenhada pelo Brasil nos quadros gerais do capitalismo mundial.

De acordo com o autor, o aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte, na segunda metade dos anos 1890, foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava prestes a se estender ao campo do entretenimento. No entanto, aquele produto da aceleração do progresso técnico e científico teria encontrado o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, “arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889” (GOMES, 1996, p. 8).

---

<sup>1</sup> Neste item, optou-se por utilizar a obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), de Paulo Emílio Salles Gomes, como referência. Os outros títulos pesquisados não apresentavam discussões que fossem além dos pontos abordados pelo autor, cuja obra é consagrada uma referência fundamental no estudo da história do cinema brasileiro. Além disso, no que diz respeito aos objetivos deste trabalho, o panorama traçado pelo autor é suficientemente amplo.

Apesar de ter chegado cedo ao Brasil, a novidade cinematográfica levou cerca de dez anos para se tornar de fato uma atividade comercial e de produção no país. Em fins de 1896, os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e norte-americano no inverno daquele ano começaram a chegar ao Rio de Janeiro. No entanto, não se desenvolveu uma atividade comercial de exibição de fitas importadas, nem mesmo uma fabricação artesanal local.

A explicação estaria, mais uma vez, no atraso do país. No caso específico do Rio de Janeiro, então capital do país (e para não falar no restante do território ainda menos desenvolvido), o que impedia o crescimento do cinema era a insuficiência da energia elétrica. “Nos poucos locais da capital da República que dispunham dessa comodidade, o menor temporal ou ventania interrompia o fornecimento (...) Só em 1907 houve no Rio energia elétrica produzida industrialmente, e então o comércio cinematográfico floresceu” (GOMES, 1996, p. 9).

A partir de então, a abertura de salas de cinema na capital e, logo em seguida, também em São Paulo, animou a importação de filmes estrangeiros e foi seguida de perto por um desenvolvimento promissor de uma produção de filmes nacionais. Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, denominada de Bela Época. Em termos de conteúdo, todas as filmagens realizadas no Brasil até 1907 limitavam-se a abordar assuntos naturais; a ficção cinematográfica, ou a fita de enredo, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908 (GOMES, 1996).

Foram os estrangeiros, notadamente os italianos, cujo fluxo imigratório foi considerável nos primórdios do século XX, que forneceram os quadros técnico, artístico e comercial do nascente cinema brasileiro. Esses empresários, que não pertenciam ao mundo comercial estabilizado e rotineiro dominado pelos portugueses, eram ao mesmo tempo



produtores, importadores e proprietários de salas, situação que possibilitou um desenvolvimento harmonioso ao breve período de ouro do cinema brasileiro.

Os enredos dos filmes eram diversos e basicamente todos os gêneros tiveram lugar na produção daquele período: os argumentos baseados em crimes acontecidos na cidade eram muito comuns, mas também havia os melodramas tradicionais, os dramas históricos, alguns abordando temas religiosos, os carnavalescos e as comédias de sátira política.

A Bela Época, contudo, não poderia durar. Sua eclosão coincidia com a transformação do cinema artesanal em indústria na Europa e nos EUA e o Brasil, na eterna condição de país subdesenvolvido, haveria de importar, assim como fazia com palitos e até caixões de defunto, o entretenimento fabricado nos grandes centros. Assim, “o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro” (GOMES, 1996, p. 11).

De 1912 a 1922, um ritmo fraco na produção e a predominância das fitas estrangeiras nas salas de exibição do Rio e de São Paulo marcaram a cena cinematográfica brasileira. A média anual, muitíssimo baixa em relação ao período anterior, foi de apenas seis filmes produzidos no território brasileiro. O acesso das produções nacionais ao circuito de salas tinha se tornado cada vez mais difícil e, de modo geral, os filmes conseguiam ser exibidos “graças apenas à benevolência de um ou outro proprietário de cinema” (GOMES, 1996, p. 48). Em 1922, na ocasião da comemoração do Centenário da Independência, o cinema só participou em forma de documentários e jornais de atualidade.

De 1923 a 1933, o cinema brasileiro viveu sua terceira época. Esse período foi marcado pelo desenvolvimento de uma consciência cinematográfica nacional, possibilitada principalmente pelas informações e pelos vínculos fornecidos por duas revistas: *Paratodos* e

*Selecta*. O dobro do número de fitas foi produzido em relação à década anterior, totalizando cerca de cento e vinte filmes. Segundo Paulo Emílio, o avanço foi ainda mais importante em termos qualitativos, pois nesse período surgiram os clássicos do cinema mudo no Brasil. É desse momento histórico que data também o surgimento do primeiro grande nome do cinema brasileiro: Humberto Mauro, mineiro de Cataguases, nascido em 1897, teve uma produção intensa e diversa durante essa década (GOMES, 1996).

A capital paulista ultrapassou o Rio de Janeiro, produzindo aproximadamente cinquenta filmes durante o período. A revista *Cinearte*, resultado da união entre as revistas *Paratodos* e *Selectas*, deu origem à companhia Cinédia, que se tornou um centro de atração para os profissionais da área. Humberto Mauro veio de Cataguases para realizar o primeiro filme da companhia, *Lábios sem beijos*. A prosperidade da produção nesse período deveu-se também a um certo alívio da presença norte-americana devido à grande crise de Wall Street (*Id. ibid.*).

A última fita lançada no ano de 1933, que marcou o fim do recrudescimento da produção nacional, foi *A voz do carnaval*, improvisada por Adhemir Gonzaga e Humberto Mauro, e que marcou a estréia de Carmem Miranda no cinema. *A voz do carnaval* anunciava, na nova crise de produção em que entrava o nosso cinema, “uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta pela sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas” (*Id. ibid.*, p. 71). Poderia ser, assim, interpretada como uma espécie de embrião da chanchada.

Em 1933, inicia-se a quarta época do cinema brasileiro, que se estende até o ano de 1949. Na década de 1930, a produção volta a se concentrar no Rio de Janeiro e passa a girar fundamentalmente em torno da Cinédia, em cujos estúdios se firma a fórmula da chanchada

(denominação genérica dada à comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras). Atores como Oscarito e Grande Otelo são lançados nesse período e alcançam grande apelo popular.

Na década de 1940, a recém-fundada Atlântida foi a companhia de maior importância e deu novo impulso à produção de fitas de enredo. Logo, porém, predominou a chanchada, especialmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de distribuição Luis Severiano Ribeiro. Essa união lembrou os anos de ouro do cinema brasileiro e seu resultado mais evidente foi a predominância da chanchada durante mais de quinze anos (GOMES, 1996).

Este seria um momento harmonioso do desenvolvimento do cinema nacional, “devido a sua adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento” (*Id. ibid.*, p. 95). Apesar de desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro, a Chanchada conseguiu cativar o público brasileiro sem a ambição de atingir um nível mais alto em organização industrial e expressão artística e seu sucesso foi garantido pelo público juvenil e pelas classes populares.

Por outro lado, e apesar dos variados episódios políticos que sacudiram a vida nacional nesse período – golpe comunista, golpe integralista, golpe de Getúlio Vargas, golpe contra Getúlio, a participação na Segunda Guerra –, somente esse último acontecimento teve reflexos em nossa ficção cinematográfica no drama *O Brasileiro João de Souza* (*Id. ibid.*).

A quinta época, que começa em 1950, foi marcada pelo retorno de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro, especialmente por intermédio do poderoso empreendimento que constituiu a Companhia Vera Cruz. Numa recusa paulista à chanchada carioca, foram trazidos técnicos e artistas do exterior, principalmente Itália e Inglaterra. No

entanto, a euforia inicial aos poucos desvaneceu e, em 1954, já se havia percebido o malogro da tentativa de desenvolver uma produção industrial de cinema em São Paulo. Um dos motivos foi a ingenuidade comercial dos produtores paulistas que, diferentemente dos cariocas, não eram donos de salas de exibição e que não conseguiram penetração nos circuitos de salas de cinema do país (GOMES, 1996).

Mesmo assim, a produção de filmes continuou durante a década de 1950 e surgiram algumas obras importantes no cenário do cinema brasileiro: *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, foi um dos destaques. Além dele, destacou-se também o cineasta Walter Hugo Khouri. Medidas de amparo do poder público começaram a ser cobradas com maior frequência e em alguns momentos o governo forneceu a ilusão de estar delineando uma política cinematográfica; contudo, a situação básica nunca se alterou.

A primeira metade da década de 1960 foi dominada pelo fenômeno baiano, que se constituiu de um conjunto de filmes realizados na Bahia, alguns por baianos e outros por sulistas. Entre esses filmes, destacam-se *Bahia de todos os santos*, *O pagador de promessas* e *Barravento*, que projeta a figura de Glauber Rocha no panorama cultural da época (*Id. ibid.*).

Após realizar *Barravento*, em 1961, Glauber Rocha muda-se para o Rio de Janeiro, onde entra em contato com uma certa movimentação de alguns diretores que, influenciados fortemente pela voga do neo-realismo do pós-guerra, começaram a produzir um cinema cuja preocupação com questões políticas e culturais/nacionais foi se tornando cada vez mais imperativa. A erupção do Cinema Novo, movimento notadamente carioca, agitou a cena do moderno cinema brasileiro e, depois da Bela Época e da Chanchada, foi o terceiro acontecimento global de importância na história do cinema brasileiro.

## 2.2 O Cinema Novo: origens e propostas

O Cinema Novo foi o momento estético e intelectualmente mais denso da cinematografia brasileira e seu surgimento se explica dentro de um contexto internacional e nacional que favoreceu, em termos ideológicos e econômicos, a sua florescência. Entre o final da década de 1950 e a metade dos anos 1960, os cineastas brasileiros produziram uma diversidade de filmes que servem de referência para pensar a condição e a trajetória do cinema brasileiro (GERBER, 1977).

Em termos internacionais, o cinema neo-realista italiano e a *nouvelle vague* francesa foram os dois movimentos mais importantes do *cinema moderno*, entendido aqui no sentido de André Bazin, ou seja, da prática do cinema como instância de crítica e reflexão. O cinema moderno se caracterizou por uma forma de exercer a consciência da técnica, da forma e dos modos de produção que ensejou um exercício da autoria sintetizado por Pasolini em sua noção do moderno como um “cinema de poesia” (XAVIER, 2001).

Os cineastas engajados nas questões do cinema moderno propunham a formulação de um cinema que contestasse o modelo clássico norte-americano. Levantavam-se debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dos caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação. Dentro do Cinema Novo, essa discussão se manifestava em um

confronto entre cineastas que acreditavam na potência comunicativa da linguagem clássica e aqueles que, inspirados ou não em Brecht, definiam a crítica ao próprio cinema como condição de um cinema crítico voltado para as questões sociais (*Id. ibid.*, p. 16).

No Brasil, a “política do autor”, embora estivesse em consonância com um movimento internacional, se efetivou, na prática, como alavanca do nacionalismo cultural (para o qual contribuiu também o momento interno da economia política do país) e do cinema político. Nas condições do país, o cinema dominante e o comércio internacional, contra os quais a idéia do autor se rebelava, se confundiam com os interesses imperiais de Hollywood, o que conferia uma conotação nacional, e de esquerda, ao moderno (GERBER, 1977).

Além disso, também no panorama internacional, o processo de descolonização na África e na Ásia conferia à “nação” um papel chave, especialmente nos países da periferia da ordem internacional, o que contribuía para a evolução de um sentimento antiimperialista. As lutas de liberação em Cuba e na Argélia tiveram forte repercussão no Brasil e uma participação fundamental nessa dimensão internacionalizante do processo de formação do Cinema Novo. Naquele momento, “economia, política e cultura eram articuladas por um pensamento que colocava no centro a matriz do neocolonialismo” (XAVIER, 2001, p. 24).

Em termos nacionais, até os anos 1960, o cinema brasileiro vivera a angústia do marginalismo intelectual. Com o Cinema Novo, ele se afirmava finalmente como parte integrante, como expressão viva da cultura brasileira. (GERBER, 1977). Uma teoria original sobre o Cinema Novo, então, só poderia nascer da compreensão da situação interna, e das formas de um pensamento anterior, dentro e fora do cinema, que criaram uma conjuntura adequada à sua expressão.

A idéia de uma cultura nacional, um dos temas essenciais debatidos pelo Cinema Novo, já emergira no início do século XX em alguns setores do movimento modernista, mas “formulada a partir de estímulos externos, absorvidos por uma burguesia que acabou

esgotando seus impulsos vanguardistas por seus conteúdos formalistas e elitistas” (*Id. ibid.*, p.12).

No ano de 1950, que marcou o retorno de Getúlio Vargas ao poder, houve o fortalecimento das condições para que se assumisse a problemática do desenvolvimento nacional, vinculada fortemente ao populismo, uma vez que a política de Getúlio foi fortemente marcada pela aliança dos interesses de classes antagônicas, ou seja, por uma articulação das forças internas nacionais.

Segundo Ismail Xavier (2001), há naquele período um deslocamento fundamental nas posições nacionalistas, quando se passa de uma forma mais amena de entender a questão do atraso econômico (idéia do “país do futuro”, que teve vigência até a Segunda Guerra) para uma consciência catastrófica do atraso (idéia do “país subdesenvolvido”, que pede mudanças urgentes na estrutura econômica, e que ganha força depois da Segunda Guerra, tornando-se mais nítida a partir dos anos 1950). Essa distinção se traduz no campo do cinema, com a passagem dos projetos industriais tipo Vera Cruz ou da comédia popular mais ingênua para a postura mais agressiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal, manifestações estéticas vigorosas dessa consciência radical do subdesenvolvimento do país.

No que diz respeito ao cinema, a tese do desenvolvimento industrial apoiado no mercado interno foi uma das mais discutidas nos primeiros Congressos Nacionais do cinema brasileiro, em 1951, 1952 e 1953, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Alex Vianny, o principal teórico da descolonização cultural do cinema brasileiro, enfatizava a necessidade de garantir o mercado interno para o filme brasileiro e apontava para o fato de que a produção estrangeira ocupava 90% do tempo de projeção das salas nacionais. Nelson Pereira dos Santos introduzia, por sua vez, a questão sobre o conteúdo dos filmes, indicando a

necessidade de que temáticas nacionais fossem predominantes na produção do cinema brasileiro (GERBER, 1977).

Em 1954, ano da falência da Vera Cruz e da morte de Getúlio Vargas, Nelson Pereira, sincronizado historicamente, realizaria *Rio 40 Graus*, filme que inauguraria a possibilidade de um “cinema independente” no Brasil, contra os preceitos da grande produção industrial. A proibição do filme, que gerou uma repercussão de caráter nacional, marcou politicamente as origens do Cinema Novo.

No proto-Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), o diálogo maior foi com o neo-realismo e a comédia popular brasileira. Mais tarde, a questão do realismo teve papel fundamental nas obras de cineastas como Leon Hirszman e Luiz Sérgio Person, enquanto a alegoria e a descontinuidade prevaleceram no cinema de Glauber Rocha, por exemplo (GERBER, 1977; XAVIER, 2001).

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro promoveu um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. Do diálogo com a literatura, resultaram adaptações como *Vidas Secas*, *O Padre e a Moça*, *Menino de Engenho*, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* e *Macunaíma*, além de uma conexão mais profunda e menos direta, no impulso da militância política de trazer para o debate temas ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como uma formação social. Nesse sentido, segundo Ismail Xavier (2001), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, empreenderia um diálogo com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, na discussão sobre as formas de consciência do oprimido.



O pensamento nacionalista-desenvolvimentista seria intensamente influenciado pelo ISEB, fundado em 1956, no governo de JK, como um órgão do Ministério da Educação. O ISEB foi uma frente ampla da *intelligentzia* brasileira na década de 1950, reunindo intelectuais independentes das mais variadas linhas e intelectuais ligados a partidos de esquerda, que passaram a desenvolver uma política cultural desenvolvimentista (GERBER, 1977).

Assim, o movimento do Cinema Novo, que emergiu em fins da década de 1950, tinha sido fruto indireto do tipo de planejamento capitalista-desenvolvimentista típico do período juscelinista, quando se fez a opção pelo industrialismo. A problemática política de uma burguesia nacional ganhou corpo naquele período e aquela geração de artistas e intelectuais, base formadora do Cinema Novo, encontrou novas possibilidades de investimentos num momento de crescimento acelerado da economia nacional.

A prática da cultura cinematográfica era desenvolvida nos Centros Populares de Cultura – no caso do Cinema Novo, no Rio de Janeiro. Na medida em que o Cinema Novo ganhava força, seus integrantes passaram a contestar uma certa visão do CPC. O jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana dos Estudantes (UME), foi palco de intensas discussões de caráter metodológico entre o CPC e o Cinema Novo sobre arte revolucionária. A polêmica CPC *versus* Cinema Novo estava ligada fundamentalmente à questão do autor e sua liberdade como criador de pesquisa e experimentação pessoais. Os jovens cineastas contestavam uma visão cultural paternalista do CPC, ou seja, havia uma discordância de posição com relação à forma de comunicação com a classe proletária.

No entanto, o nacionalismo desenvolvimentista do período de 1955 a 1960 acabou indo à falência, uma vez que sua bandeira ideológica não encontrava mais correspondência na

estrutura econômica do país. Após a queda do janguismo, com o golpe militar de 1964, o choque da interrupção do processo histórico da revolução – no qual acreditava e se tinha engajado a classe artística e intelectual do Cinema Novo – teria um efeito devastador no grupo.

A posição do Brasil na periferia do capitalismo mundial condicionou – e tem condicionado – o seu desenvolvimento político à dinâmica de seu relacionamento com os centros do capitalismo mundial. Assim, o cinema brasileiro revolucionário pôde ser financiado e foi fruto de um momento histórico em que a burguesia nacional acreditou que as forças acumuladas sob o capitalismo competitivo<sup>2</sup> seriam suficientes para a autonomização do desenvolvimento de um capitalismo interno e para conferir a essa burguesia, apoiada no setor industrial, uma orientação democrática nacionalista (GERBER, 1977).

No entanto, a instalação do capitalismo monopolista, imposta de fora para dentro, ou seja, do centro para a periferia, que se concretizou com o golpe de 1964, provocou uma guinada na posição da classe burguesa dentro do processo histórico brasileiro. Os antigos ideais de revolução burguesa democrática, que haviam permitido o surgimento de manifestações de arte revolucionária, são abandonados, uma vez que inconciliáveis com o modelo neo-imperialista de desenvolvimento capitalista, imposto pelos centros do capitalismo mundial à economia brasileira (GERBER, 1977).

Em sua segunda e última fase, pós-1964, o Cinema Novo voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, a classe média, como que buscando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada (GOMES, 1996). Segundo Jean-Claude

---

<sup>2</sup> Para aprofundar a discussão sobre os estágios do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, Raquel Gerber sugere ver Florestan Fernandes, *A revolução burguesa no Brasil*, Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

Bernardet (*apud* GERBER, 1977), os filmes realizados na primeira fase tinham sido fruto da projeção de uma problemática de “classe média” sobre uma temática rural nordestina, da qual são mais representativos os três filmes realizados no período de 1963-64: *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*. Com a falência objetiva de um vago programa político, com a brusca transformação da direção do processo político, o cineasta urbano volta-se para a classe média e começa a interrogá-la, buscando a origem da derrota.

De acordo com Ismail Xavier (2001), com a mudança no poder político, o Cinema Novo passa à oposição e, como estratégia de resistência, reforça seus vínculos com a tradição literária e começa a discussão sobre os imperativos do mercado e os problemas de sua morte ou continuidade. Ao mesmo tempo, lança o desafio dos filmes reflexivos, os que tematizaram de frente o golpe, empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares: *O desafio* (Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Fome de amor* (Nelson Pereira, 1968), entre outros, fizeram parte de uma revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais.

Naquele momento de crise, os cineastas promoveram uma discussão das formas de consciência e alienação, em que apareceram dois estilos de reflexão preocupados com visões sintéticas da questão da identidade na América Latina, em geral tomadas como antagônicas e incompatíveis. Em *Terra em Transe*, por exemplo, predominou uma visão que privilegia a economia-política para entender os processos sociais dos países latinos, e cujo maior representante seria Eduardo Galeano. No segundo estilo, representado por *Macunaíma*, predomina um estudo do “caráter nacional”, em que prevalece uma dimensão alegórica dos

processos sociais, um mergulho no campo das relações simbólicas, e que encontraria em Octavio Paz seu teórico mais importante (XAVIER, 2001).

No que diz respeito aos quadros de realização e de absorção do Cinema Novo, pode-se afirmar que eles foram constituídos pela juventude de classe média, “que tendeu a se dessolidarizar de sua origem ‘ocupante’ em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada” (GOMES, 1996, p. 98). Essa delimitação foi bem marcada no fenômeno do Cinema Novo, uma vez que a homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada.

Para Xavier (2001), o Cinema Novo problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado, mas procurando ser a sua negação, buscando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural elitista. Era necessário ao Cinema Novo mostrar-se apto a dialogar de forma mais conseqüente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do modernismo dos anos 1920, movimento que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas.

Segundo Gerber (1977), essa questão sobre o tipo de público com o qual de fato se comunicou o grupo do Cinema Novo constitui um assunto que mereceria pesquisas mais profundas. Para Glauber Rocha (*apud* GERBER, 1977), esse problema poderia ser entendido nos seguintes termos: a necessidade de combater a penetração do filme estrangeiro no Brasil exigia uma proposta estética revolucionária, ainda que o seu alcance de comunicação com o povo, a massa, o proletariado, não fosse significativo.

Assim, Glauber assume sua função de vanguarda revolucionária, à frente do próprio processo revolucionário. Dizer que a arte deve ser imediatamente aceita pelo povo para que seja válida é desconhecer o processo revolucionário. Glauber completa:

É claro que, quando o processo revolucionário está em evidência, os processos de comunicação são mais ativos, mais claros e diretos pela sua liberdade de manifestação. O Jango Goulart tinha um programa de reformas que abria as vias do socialismo no Brasil (...) E com a caída do janguismo – e eu insisto nisso – o que cai não é o cinema novo, o que cai é a linguagem, a comunicação revolucionária, a comunicação dos revolucionários e o povo brasileiro. Quer dizer, o que cai no Brasil é a esquerda toda (ROCHA *apud* GERBER, 1977, p. 19).

Após uma breve sobrevida, o Cinema Novo se desintegrou e seus participantes se dispersaram em carreiras individuais. A falta de esperança que cercou a sua desintegração, porém, não se instalou no trabalho de nenhum daqueles artistas (GOMES, 1996). A linha do desespero foi retomada por uma corrente que se opôs frontalmente ao que tinha sido o cinemanovismo e que se autodenominou, pelo menos em São Paulo, Cinema do Lixo. O novo surto situou-se na passagem dos anos 1960 para os 1970 e durou aproximadamente três anos.

### 3 Um cineasta em seu tempo

*Se alguém me pedisse para dizer a principal crença da juventude da minha geração, eu diria sem titubear: a atribuição à arte de uma função transformadora da sociedade. Acreditava-se realmente que a arte poderia modificar a maneira das pessoas viverem. Essa crença impulsionou a minha geração e levou-a para caminhos inusitados, surpreendentes, criadores.*

(MACIEL, 1996, p. 73)

#### 3.1 Glauber de Andrade Rocha (1939-1981)

Glauber de Andrade Rocha nasceu em 1939, em Vitória da Conquista, Bahia, primeiro filho de Adamastor Bráulio Silva Rocha e Lúcia Mendes de Andrade Rocha. Embora seu pai fosse católico não-praticante, coube a D. Lúcia, presbiteriana, nortear a religiosidade dos filhos (BIOGRAFIA).

Em 1946, já alfabetizado pela mãe, Glauber entra para a escola e cursa o primário num colégio católico em Vitória da Conquista. Em agosto de 1947, a família muda-se para Salvador em função dos negócios de seu pai, que foi comerciante e, mais tarde, construtor de estradas de ferro e de rodagem. Em março de 1948, Glauber passa a frequentar o colégio presbiteriano Dois de Julho, onde recebe intensa educação religiosa. Aos nove anos, escreve, em espanhol, a peça *El Hijito de Oro*, que é encenada com o próprio Glauber no papel masculino principal. Cursa o clássico no Colégio Central da Bahia e participa, durante esse período de sua vida escolar, de diversas atividades culturais (*Ibid.*).

Em 1957, entra para a Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, que cursaria até o terceiro ano. Chamado por Ariovaldo Matos, participa do jornal de esquerda *O Momento*. Colabora nas revistas culturais *Mapa* e *Ângulos* e no semanário *Sete Dias*. Com poucos

recursos, filma *Pátio*, utilizando sobras de material de *Redenção*, de Roberto Pires (BIOGRAFIA).

Em 1958, inicia sua carreira jornalística como repórter de polícia do *Jornal da Bahia*. Posteriormente, começa a publicar artigos sobre cinema e assume a direção do suplemento literário do jornal. No ano seguinte, monta e conclui *Pátio*. Em junho, casa-se com a colega de universidade e atriz de *Pátio*, Helena Ignez. Inicia, logo após o casamento, as filmagens de seu segundo curta-metragem, o inacabado *Cruz na Praça*, baseado num conto de sua autoria, *A Retreta na Praça*, publicado no Panorama do Conto Baiano (*Ibid.*).

Em 1960, trabalha como produtor executivo de *A Grande Feira*, longa-metragem de Roberto Pires. Iniciadas as filmagens de *Barravento* por Luiz Paulino dos Santos, Glauber trabalha na produção executiva. Após um conturbado início de filmagem, Glauber assume a direção de *Barravento*, aproveitando alguns copióes de Luiz Paulino, mas refazendo o roteiro. Em 1961, finaliza *Barravento* no Rio de Janeiro, auxiliado na montagem por Nelson Pereira dos Santos. No ano seguinte, o filme é apresentado na Itália e premiado em um festival na Tchecoslováquia (*Ibid.*).

Em 1963, publica *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, pela Editora Civilização Brasileira. Em junho, Glauber inicia as filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, concluídas em 2 de setembro. Em agosto, *Barravento* é selecionado para o Festival de Cinema de Londres e, em setembro, incluído entre os dez filmes escolhidos para o Festival de Cinema de Nova York (*Ibid.*).

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* é lançado em 1964 e concorre à Palma de Ouro no Festival Internacional de Cannes, perdendo para a comédia musical francesa *Os Guardas Chuvas do Amor*. O filme recebe o prêmio da crítica mexicana no Festival Internacional de

Acapulco e o Grande Prêmio do Festival de Cinema Livre, na Itália. No dia 19 de junho, *Deus e o Diabo* estreia no Rio de Janeiro e seu sucesso resulta, finalmente, no lançamento de *Barravento*, uma semana depois (BIOGRAFIA).

Em janeiro de 1965, num voo entre Los Angeles e Milão, Glauber escreve o texto-manifesto *A Estética da Fome*, que apresentaria publicamente nas discussões em torno do Cinema Novo durante a retrospectiva organizada na Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova. Nesse mesmo ano, Glauber participa da criação da Mapa Filmes, junto com Zelito Viana, Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni e Raymundo Wanderley Reis. Em novembro, é preso juntamente com outros intelectuais que protestavam contra o regime militar em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, sede de uma reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos).

Em 1966, dirige o curta-metragem *Maranhão 66* e prepara a produção de *Terra em Transe*. Em abril de 1967, *Terra em Transe* foi proibido em todo o território nacional, por ser considerado subversivo e irreverente. No dia 3 de maio, o filme foi liberado sob a condição de que fosse dado um nome ao anônimo sacerdote – personagem interpretado por Jofre Soares –, batizado então de Padre Gil (*Ibid.*).

Exibido no Festival de Cannes, *Terra em Transe* ganha os prêmios Luis Buñuel, conferido pela crítica espanhola, e o da FIPRESCI – Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica. No Festival Internacional do Filme de Locarno, na Suíça, recebe o Grande Prêmio e o Prêmio da Crítica. Em Havana, é considerado pela crítica cubana o melhor filme do ano. No Rio, recebe do Museu da Imagem e do Som o Prêmio Golfinho de Ouro de melhor filme (BIOGRAFIA).



Em 14 de fevereiro de 1968, Glauber envia carta a Eusélio Oliveira, presidente da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes, solicitando sua intermediação junto às autoridades cearenses para que concedessem facilidades para as filmagens de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Sem resposta dos governantes cearenses, Glauber procura as autoridades baianas, que lhe garantem as condições necessárias para a realização do filme, rodado em Milagres, no segundo semestre do ano (*Ibid.*).

Jean-Luc Godard convida Glauber para participar de *Vent d'Est*, filme em que ele vive seu próprio personagem: um cineasta que aponta o caminho verdadeiro para o cinema político-revolucionário. Inicia, em julho, o filme *Câncer*, rodado durante quatro dias na Zona Sul do Rio de Janeiro (*Ibid.*).

Em 1969, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* é exibido no Festival de Cannes. Glauber ganha o prêmio de melhor diretor, dividido com o tcheco Vobtech Jasny, realizador de *Crônica Moravia*. Além deste, *O Dragão* recebe ainda em Cannes o prêmio da FIPRESCI, o Luis Buñuel, e o da Confederação Internacional de Cinemas de Arte e Ensaio. A crítica européia presente ao festival elogia o filme (*Ibid.*).

Em julho, em Paris, o produtor Claude Antoine convida Glauber para fazer um filme. Em setembro, ele vai para a África para escolher as locações:

Bati os olhos numa revista africana: Brazzaville. Um grupo de jovens oficiais nacionalistas tinha dado um golpe de estado e instalado um regime anticolonialista de tendências socialistas ainda vagas. Li o ato institucional da Revolução e lá havia um artigo que me fundiu a cuca: Fica abolida a censura artística neste novo regime (ROCHA *apud* BIOGRAFIA, 2004).

*Der Leone Have Sept Cabeças* é rodado em apenas 22 dias.

Em 1970, Glauber roda, na região da Catalunha, o filme *Cabeças Cortadas*. Em julho, no Festival Internacional de Cinema de San Sebastian, Espanha, ocorre a primeira exibição

pública de *Cabeças Cortadas*. Glauber não assiste à sessão pois está no Chile, para onde fora com a intenção de preparar um novo projeto. Em agosto, *O Leão de Sete Cabeças* é exibido na Mostra Internacional de Cinema em Veneza, onde gera grande polêmica e comentários díspares da crítica. Glauber volta ao Brasil, mas o crescimento da repressão e a prisão de Walter Lima Jr. fazem-no desistir de voltar a filmar em seu país. Em novembro, passa a escrever para o semanário *Pasquim* (BIOGRAFIA).

Entre 1971 e 1976, Glauber vive fora do Brasil, num exílio voluntário para escapar da repressão do período Médici. Apresenta, na Universidade Columbia, em Nova York, a tese *Eztetyka do Sonho*. Filma um documentário no Chile sobre os brasileiros exilados. O título seria *Definição*, mas o filme não foi concluído, e parte do material filmado foi perdida no Uruguai. Participa do projeto *História do Brasil*, filme iniciado em Cuba e concluído na Itália, e começa a preparar *A Idade da Terra*. Em 1974, na França, é publicado o livro *Glauber Rocha*, revisão da tese de doutorado defendida por René Gardies em Paris. No ano seguinte, em Roma, Glauber Rocha filma *Claro*, que gera nova polêmica quando exibido no Festival Cinematográfico Internacional de Paris (*Ibid.*).

Em 1976, Glauber vai para a Califórnia, levando dois projetos: *The Age of Earth*, e uma adaptação de *The Wild Palms*, de William Faulkner. Problemas com os produtores americanos o trazem de volta ao Brasil, onde chega em 23 de junho, depois de cinco anos de exílio. Em 27 de outubro, filma o velório do pintor Di Cavalcanti (*Ibid.*).

Em 1977, o curta-metragem *Di Cavalcanti* ganha prêmio especial do júri do Festival de Cannes. É publicado pela Paz & Terra o livro *Glauber Rocha*, coletânea de ensaios críticos organizada por Raquel Gerber. Em dezembro, Glauber Rocha inicia as filmagens de *A Idade da Terra* (BIOGRAFIA).

Em 1979, Fernando Barbosa Lima convida Glauber para participar do programa de televisão *Abertura*. Imediatamente, o programa torna-se um grande sucesso. Glauber dirige, fala, entrevista e improvisa diante da câmera. Em junho, *Cabeças Cortadas*, complementado por *Di Cavalcanti*, estréia no Rio de Janeiro. A exibição do curta-metragem é logo proibida pela filha do pintor através da 7ª Vara Civil (*Ibid.*).

Em 1980, *A Idade da Terra* é exibido na Mostra Internacional de Cinema de Veneza, onde provoca críticas negativas. Após a divulgação do resultado oficial do júri, Glauber briga e insulta Louis Malle (um dos vencedores do festival, com o seu *Atlantic City*), acusando-o de “fascista” e de “cineasta de segunda categoria”. Agride também a direção do festival que, segundo ele, favorecera o cinema comercial. Por causa do escândalo, *A Idade da Terra* fica de fora do Festival de Cinema Ibérico e Latino-Americano de Biarritz (*Ibid.*).

Em 1981, a Embrafilme e a Alhambra publicam *Revolução do Cinema Novo*, coletânea de artigos e entrevistas de Glauber, organizados por ele. Doente desde março, Glauber é internado no início de agosto num hospital próximo a Lisboa para tratamento de problemas broncopulmonares. Em 21 de agosto, é trazido de volta ao Rio. Morre logo depois de ser internado. Poucos dias depois, seus filmes estariam sendo exibidos em mostras retrospectivas em sua homenagem em vários países, como Brasil, Inglaterra, França e Estados Unidos (*Ibid.*).

### 3.2 As idéias e os filmes: um cinema político

Além de uma rica obra cinematográfica, Glauber Rocha produziu também uma obra teórica que reflete o seu engajamento intelectual e um esforço incansável de pensar o Brasil e as possibilidades de transformação da ordem social injusta do país e do mundo por intermédio da arte. Conforme ressalta Luiz Carlos Maciel,

Glauber acreditava no mito Brasil, era algo encantador para ele. O que mais lia eram livros sobre o Brasil, os romances brasileiros também eram os seus preferidos. (...) Glauber era realmente um patriota e levava muito a sério essa questão. Tinha essa consciência – ou compromisso – da necessidade vital de fazer algo pelo país (1996, p. 82).

Em seu primeiro livro, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado em 1963, Glauber faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecer seus princípios. De Humberto Mauro nos anos 1920, com seu cinema de poucos recursos, a Nelson Pereira dos Santos, na década de 1950, cuja produção dialoga com o cinema moderno neo-realista e com escritores brasileiros, da falência da Vera Cruz em meados dos anos 1950, sinal de esgotamento das tentativas industriais, Glauber chega ao Cinema Novo e ao seu papel na história da cinematografia brasileira (XAVIER, 2001).

Um dos livros que mais impressionou Glauber Rocha, e toda a sua geração, foi *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, um estudo sobre as conseqüências da situação de ser colonizado para a psique humana. Elas são de tal ordem que, na opinião de Fanon, justificam totalmente o uso da violência nas lutas dos povos pela libertação contra o jugo colonialista (MACIEL, 1996).

Aquele era um momento histórico em que a matriz do neocolonialismo estava no centro das discussões sobre economia, política e cultura. Assim, para Ismail Xavier (2001), não surpreende que o livro de Fanon tenha inspirado claramente algumas idéias de Glauber quando ele escreve *Estética da fome*, em 1965, manifesto que toma a luta anticolonial dos povos africanos como modelo, embora o Brasil não estivesse exatamente nas mesmas condições.

Naquele texto, Glauber Rocha declara que a única forma de manifestação possível para a América Latina é a fome, visto que ela é “o nervo da própria sociedade” (ROCHA, 1981, p. 30). E que na fome reside a originalidade trágica do Cinema Novo que, de *Aruanda* a *Vidas Secas*, poetizou os temas da fome e encarou a miséria latina de frente, sem se esconder atrás de um “cinema digestivo”, expressão que Glauber (1981) utiliza para se referir à produção do cinema brasileiro que, como a chanchada, reproduzia de certa forma o modelo clássico norte-americano.

Inspirado abertamente em Frantz Fanon, Glauber declara: “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1981, p. 31). Somente por intermédio de uma estética da violência, o colonizador compreenderá, pelo horror, a força da cultura que ele explora, e o colonizado será capaz de alcançar um significado revolucionário em sua luta de liberação. O maior exemplo disso foi, para toda a geração de Glauber, a revolução cubana.

Uma outra grande inspiração para o pensamento intelectual de Glauber Rocha foi o jovem líder da revolução cubana, Ernesto Che Guevara. A tática de guerrilha, usada por Guevara e seus companheiros na luta pela libertação da América Latina, inspira o texto *Tricontinental* (1967), publicado em *Revolução do Cinema Novo* (1981), no qual Glauber declara a necessidade de se realizar um cinema de guerrilha, unindo todo o Terceiro Mundo,

“como única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista” (ROCHA, 1981, p, 77).

A arte vanguardista de Glauber, que assume seu papel como tal no processo histórico, é consciente das suas limitações em relação à comunicação com o público. Segundo Glauber,

não se tem que ter nenhum pudor moralista, nenhum “bom-mocismo”, nenhuma intenção cristã de achar que o seu programa tem que ser aceito para que ele seja válido (...) A verdade revolucionária está com a minoria. Isto porque o fenômeno do condicionamento cultural torna a massa escrava. E o escravo é escravo porque adora o mestre (...) (ROCHA *apud* GERBER, 1977, p.19).

Não é suficiente substituir a moral capitalista por uma moral socialista e conservar a estrutura do cinema americano, fundada, para ele, num “pensamento antidialético”. Além disso, as questões práticas, relativas à produção e à distribuição do cinema brasileiro, são também debatidas pelo cineasta. Para Glauber, é preciso que o cinema brasileiro, e o latino de um modo geral, consiga distribuição no Terceiro Mundo. Sem o controle do sistema de distribuição qualquer tipo de produção, e isso também serve para o cinema, está fadada ao desaparecimento (ROCHA, 1981).

O texto *Estética do Sonho* (*Id. ibid.*), de 1971, revela o artista tocado pelas questões da rebelião juvenil de Maio de 1968. A descontinuidade de uma arte revolucionária no Terceiro Mundo dever-se-ia, para Glauber, às repressões do racionalismo. Em sincronia com uma certa crítica da tecnocracia promovida pela contracultura, Glauber Rocha traz para o seu campo de preocupações a negação do racionalismo. Para ele, a razão da esquerda brasileira, que a leva a um paternalismo pseudo-revolucionário, é herdeira da razão revolucionária burguesa européia. Desta forma, ela não pode promover a libertação do colonizado:

As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza* (ROCHA, 1981, p. 219).

O misticismo é a face irracional da pobreza, resultado da perplexidade do pobre diante do absurdo de sua condição. A revolução, então, se realiza na imprevisibilidade da prática histórica, resultado do encontro das forças irracionais das massas pobres. Glauber assume uma postura que, de certo modo, já se anunciava em *Terra em Transe*, no uso excessivo de alegorias que escapam a uma tentativa de compreensão racionalista mais sofisticada. Esse elemento constitutivo da massa, do povo, já está ali captado, nas seqüências de transe carnavalesco do comício de Vieira, por exemplo (ROCHA, 1981).

E assim Glauber finaliza seu manifesto do sonho:

A “Estética da Fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso em falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as mais libertadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho* (ROCHA, 1981, p. 221).

## 4 *Terra em Transe*: uma análise

### 4.1 O filme

*A técnica é haute couture, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto.*

(ROCHA, 1981, p. 54)

*Terra em Transe* foi realizado em 1967, sob o choque do golpe militar, e reflete as angústias do intelectual-artista Glauber Rocha diante do triunfo da direita. A revolução socialista não ocorreu; muito pelo contrário; *Terra em Transe* exprime a sensação do que ficou: a frustração pela vitória da direita. O que fazer quanto a isso? Que país é este? Mais do que vislumbrar o horizonte da Revolução, é necessário dar conta de um fato consumado: a vitória do golpe reacionário.

O filme narra o confronto entre um ditador (Porfirio Diaz) e um poeta (Paulo Martins), num país fictício, o Eldorado – uma referência ao mito latino-americano do ouro. Diaz havia sido o mentor político do jovem Paulo que, após uma desilusão, passa a apoiar o populista Vieira e começa a trabalhar num filme cujo título, “Biografia de um aventureiro”, indica seu objetivo: destruir a carreira política de Diaz.

O antagonismo dos personagens principais estabelece entre eles uma relação complexa, de interdependência dialética. São duas gerações diferentes, duas visões contraditórias da realidade, dois projetos existenciais opostos, mas, entre esses dois pólos radicais, Glauber percebe uma continuidade dialética, a necessidade histórica (MACIEL, 1996, p. 111).



Maciel aponta para uma das bandeiras do cinema de Glauber que se materializa na complexidade de *Terra em Transe*: a necessidade de se fazer um cinema dialético.

O poeta-intelectual Paulo Martins vive a angústia da luta política, contrapondo-se a Diaz (a força reacionária) e forçando-se a aceitar uma saída em Vieira (o político populista), devido ao amor que sente por Sara (a jovem comunista militante). Segundo Ismail Xavier (2001), as personagens do filme são metáforas das forças sociais. Glauber constrói de forma alegórica as contradições do intelectual (Paulo Martins) em sua militância, as falácias do populismo como participação ilusória e exclusão real do povo (o grande teatro dos comícios de Vieira), os equívocos da esquerda (Sara e os jovens militantes) ao apoiar Vieira (oligarca e liberal) e acreditar na lealdade da burguesia (Fuentes, o representante da imprensa) à causa nacional, o oportunismo de Diaz e sua eficácia na hora do golpe.

Por outro lado, Paulo, como narrador e protagonista do filme, é o único personagem a quem um certo grau de subjetividade é permitida (STAM, 1981). Sua sensibilidade contamina todos os acontecimentos do filme. Além disso, Paulo se parece com o herói cinematográfico convencional: jovem, bonito, sensível, eloqüente; à primeira vista, representa o depositário ideal de nossa identificação.

Entretanto, a identificação não ocorre, em virtude de alguns mecanismos que subvertem essa tendência. Primeiramente, Paulo é mais uma figura política – o ponto de convergência de várias forças políticas e culturais – do que um personagem tridimensional com densidade psicológica. Ele é sempre visto de maneira crítica, sobretudo por ele mesmo. Mesmo seus monólogos provocam mais um distanciamento do que uma identificação do espectador, pela dificuldade de acompanhar a verborragia a que ele se entrega.

Essa recusa do herói reflete tanto uma análise da situação política brasileira quanto uma oposição às convenções hollywoodianas (ou seja, às convenções do realismo dramático). Essa dupla recusa se prolongará ao longo de todo o filme e em praticamente todas as escolhas, técnicas e de conteúdo, feitas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*.

A angústia do poeta se expressa pela própria poesia que ele declama ao longo de todo o filme. Além de possuir fins retóricos, essa poesia é focalizada em seus diversos aspectos políticos. Com Diaz, Paulo expressa o desejo de falar de política numa “poesia nova”. No entanto, Diaz o despreza e afirma que os jovens são sempre angustiados e idealistas. Vieira, aparentemente mais receptivo, diz: “O país precisa de bons poetas, como aqueles românticos do passado”, e aplaude quando Sara recita o poema de Castro Alves: “A praça é do povo, como o céu é do condor”. No entanto, a referência ao romantismo aqui é uma espécie de prólogo dos acontecimentos subseqüentes, que revelam os limites políticos dentro dos quais opera não somente a poesia, mas a arte em geral.

Aliás, nas referências à poesia feitas ao longo do filme, deve-se entender também arte em geral, e cinema em particular. Há, inclusive, um momento do filme em que é sugerida uma equivalência entre poesia e cinema: Paulo, o poeta, faz um filme sobre Diaz. Um filme encomendado pelos inimigos políticos de Diaz para destruir sua imagem política. O filme-dentro-do-filme serve como uma conscientização do contexto social do cinema. Afinal, aprende-se que um filme não emerge milagrosamente da cabeça de seus criadores, pois Paulo faz seu filme porque alguns inimigos políticos de Diaz lhe pagam para realizá-lo. Assim, Paulo aos poucos se dá conta de que, enquanto pensa estar usando o aparelho cultural (o que Brecht chama de “apparatus”), na verdade está sendo usado por ele (STAM, 1981).

Essa crítica à noção ingênua de que a arte em si pode desencadear uma revolução é fundamental no processo de construção de *Terra em Transe*. A conscientização pela qual passa o personagem Paulo Martins ao longo do filme, e que culmina com sua morte no final, é também o processo que enfrenta toda a geração de artistas e intelectuais à qual pertence Glauber Rocha. No entanto, essa conscientização não faz com que o artista desista de investir no papel transformador da arte: afinal de contas, Rocha insiste num cinema anti-realista e a experiência de *Terra em Transe* é a de uma revolução estética radical.

O filme acrescenta um marco, ou melhor, demarca fronteira na arte brasileira. *Terra em Transe* é um filme político – intensamente político – e também inovador esteticamente. Segundo Robert Stam (1981), alguns temas principais se manifestam em *Terra em Transe*: a referência quixotesca, a exposição auto-referenciada do *medium*, a agressão e a descontinuidade modernistas e a técnica do distanciamento brechtiano.

Ao propor um estudo do anti-realismo ao longo da história da Arte, Stam (1981) encontra uma relação do cinema de Glauber Rocha com a obra de Cervantes. A dimensão dada à fórmula cervântica, no caso de *Terra em Transe*, seria principalmente política. Da mesma forma que Cervantes exorcizara seu amor pela literatura cavalheiresca através da paródia, Glauber Rocha purgaria seu próprio romantismo em *Terra em Transe*. Ao fazer um relato lúcido de sua vida, dominada por ilusões políticas, o personagem Paulo Martins desenvolve uma espécie de “fórmula quixotesca de desencantamento sistemático”.

A estilização de *Terra em Transe* ocasionou uma revolução estética no cinema brasileiro, e chocou na época tanto o público quanto a crítica. A apreensão metafórica e estilizada da realidade desrespeitava os cânones do realismo crítico apregoados pela estética marxista de Georg Lukács, aceita pelos círculos intelectuais de esquerda mais sofisticados da

época. Era uma ousadia vanguardista que Lukács provavelmente denunciaria como mais uma manifestação da visão burguesa e decadente da arte (MACIEL, 1996).

No entanto, “nossos jovens artistas tinham pelo menos tanta – ou talvez mais até – necessidade da liberdade que a vanguarda lhes trazia quanto da revolução” (MACIEL, 1996, p. 112). Era necessário, enfim, marcar mais uma vez a diferença entre o Brasil (Terceiro Mundo) e a Europa (Primeiro Mundo). Glauber Rocha, ao falar sobre *Terra em Transe*, afirma que não se trata de um “realismo socialista”, mas de fazer o realismo do vômito. Segundo ele, “Paulo é um homem que vomita até os seus poemas e as últimas seqüências do filme são um vômito contínuo” (ROCHA, 1981, p. 88).

O filme representa o sentimento de nojo do autor em relação à classe-média brasileira, ao intelectual que não tem coragem de se jogar abertamente na luta política, de abrir mão dos benefícios que lhe são assegurados por pertencer à classe burguesa. Para Glauber, Paulo Martins

representa, no fundo, um comunista típico da América Latina. Pertence ao Partido sem pertencer. Tem uma amante (Sara) que é do Partido. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesia a serviço da qual ele está. No fundo, ele despreza o povo. Ele acredita na massa como um fenômeno espontâneo, mas a massa é complexa. A Revolução não estoura quando ele o deseja e por isso ele assume posição quixotesca. No fim da tragédia, ele morre (ROCHA, 1981, p. 86).

*Terra em Transe* reflete a perda das ilusões, a superação da ingenuidade, o processo de aprofundamento que iria finalmente conduzir a 1968. Parte das novas percepções é a desconfiança com relação às potencialidades revolucionárias do povo, base da política marxista que é questionada abertamente pelo filme. Na verdade, o povo sustenta seu próprio algoz; cada indivíduo é o sistema. “O filme termina com a morte do poeta, demonstrando

como, no plano da realidade nua e crua, o idealismo revolucionário é esmagado pelo poder mundano” (MACIEL, 1996, p. 111).

Para Ismail Xavier, o que está no centro da tragédia é a culpa do intelectual, uma vez que ele é a figura mediadora – tanto no processo narrativo quanto na realidade. Segundo ele, “Momento de desencanto, *Terra em Transe* leva ao extremo a dimensão barroca do cinema de Glauber” (XAVIER, 2001, p. 131). E não há de fato personagem mais barroco do que o poeta Paulo Martins, rebuscado no discurso e contraditório em seus sentimentos e suas ações.

Glauber Rocha, por sua vez, entende a morte de Paulo Martins como o momento em que ele toma consciência de que a violência é o caminho da revolução. No entanto, ele não tem força, é impotente, não consegue enfrentar o destino corpo a corpo e morre. Inspirado por Che Guevara, Glauber enxerga a morte como uma contingência trágica que todo homem do Terceiro Mundo deve enfrentar. E explica:

Pode ser encarada, se quiserem, como posição neo-romântica, mas muito didática também. O que Guevara valoriza é que a guerrilha não é uma aventura romântica, mas epopéia didática. Um pouco como os personagens de *western*, com uma ressalva: a missão é muito precisa, trata-se de politizar (ROCHA, 1981, p. 86).

A opção por fragmentar a cena em que o poeta morre tem um objetivo muito claro, o de ressaltar o caráter simbólico, pois o importante não é a ação em si mesma, mas a sua simbologia. Muito simbólica é também a cena em que o ditador Diaz é coroado, com manto e cetro, numa cerimônia que evoca os reis ibéricos do período da conquista colonial. As origens históricas da classe burguesa no Brasil são imperiais: por isso, Diaz carrega a cruz dos navegadores portugueses e a bandeira negra da Inquisição (STAM, 1981). Tal iconografia sugere o presente como repetição de uma violência do passado, Diaz sendo herdeiro da

empresa colonial em sua dominação de outras culturas nos trópicos. Seu papel é repor essa violência (XAVIER, 2001).

Uma violência, portanto, fundamentalmente simbólica. Sobre esta opção por lidar com a impressão da violência, em vez de representá-la com todos os seus detalhes na tela, Glauber afirma:

Quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a idéia da violência, e às vezes mesmo uma certa frustração da violência. Devemos refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela (ROCHA, 1981, p. 92).

Em termos de linguagem, Rocha opta pela câmera na mão, que persiste em grande parte do filme, em planos-sequências que parecem intermináveis, e que coloca o espectador em contato carnal com as personagens. A música, por outro lado, reforça o tom grave e, na sequência final, é substituída pelo ruído das metralhadoras e da guerra: o sentimento não é mais o da revolução (como em *Deus e o Diabo...*), mas de algo mais duro e sério. A trilha sonora, autônoma e descontínua, colabora no processo de disjunção das relações espaciais e temporais. Há momentos, por exemplo, em que se verificam contradições entre a escala visual e a escala auditiva – na cena da orgia na casa de Fuentes, há um plano em que o personagem se encontra à grande distância do primeiro plano, mas sua voz é ouvida “em *close*” (STAM, 1981).

Por sua vez, a montagem de repetições obsessivas faz de *Terra em Transe* um filme antidramático. Segundo esclarece Ismail Xavier,

a lógica da luta política trazida pela alegoria, nítida após análises, não salta aos olhos na primeira experiência do espectador. A textura do filme é de acumulação de elementos, repetições obsessivas, movimentação incessante e um fluxo de palavras que nos ultrapassa. Há um sentimento de urgência sem tréguas, um tom exasperado nas lições (XAVIER, 2001, p.132).

Para o teórico, a montagem que impõe essa acumulação de conflitos, objetivos e subjetivos, “expressa uma preocupação à Brecht de expor as contradições de Eldorado, país alegórico” (XAVIER, 2001, p. 120).

Uma outra referência que chama a atenção na obra de Glauber Rocha e em *Terra em Transe* é o cineasta russo Sergei Eisenstein. Dos recursos e da estética defendida por Eisenstein, Glauber Rocha recupera os *faux raccords*, os personagens típicos de grupos sociais, a estilização gráfica e o emprego de som não-sincronizado. Da mesma forma que Eisenstein, na década de 1920, inspirou-se no teatro popular russo e no circo para desenvolver sua “montagem de atrações”, Glauber Rocha foi buscar nas tradições populares, como o carnaval, a escola de samba e a procissão religiosa, as referências para construir sua alegoria da política brasileira<sup>3</sup> (STAM, 1981).

*Terra em Transe* retrata o que Glauber Rocha chamou o “carnaval trágico” da vida política brasileira. O carnaval torna-se uma metáfora que ajuda a estruturar o filme (*Id. ibid.*). A palavra transe evoca o movimento frenético do carnaval, o delírio pessoal misturado à histeria coletiva. Constitui uma metáfora para o delírio pessoal de Paulo Martins, momentos antes de morrer, misturado às suas lembranças do processo de desilusão pelo qual passa em relação à política brasileira

Enfim, *Terra em Transe* opera uma dupla desmistificação, uma política, outra estética. O populismo é desmascarado em sua falsa harmonia de convivência entre grupos de interesses diversos e em sua tentativa de dar um ilusório fim à luta de classes. O papel do

---

<sup>3</sup> Sobre sua relação com a obra teórica e prática de Eisenstein, o próprio Glauber Rocha (1981) declarou ter tido uma certa dificuldade em *Deus e o diabo na terra do sol*, na cena da escadaria filmada na entrada de uma igreja famosa de Salvador. Segundo ele, a referência imediata à cena clássica da escadaria de Odessa, presente no filme *O encouraçado Potemkin* (1925), era um problema, visto que ele não gostaria de repetir a *mise-en-scène* de Eisenstein, mas de criar uma cena propriamente sua.

artista e do intelectual é também desmistificado e a idéia de se fazer uma revolução pela palavra é questionada. No âmbito da estética, Glauber Rocha empreende uma recusa radical às convenções do realismo hollywoodiano (o populismo estético), construindo, em sintonia com movimentos como a *nouvelle vague* francesa, uma linguagem de ruptura.

#### **4.2 “Encontro de um líder com o povo”: análise de uma seqüência**

Neste item do trabalho, optou-se por analisar em profundidade uma determinada seqüência de *Terra em Transe* que, sendo compreendida como uma espécie de “parte pelo todo”, facilitará a discussão minuciosa de alguns aspectos do filme, como a opção estética de Glauber na construção de monólogos, diálogos, no tratamento da montagem e da trilha sonora, entre outros. A análise da seqüência escolhida constituirá um diálogo com um trabalho produzido por Robert Stam e Maria Rosa A. Magalhães<sup>4</sup>, publicado em *Glauber Rocha* (1977), organizado por Raquel Gerber. No texto intitulado “Sobre *Terra em Transe*: análise de duas seqüências”, os autores utilizam uma decupagem minuciosa de dois trechos do filme para empreender um estudo semiológico desta obra de Glauber Rocha.

A seqüência em questão, intitulada “Encontro de um líder com o povo”, encontra-se aproximadamente na metade do filme e, devido à sua riqueza de elementos e complexidade, pode ser compreendida como uma espécie de alegoria de *Terra em Transe*. Alegoria porque traz seus principais elementos distribuídos de tal forma que, às vezes, torna-se difícil encontrar um sentido geral para a sua existência. E alegoria porque, antes de tudo, *Terra em*

---

<sup>4</sup> Em anexo, encontra-se a decupagem da seqüência, realizada por Magalhães, Stam e alunos da Universidade de Paris VIII, e à qual referem-se os comentários e as análises feitas neste item do trabalho.



*Transe* é um filme alegórico, cujos elementos apresentam-se para o espectador em relações que, às vezes, ultrapassam o nível da metáfora.

Nesta seqüência, encontram-se em cena as relações entre três elementos: um líder populista, Vieira; as diversas forças políticas que o sustentam – os intelectuais, o PC, a direita liberal e outros; e o povo. O espaço em que se passa a cena, o terraço de Vieira, é fechado, apresentando-se através do processo de decalque realizado pela câmera. O plano geral do terraço (plano 2), que aparentemente possui o objetivo de situar o espectador, não funciona como tal: os dois arcos que delimitam o espaço jamais são explorados como ponto de referência durante a seqüência. A percepção das relações espaciais é, pelo contrário, perturbada pelo movimento constante da câmera e/ou pelos movimentos das personagens no campo.

Os movimentos da câmera são frenéticos e efervescentes, às vezes acompanhando o movimento do personagem (como no plano 4, em que os gestos do senador são acompanhados pela câmera), e em outros momentos trabalhando de forma deliberadamente autônoma (como no plano 9, em que Paulo e Sara dançam uma espécie de balé imprevisível, enquanto a câmera acompanha outros personagens ou simplesmente move-se aleatoriamente). Assim, o trabalho de câmera é visível, até mesmo literalmente em determinado momento (no plano 22, o espectador acompanha o cinegrafista afastando sua câmera, que havia dado o *close* no rosto do homem do povo assassinado no plano imediatamente anterior).

A disposição espacial dos personagens está em constante mutação, assim como as relações das forças políticas. Na medida em que se deslocam no campo, as personagens criam novos espaços cênicos que se inserem no espaço total. A cena, de uma forma geral, é descentrada e submetida a esses deslocamentos das personagens. Ao longo da seqüência, as

relações políticas se transformam de uma aparente unidade do movimento populista para a sua completa dissolução, num clima de acusações recíprocas.

A variação da posição do líder Vieira é um exemplo dessa mutação constante, que é constitutiva do próprio processo do filme. Vieira, pivô de uma política, é jogado pelas forças políticas contraditórias que o sustentam. Atravessa contradições legíveis em seus movimentos: avança, recua, volteia em todos os sentidos. A expressão de seu rosto se modifica continuamente; ora ri festivamente com o povo, ora apresenta um ar contraído, indeciso.

O trabalho na profundidade de campo é, especialmente nesta seqüência, extremamente sobrecarregado. Os planos apresentam uma densidade extraordinária, com muitos elementos diferentes. O plano 2 possui de início um espaço falsamente achatado, e temos a impressão de uma “frente única” populista alinhada ao lado de Vieira. No entanto, nos planos seguintes, esta frente única se desintegra, quando a câmera penetra o espaço do terraço e revela o caráter contraditório deste espaço (MAGALHÃES & STAM, 1977).

A seqüência é, de modo geral, caracterizada por uma tensão entre os diversos modos de escrita: do plano-seqüência à montagem eisensteiniana, da música diegética à trilha sonora descontínua etc. A descontinuidade é ainda acentuada por uma forte variação na duração dos planos.

Um outro elemento utilizado por Glauber Rocha no intuito de criar uma oposição à linguagem clássica do cinema é o uso dos *faux raccords*<sup>5</sup> ou falsos emparelhamentos. Por

---

<sup>5</sup> *Faux raccord*: “expressão que se refere ao encadeamento de dois planos consecutivos, indicando que, por serem semelhantes e terem apenas pequenas diferenças, a passagem de um para outro (o corte) se torna particularmente perceptível pelo espectador (impressão de descontinuidade), enquanto que o *raccord* é feito para tornar o corte imperceptível” (MAGALHÃES & STAM, 1977, p. 125).

exemplo, a subida do homem do povo em direção ao local onde se encontra o sindicalista “amordaçado” é tratada em falsos emparelhamentos (planos 15 e 16). Sua morte também se estende em três planos quase idênticos (fim do plano 20, plano 21 e início do 22). O ângulo e o movimento da câmera apresentam grande semelhança de um plano para outro, o que produz uma sensação de descontinuidade no espectador.

A montagem, aqui, favorece a de-realização da morte do homem do povo, já de-realizada por outros meios, como a trilha sonora não-sincronizada e a estilização religiosa que caracteriza a encenação. Glauber Rocha marca a sua recusa da transparência por intermédio de uma montagem eisensteiniana que obriga o espectador a refletir sobre a violência (o assassinato do homem do povo) e não a se integrar no espetáculo da violência.

A trilha sonora é um dos elementos mais complexos de *Terra em Transe* e essa complexidade se manifesta na seqüência “Encontro de um líder com o povo”. Constituída de uma dialética complexa feita de palavras, samba, música de Villa-Lobos, ruídos diretos, ruídos pós-sincronizados e silêncio, a trilha sonora contribui ora para a diegetização da cena, ora para a sua de-realização.

A seqüência é organizada musicalmente em uma série de crescendos seguidos de brusco silêncio (meio do plano 13, início do plano 22), de modo que o silêncio tem valor de uma explosão por causa do contexto. Quanto ao samba, à parte sua função diegética, visto que há de fato sambistas e um grupo carnavalesco que faz parte da cena, o efeito principal que produz é quase retórico. Na verdade, sua função é mais retórica, alegórica, do que realista. Ele está ali como alegoria geral do que é a política brasileira. O próprio Glauber Rocha declara:

Quanto ao desgosto do herói pelo carnaval, talvez seja muito vago como palavra, mas a política brasileira é verdadeiramente um carnaval. A civilização brasileira é decadente. Nós somos realmente podres, estéreis e preguiçosos, de grande incapacidade artesanal e duma energia irracional que acaba, então, sempre no vazio. Para mim e também para alguns economistas lúcidos, o Brasil é um carnaval que deve ser completamente destruído (POSITIF, 1968, p. 32).

A música de Villa-Lobos também é utilizada de maneira imprevista e, assim como no caso dos outros elementos, para operar rupturas. No plano 9, ela tem a função de criar uma espécie de “espaço” do casal Paulo-Sara, no interior do espaço da multidão, em que prevalece a batucada e o samba. Já no plano 10, a música de Villa-Lobos se mistura com o samba, sendo apenas mais um elemento sonoro dentre todos os outros. No plano 12, ao encobrir o silêncio de Jerônimo, ela assegura um caráter quase trágico ao momento.

Os ruídos, por sua vez, são também utilizados de modo a subverter o seu papel diegético clássico no cinema. Por um lado, há os ruídos que minam a ilusão de realidade (no plano 20, o ruído de uma metralhadora coincide com a imagem de uma pistola). Por outro lado, Glauber Rocha opta pela ausência de ruídos em momentos nos quais o realismo convencional os teria exigido. Assim, por exemplo, no plano 13 Aldo brande sua metralhadora e atira para o alto sem que se ouça nenhum ruído.

A *voz off* constitui também uma opção estética fundamental no caso de *Terra em Transe*, e apresenta funções variadas. No plano 21, por exemplo, ela é explorada com fins irônicos. No momento em que a câmera enquadra o homem do povo em primeiro plano, o senador declama: “Nós somos um povo belo, forte e viril, como nossos índios”. A contradição é flagrante entre o discurso idealizante e a realidade brutal da opressão.

No plano 17, ao contrário, o sentido da *voz off* é estabelecer uma espécie de cumplicidade entre os dois representantes do povo – Jerônimo e o homem do povo. Essa

cumplicidade se confirma pelo gesto – o homem do povo desamordaça Jerônimo – e pela palavra – “Jerônimo faz nossa política”. No entanto, essa cumplicidade não ignora as diferenças que os separam: Jerônimo está bem vestido, representa uma classe mais ou menos recuperada (os operários urbanos sindicalizados), uma forma aprovada do poder popular. O homem do povo, ao contrário, é olhado como sendo mais perigoso, porque representa a base que não é recuperada e que se recusa a reconhecer a autoridade política.

As intervenções de Paulo Martins são especialmente interessantes na seqüência em questão. No plano 1, ele aparece como uma espécie de demiurgo, visto que inicia toda a cena por suas palavras: “um candidato popular!”. Ele é o “poeta para quem o Verbo exerce uma estranha e perturbante eficácia” (MAGALHÃES & STAM, 1977, p. 154). Em certo sentido, Paulo é o responsável pela cena porque é o narrador. A sua responsabilidade é marcada pelos discursos de Sara (“Por que te lançar nesta desordem... Vieira não pode falar”), por Vieira (“Que é que você, Júlio e os outros querem realmente?”), e pelos militantes (“teu anarquismo, a irresponsabilidade política”).

Paulo é também o único personagem a quem é dada uma certa subjetividade. Sua visão colore e contamina o que o espectador vê pelo seu monólogo simultâneo ao desenrolar da cena. Este monólogo interior serve para criar um espaço de reflexão dentro da ação. Seja por sua voz interior, seja pelos diálogos que estabelece com os outros personagens, encontra-se no discurso de Paulo a mesma poetização que o caracteriza desde o início – abundância de metáforas, ausência de estrutura lógica, verborragia.

Um outro aspecto importante que vale ressaltar é a opção de Glauber Rocha por se referenciar diretamente ao espectador. O senador, Jerônimo e o homem do povo falam diretamente ao espectador em diferentes momentos da seqüência. Paulo o apostrofa quando

exclama: “Você vê o que é o povo?...” Segundo Magalhães e Stam (1977), essa escrita se explica por intermédio de duas referências principais: o cinema hollywoodiano e o teatro de Brecht.

No primeiro caso, ou seja, no filme de ficção “tradicional”, hollywoodiano, há uma convenção que estabelece a proibição de os atores olharem para a câmera. Essa convenção assegura a posição de *voyeur* do espectador, mantém a “impressão de realidade” desejada. Assim, em sintonia com a *nouvelle vague* (a qual questionava esse tabu), Glauber Rocha opera uma ruptura radical com um modelo estético.

A outra referência, ao teatro de Brecht, encontrar-se-ia materializada numa certa teatralidade da seqüência “Encontro de um líder com o povo”. Para Magalhães e Stam (1977), a teatralidade estaria não somente no sentido de que a seqüência se desenvolve num espaço homogêneo e fechado como o do teatro, mas também, e fundamentalmente, no princípio de seu funcionamento. A estrutura montada por Glauber Rocha produziria, assim, o mesmo efeito que o teatro brechtiano, aquele em que o verdadeiro lugar da ação não é um espaço pretensamente real, mas o espírito do espectador, que é perturbado em sua passividade e obrigado a refletir e escolher.

O cinema direto se insere na seqüência pela câmera na mão captando elementos aparentemente tomados ao vivo (utilização do som direto) e pela aparente submissão do tempo da câmera ao tempo real. No entanto, o sentido desta seqüência não nasce de um sistema de escrita isolado e sim das relações dialéticas entre os diversos sistemas utilizados. Assim, apesar de aparentemente possuir o estilo do cinema direto, ele nunca aparece só ou em predominância. A montagem tem um desempenho importante, sobretudo na

cena do assassinato do homem do povo; no entanto, a seqüência em geral não privilegia esse tipo de montagem.

O que prevalece nesta seqüência, e em todo o filme, é uma forte tensão entre os diversos modos de escrita. O tratamento complexo de todos os elementos que a compõem, da montagem à trilha sonora, resultam numa explosão do estilo barroco de Glauber Rocha, apontado por Ismail Xavier e também por Magalhães e Stam.

Desta tensão, resulta uma narrativa ao mesmo tempo lúcida e alegórica de uma ilusão política; a própria estrutura do filme consiste em desmistificar o populismo. Para tratar de uma questão que toca profundamente a história política brasileira, para realizar uma crítica válida e autêntica do populismo, Glauber Rocha empreende uma desconstrução de um certo populismo estético, aquele do modelo hollywoodiano de cinema. Assim,

*Terra em transe* indica também a recusa de um estilo de *representação estética*. As duas recusas estão ligadas, pois o estilo que Glauber Rocha recusa poderia ser chamado uma estética populista. A estética populista é paternalista. Ela pretende que a arte deve se comunicar com o povo numa linguagem simples e transparente, sob risco de não se comunicar (MAGALHÃES & STAM, 1977, p. 156).

A necessária ligação entre a “revolução econômica” e a “revolução cultural”, tão insistentemente defendida por Glauber Rocha, se expressa, portanto, por meio de sua prática cinematográfica. A não-conexão entre essas duas faces do processo de transformação do homem e da sociedade resultaria, para Glauber, numa situação que “conflitua(ria) o homem entre sua liberação econômica e seu atraso mental” (ROCHA, 1981, p. 68). Assim, Glauber compreende que seu papel, na condição de vanguarda artística e revolucionária, consiste em contribuir para a libertação cultural do Brasil.

## **5 Considerações finais**

Pensar e analisar a obra – prática e teórica – de Glauber Rocha é um desafio necessário e indispensável ao cinema brasileiro contemporâneo. A geração que se propõe a desenvolver uma produção industrial de cinema no Brasil precisa estar consciente do processo histórico de desenvolvimento dessa arte no país. E neste processo, apesar das três décadas que separam o século XXI do Cinema novo, é inevitável reconhecer o papel marcante e revolucionário daquele movimento.

No que diz respeito à obra de Glauber Rocha, é indispensável retornar a ela, quantas vezes forem necessárias e possíveis, para compreender a dimensão de sua importância na história do cinema brasileiro. Especialmente porque muitas de suas idéias e filmes ainda parecem bastante e assustadoramente atuais.

Algumas questões relativas à linguagem cinematográfica, pensadas por Glauber e seus contemporâneos, talvez estejam de fato ultrapassadas. Depois do videoclipe, a fragmentação pode não ter mais o efeito de choque sobre o espectador e a simbologia que Glauber Rocha buscava. O plano-sequência, utilizado como uma espécie de linguagem referencial ao documentário, talvez já não funcione como tal.

Contudo, as discussões levantadas por Glauber Rocha, e pelo Cinema Novo de modo geral, são e provavelmente serão ainda por muito tempo pertinentes ao campo da arte e, mais especificamente, ao do cinema brasileiro. A questão sobre o papel da Arte na sociedade, e sobre a existência ou não desse papel, constitui uma polêmica inesgotável. Por outro lado, a postura do artista brasileiro, e a questão de se optar por reproduzir ou não o tipo de cinema



produzido nos países do centro da ordem mundial, constitui também um tema atual e complexo.

Enfim, há uma lição que certamente se pode apre(e)nder das discussões propostas pelo Cinema Novo e das afirmações terrivelmente radicais do artista e do homem Glauber Rocha: a coragem é condição para o ser humano que deseja experimentar plenamente o fato de estar vivo. É preciso assumir uma postura afirmativa, combativa, crítica e radical – por que não? – diante da realidade. E Glauber estava certo de que havia uma realidade incontestável: a miséria, a exploração, o sofrimento do homem eram e continuam sendo radicalmente reais.

## Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRECHT, Bertold. MACIEL, Luiz Carlos (org.). **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BIOGRAFIA. Arquivo de pesquisa do **Tempo Glauber**. Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br>. Acesso em: 05 nov. 2004.

DEUS e o diabo na terra do sol. Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. Rio de Janeiro, 1964, 3.400 metros, 125 minutos. Direção: Glauber Rocha. Produtor: Luiz Augusto Mendes; Produtores associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha. Argumento: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha; Walter Lima Jr.. Música: Villa-Lobos. Elenco: Geraldo Del Rey; Yoná Magalhães; Maurício do Valle; Othon Bastos; Lídio Silva e outros. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, c2004, 2DVD.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GERBER, Raquel (org.). **Glauber Rocha**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GERBER, Raquel (org.). **Glauber Rocha**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LOBO, Júlio César. Política em crise, cinema crítico (A produção de sentido em *Terra em Transe*). In: OLIVEIRA, Marinyze P. de & BRAGA, Ana Livia. **Janelas e Imagens – Textos de Comunicação e Cultura Contemporâneas**. Salvador: Art-Contemp, 1995.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGALHÃES, Maria Rosa & STAM, Robert. Sobre *Terra em Transe*: análise de duas seqüências. In: GERBER, Raquel (org.). **Glauber Rocha**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

POSITIF, nº 91, Janeiro de 1968, p. 19.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. XAVIER, Ismail (org.). **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

\_\_\_\_\_. BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação**. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

TERRA em Transe. Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1967. 3.100 metros, 115 minutos. Direção: Glauber Rocha. Produtor executivo: Zelito Viana. Produtores associados: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha. Argumento e Roteiro: Glauber Rocha. Diretor de fotografia: Luiz Carlos Barreto; Câmara: Dib Lufti. Música: Carlos Gomes (*O Guarani*), Villa-Lobos (*Bachianas n.3 e 6*), Verdi (abertura de *Othello*); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio. Montador: Eduardo Escorel. Elenco: Jardel Filho; Paulo Autran; José Lewgoy; Glauce Rocha; Paulo Gracindo; Hugo Carvana e outros. Rio de Janeiro: Difilm, c1999. VHS.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

**ANEXO**

## Decupagem da seqüência “Encontro de um líder com o povo”

Abreviaturas e expressões usadas:

### Escala

P.C. = plano conjunto  
 P.M. = plano médio  
 P.A. = plano americano  
 P.P. = primeiro plano  
 P.P.P. = primeiríssimo plano

### Movimento

trav. = *travelling*  
 fr. = para frente  
 tr. = para trás  
 PAN = panorâmica  
 E-D = para a direita  
 D-E = para a esquerda

### Diálogo

O ator que fala:  
*in* = está em campo  
*off* = não está em campo

Número do plano	Duração	Descrição	Escala	Ângulo	Movimento no plano	Movimento da câmera	Diálogo	Música/Ruídos
1	12”	Paulo curvado em direção ao solo, na sombra. Ele se levanta, se dirige à multidão, levantando os braços. Ao seu redor, a mulher do homem do povo, Sara, Aldo, a multidão.	P.P. P.A.	Frente	Paulo movimenta o braço esquerdo		Paulo (in) – Um candidato popular! ...Hurra!	Gritos diversos. Cantos populares. Samba.
2	16”	Vieira, braços erguidos, sob o arco central de seu palácio. A multidão o aclama	P.A.	Frente				

		festivamente. Ao seu redor, o monge, o senador, a mulher do povo, Jerônimo, o matador, o repórter, o estudante. Aldo. Vê se o palácio. Ao fundo a floresta. Sobre esta imagem, inserção de um título estilo atualidades televisadas: <i>Encontro de um líder com o povo</i>	P.C.	Câmera alta	Gesticulação da multidão			Idem
3	20''	O terraço do palácio. A multidão dança. 1° plano: três sambistas negros 2° plano: o monge, o senador 3° plano: Vieira e seus acompanhantes No fundo, a floresta. Diminuição do espaço.	P.M. P.A.		Os sambistas avançam. Movimentos de braços. Vieira recua, se volta indeciso.			Idem
4	23''	O senador, à direita, voltado em direção à esquerda, cercado pela multidão. Reajusta o pincenê que havia caído. No plano do fundo, faixa negra cortada. Enquadramento sobre Vieira, indeciso, em seguida o monge (à esquerda, voltado em direção à direita), e de	P.P. P.P. P.P.	Frente	Gesticulação exuberante do senador.  Gesticulação do monge e do povo.		Senador (in) – Aceite meu apoio, Vieira! O novo presidente quer ser um novo Napoleão e Diaz, um novo César! Somente você pode ser um novo Lincoln. Monge (off) – Pedro renegou	Aplausos.

		novo Vieira, silencioso e o monge exuberante.					Cristo três vezes. Monge (off) – Mas foi ele que fundou a igreja de Deus. E Judas, o traidor, se enforcou nu... nu!	
5	27”	O senador (voltado em direção à direita) lê seu discurso. Atrás, Aldo e a multidão que dança.	P.P. P.P.P. P.P.		Gesticulação grotesca do senador.	trav.fr. PAN D-E	Senador (in) – Abramos trilhas nas florestas. Fundemos mil cidades... Estradas atravessando o deserto... máquinas rançando nossos minerais...	
6	20”	O monge (voltado em direção à esquerda) arenga a multidão. Ao fundo, portadores de faixas, o repórter negro. Termina seu discurso braço levantado em êxtase.	P.P.	Perfil depois frente	O povo dança. Gesticulação do monge	Ligeira PAN Ligeiro trav.tr.	Monge (in) – Sem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos Astecas, dos Incas, dos Maias, dos Tupis, dos Tamoios, dos Aimorés e dos Xavantes?... O que seria da fé?	
7	13”	Vieira no meio de uma multidão compacta de sambistas e músicos com tamborins. Microfones no campo. Inúmeros braços erguidos.	P.P. P.P.		O repórter tenta abrir um caminho.	Ligeiro trav.fr.		Samba.



		Cartazes. Repórter de costas. Vieira alegre em seguida inquieto. Atrás de Vieira cartazes pretos e brancos.						
8	28''	Grupo de sambistas. Detrás vem o senador que dança com excentricidade, exibicionismo no meio dos sambistas. Atrás, Vieira. O espaço, amplo, se fecha.	P.M.  P.P.	Frente	Os sambistas, o senador se aproximam da câmera. Movimento de cabeça D-E de um sambista negro. Vieira se movimenta no meio da multidão.	trav.fr.  trav.tr. muito breve  retomada do trav.fr.		Idem
9	1'35''	Multidão que dança. Os sambistas escondem Paulo e Sara. A câmera vai procurá-los. Eles estão abraçados, no meio do povo.  Alternativamente durante este plano, Paulo e Sara estão enlaçados, separados, frente a frente, ombro a ombro, de costas um para o outro, a cabeça de um sobre o ombro do outro, etc.	P.A.  P.P.  P.P.P.  P.P.	Ângulos diversos	Paulo e Sara se afastam um do outro. Paulo gira em torno de Sara (D-E depois E-D). Sara obstrui o objetivo da câmera,	trav.fr.  Movimento circular E-D em torno de Paulo e Sara	Paulo (voz interior) – Qual é o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer. Até que um dia pela coincidência As massas tomem o poder...  Ando nas ruas e vejo o povo fraco,	Idem (início do plano)

		<p>Cabelos de Sara.</p> <p>Redescoberta do povo.</p> <p>Saída de Sara.</p> <p>De novo Sara e Paulo. Eles riem.</p> <p>Atrás, as faixas.</p> <p>Reaparição do povo.</p> <p>Passagem de uma pessoa diante da câmara.</p> <p>Novamente o povo.</p> <p>Em seguida plano: o arco. Escada que leva ao terraço. Vieira está entre o arco e Paulo-Sara.</p>	<p>P.P.</p> <p>P.P.</p>		<p>com seus cabelos. Paulo vai procurar Sara e a enlaça.</p> <p>Passagem do povo diante da câmara.</p> <p>Passagem por intermitência de Vieira e do monge.</p> <p>Paulo se desloca, reencontra Sara.</p>	<p>trav.tr.</p> <p>trav.fr.</p> <p>PAN D-E</p> <p>trav.tr.</p>	<p>abatido</p> <p>Este povo não pode acreditar em nenhum partido</p> <p>Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue precisa da morte mais do que se pode supor</p> <p>O sangue que em seu irmão estimula a dor O sentimento do nada que faz nascer e o amor A morte enquanto fé e não como temor.</p>	<p>Sinfonia de Villa-Lobos</p>
10	10''	<p>O monge de braços erguidos</p> <p>Atrás a floresta.</p> <p>Parte de Vieira, de perfil, à direita.</p> <p>O matador também à direita.</p> <p>Rosto deformado de Vieira, de frente, que voltou a cabeça em direção à multidão.</p> <p>A mulher do homem do povo, o sindicalista, Paulo e</p>	<p>P.P.</p> <p>monge</p> <p>P.P.</p> <p>Vieira</p> <p>P.P.P.</p> <p>P.P.</p>		<p>Meia-volta de Vieira.</p> <p>Entrada esq.-dir. do monge que gira em torno de Vieira</p>	<p>trav.avant e</p> <p>trav.atrás</p>		<p>Ruídos da multidão.</p> <p>Gritos diversos.</p> <p>Sinfonia de Villa-Lobos mixada com samba</p>

		a multidão aplaudem Vieira, que está ao centro.						
11	47''	<p>Sara encostada na balaustrada. Atrás a floresta. Sambistas em primeiro plano obstruem a objetiva da câmara. Paulo desvendado, está apoiado na balaustrada.</p> <p>Passagem de sambistas que se deslocam.</p> <p>Passagem de sambistas em primeiro plano. Eles se abaixam para encobrir. Paulo e Sara no centro da imagem.</p> <p>Sara agarra Paulo pelos ombros e toma sua cabeça entre as mãos.</p> <p>Paulo agarra pelo colarinho o senador que mostra a língua como se estivesse sufocado.</p>	<p>P.P.</p> <p>P.P.</p> <p>P.P./ P.A. Paulo</p> <p>P.P.</p>		<p>Danças</p> <p>Sambistas D-E e E-D cercam Paulo e Sara.</p> <p>Paulo e Sara avançam em direção à câmara.</p>	<p>trav.fr. sobre Sara e Paulo</p> <p>trav.tr</p> <p>trav.tr. PAN E-D</p>	<p>Sara (in) – Por que, Paulo? Por que te lançar nesta desordem? Paulo (in) – Que desordem? Sara (in) – Veja! Vieira não pode falar. Paulo (in) – E durante mais de um século ninguém poderá. Sara (in) – Você jogou Vieira no abismo. Paulo (in) – Eu! O abismo está lá, aberto, nós nos dirigimos todos para ele. Sara (in) – Não é a falta do povo!... não é a falta do povo!... não é... Paulo (in) – Mas o povo corre atrás do primeiro que aparece brandindo uma espada ou uma</p>	<p>Samba e sinfonia de Villa-Lobos em segundo plano.</p>

							cruz.	
12	47”	Jerônimo. À esquerda Sara que o incita a falar.	P.A. P.P.P.		Sara sacode Jerônimo	trav.fr.	Sara (in) – Fala Jerônimo!... Fala!... Fala Jerônimo!... Fala!...	Idem
13	7”	Aldo, o militante do partido. Ao seu redor, a multidão de sambistas. Ao fundo a floresta.  Aldo brande sua metralhadora, atira no ar. A multidão continua a dançar depois se imobiliza quando ele abaixa a metralhadora.	P.P.		Aldo avança em direção à câmera.			Idem <i>crescendo</i>  Silêncio total.
14	1’8”	Jerônimo fala. Paulo, à esquerda. O senador, à direita. Faixas negras e brancas. Jerônimo. Jerônimo enquadrado pelo monge e pelo senador. O monge e Jerônimo. Paulo impede Jerônimo de continuar a falar.	P.A.  P.P.  P.A.  P.P.  P.P.		O senador se aproxima de Jerônimo. Paulo se precipita sobre Jerônimo, por trás, e coloca a mão sobre a sua boca, impedindo-o de falar	PAN D-E acompanha o senador  trav.fr. trav.tr. trav.fr. trav.fr. rápido	Senador (in) – Não tenha medo, meu filho! Fala, você é o povo! Jerônimo (in) – Eu sou um homem pobre, um trabalhador. Eu sou presidente do meu sindicato e estou na luta das classes. Eu acho que está tudo errado, mas eu não sei realmente o que fazer. O país está numa grande crise	Bateria de samba (fim do plano)

							e eu acho que o melhor é esperar as ordens do presidente! Paulo (in) – Você vê o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Vocês já pensaram Jerônimo no poder?	
15	3”	O homem do povo sobe do fundo a imagem e tenta abrir caminho. Ele tem a camisa branca, rasgada no ombro.	P.P. P.P.	Frente				Bateria bem forte, acelerada, dramática.
16	9”	O homem do povo. ( <i>faux raccord</i> com o plano precedente na posição do personagem) Atrás, homens, sentados no chão, tocam tamborins.	P.P.	Câmera alta, quase vertical				Idem
17	23”	A mão do homem do povo sobre a mão de Paulo. O homem do povo retira a mão de Paulo da boca da sindicalista Jerônimo. Rosto do homem do povo. Rosto do sindicalista Jerônimo. Rostos de Sara e Paulo	P.P.P. P.P. P.P.P. P.P.P.			PAN D-E vertical PAN E-D PAN D-E PAN E-D e trav.fr.	Homem do povo (in) – Um momento!... um momento, vocês todos!... um momento!  (off) – Eu também vou falar!... Agora eu vou falar...	Bateria bem forte. Dramática
		Os dois militantes, Vieira, a mulher de Felício. Rosto do				PAN D-E	Homem do povo (in) – Com vossa	

18	25''	homem do povo e de Jerônimo. Atrás deles, Paulo e Sara. Paulo e Sara se voltam e saem do campo. Eles são substituídos por pessoas do povo, dentre as quais uma de origem indígena.	P.P.			trav.fr. trav.tr.	permissão, doutores, Jerônimo faz a política da gente, mas Jerônimo não é o povo... (gritando) – O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!	
19	17''	O matador se precipita sobre o homem do povo, atacando-o no ventre e metendo-lhe uma corda no pescoço. O homem do povo se dobra em dois, cai de joelhos no chão. O povo não intervém, mas grita.	P.A.			trav.tr. trav.fr. sobre o homem do povo	O povo (off) – Extremista! Comunista! Mata ele! Extremista!...	Samba que recomeça
20	36''	O senador lê um discurso-declamando. Atrás do senador que continua falando, o monge empunha os cabelos do homem do povo, apoiando uma grande cruz sobre seu ombro. O matador tira um revólver, e coloca o cano na boca do homem do povo. A mulher do povo, descabelada, à direita do homem do povo. Rosto do homem do povo.	P.P. P.P.P. P.A. P.P.P.		Gestos do senador	trav fr. acompanha os gestos do senador trav.tr. ligeira PAN D-E trav.fr.	Senador (in) – Meus amigos, meus amigos, a fome, o analfabetismo são propaganda extremista! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água e a moral. Em Eldorado não existe	Gritos da multidão.  Samba.  Tiros da metralhadora.

							fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiúra. (off) – Nós somos...	
21	5”	O rosto do homem do povo ( <i>faux raccord</i> na imagem com o plano precedente)	P.P. P.P.P.	Câmera alta		trav.fr.	Senador (off) - ... um povo belo, forte e viril, como nossos índios!	Gritos. Samba. Som de metralhadora
22	1’22”	Rosto do homem do povo morto, deitado no chão. Pincenê do senador que examina o rosto do homem do povo. Vista de conjunto do grupo no terraço. Paredes e muros degradados. Vêm-se pessoas sentadas no chão, outras se deslocam lateralmente, por detrás. Grande profundidade de campo. Vieira entra no campo. Vieira-Sara-Paulo com as mãos atrás das costas. Vieira de costas se dirige a Paulo. Paulo, sempre imóvel, o rosto abaixado. O militante Aldo. Paulo, o estudante. Paulo começa a reagir. Põe-se a gritar.	P.P.  P.P. P.P. P.P.	Frente  Câmera alta	Movimento E-D D-E das personagens no fundo do plano  deslocamento de Vieira	PAN vertical ascendente trav.tr.  trav.E-D  trav.lateral de acompanhamento trav.tr. PAN E-D PAN D-E trav.fr	Aldo (in) – A irresponsabilidade política Estudante (in) – Teu anarquismo Aldo (off) – Tua irresponsabilidade política Estudante (in) – Tua irresponsabilidade política! Paulo (in) – Chega!	

23		<p>O matador em primeiro plano, de perfil, atrás, Jerônimo.</p> <p>Em diagonal, vê-se o matador, Vieira Sara, Paulo (de costas).</p> <p>Paulo se volta para a câmera.</p> <p>O rosto de Aldo entra bruscamente no campo, de perfil.</p> <p>Paulo se volta e sai do campo pela direita. Aldo sai da esquerda. Rosto de Sara, preocupada.</p> <p>Vieira, cabeça baixada. O matador.</p>	<p>P.P.</p> <p>P.P.</p> <p>P.P.</p> <p>P.P.P.</p> <p>P.P.P.</p> <p>P.P.</p> <p>P.P.P.</p>		<p>O matador reúne-se a Vieira.</p> <p>Vieira avança para Paulo.</p>	<p>PAN E-D</p> <p>ligeiro trav.fr. sobre o matador ligeiro PAN PAN E-D</p> <p>trav.fr. sobre o Paulo</p>	<p>Vieira (in) – Eu tenho quase cinquenta anos! E não perdi minha dignidade. Que é que você, Julio, e os outros querem realmente? Eu não estou aqui para servir de palhaço a estes políticos.</p> <p>Paulo (in) – Se você quer o poder, você tem de lutar. Eu já lhe disse, muitas vezes, que o homem existe na massa... e o homem é mais difícil de dominar... mais difícil que a massa.</p> <p>Aldo (in) – Chega de teorias reacionárias.</p> <p>Paulo (in) – Reacionárias!</p> <p>Vieira (in) – Nós fomos muito longe e talvez agora é tarde para voltar atrás. Eu te compreendo...</p>	
24	47”	Rosto do estudante, de perfil.	P.P.P.			PAN D-E	Paulo (in) – A	



		Faixas ao fundo (em forma de cruz). Rosto de Sara e de Paulo. Sara avança os lábios em direção às têmporas de Paulo e o beija.	P.P.P. grande close			ligeiro trav.fr.	transe dos místicos! Olhe bem nossos olhos, nossa pele... se nós começarmos a ver as coisas claramente, somente a violência das mãos...	
--	--	--	------------------------	--	--	---------------------	--	--