



UMA CÂMERA NA MÃO, UMA IDEIA NA CABEÇA: GLAUBER ROCHA E O CINEMA NOVO NA DÉCADA DE 1960¹

Gabriele Rodrigues de Moura²,
Karine Lima da Costa³ e
Roberta Ribeiro Prestes⁴

Resumo

O Brasil, como a América Latina, durante os anos de 1960 viviam sob os regimes ditatoriais dos militares. Neste artigo, será apresentado o contexto político-cultural do final dos anos 60, mais precisamente por volta de 1967, pois foi neste ano que a “terra” pôde entrar “em transe”, com a estréia do filme de Glauber Rocha que leva este nome. *Terra em Transe* apresenta através de alegorias sobre um país fictício a dominação cruel de um governante ditatorial, e, todo o envolvimento dos meios de comunicação com este governo. O filme é todo apresentado através das lembranças desconexas, do poeta, representante da elite intelectual deste país fictício, onde a trama se desenrola. A terra entrou em transe através dos delírios de alguém a beira da morte.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Cinema Novo. Glauber Rocha.

Um breve panorama brasileiro do Populismo até o Regime Militar na década de 1960

O populismo inicia em 1946, com Getúlio Vargas e, entra em colapso em 1964, com João Goulart. O populismo foi uma política de massas que buscava conduzir o trabalhador, possibilitando-lhe alguns ganhos e manipulando as suas aspirações. Garantia benefícios econômicos e sociais na medida em que atendia aos interesses das classes dominantes.

Desde a década de trinta, o governo brasileiro concedia aos trabalhadores o direito de sindicalização e a uma legislação trabalhista. Entretanto, os sindicatos estavam atrelados ao governo e a oposição sindical era sempre que possível reprimida, o que limitava a participação política dos trabalhadores.

Em 1964, no governo João Goulart, ocorreu o colapso do populismo. O Estado populista enquanto política de conciliação de classes perdia a sua eficácia ante o vertiginoso crescimento das forças populares e o radicalismo de seus movimentos. A organização dos trabalhadores rurais, que passavam a lutar pela posse de terra e reforma agrária, e, por fim,

¹ Artigo originalmente apresentado como requisito parcial para a disciplina de História Cultural do Brasil, ministrada pelo professor doutor Charles Monteiro, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS, 2008/1.

² Bacharel e Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009/2. Email: gabrielermoura@gmail.com.

³ Mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

⁴ Mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

o capital internacional, se indispôs com o governo devido à restrição da remessa de lucros. A proposta do presidente Jango de reforma agrária, com emenda constitucional, em 1964, provocou a oposição dos proprietários rurais no Congresso e a derrocada do populismo.

Com a deposição de João Goulart, o poder ficou sem um representante legal, até que, com o Ato Institucional número 1, os militares coagiram o Congresso Nacional a eleger indiretamente o General Castelo Branco como presidente.

As Forças Armadas, com o poder “revolucionário” nas mãos, iniciaram uma caça aos que participavam do governo anterior, bem como a todas as organizações classificadas como subversivas (CGT, Ligas Camponesas, UNE), que imediatamente foram dissolvidas. Surgem também, as IPMs (Inquérito Policial Militar), onde líderes políticos, estudantis e sindicalistas são processados, presos e exilados.

No congresso, a UDN e o PSD apoiaram passivamente os atos do governo de Castelo Branco. O PTB continuou a condenar o golpe, mesmo após as várias cassações de seus políticos. Em junho de 1964, o governo criou a SNI (Serviço Nacional de Informações) com o objeto de coletar as informações sobre atividades contrárias à Segurança Nacional.

Nas eleições de 3 de outubro de 1965, a oposição venceu em alguns estados chaves como a Guanabara e Minas Gerais. Preocupados, os militares editaram o Ato Institucional número 2, dissolvendo os partidos políticos (em seguida surgiria o bipartidarismo com a ARENA e o MDB) e estabelecendo eleições indiretas para Presidente da República.

Em maio de 1965, o grupo da *linha dura* das forças armadas conseguiu fazer com que o Brasil envie tropas para a República Dominicana, a fim de auxiliarem os EUA na derrubada do regime.

Além do bipartidarismo, já citado, o governo começou a fixar os aumentos salariais uma vez por ano, desmobilizando os trabalhadores. Criou o FGTS, que suprimiu a estabilidade no emprego, facilitando a rotatividade da mão de obra. Criou o Banco Nacional de Habitação (BNH). Surgiu a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento (representada nos AI-3 e AI-4). E, por fim, elaborou uma nova Constituição (1967).

Com o governo Arthur da Costa e Silva, ocorreu uma onda de protestos contra o Regime Militar. A UNE protestava contra a reforma universitária promovida entre o MEC e USAID (United States Agency for International Development), realizando várias passeatas e comícios-relâmpagos. No dia 28 de março de 1968, a polícia militar disparou tiros sobre um grupo de estudantes do Rio de Janeiro. Em consequência, o estudante Edson Luis, de 16 anos, foi morto com um tiro, este fato desencadeou uma forte comoção nacional, onde milhares de jovens prestam a sua homenagem no funeral.

Em maio de 68, na cidade de Contagem (MG), e em junho, em Osasco (SP), trabalhadores fizeram uma grande greve, desafiando o poder da ditadura. Em protesto à

repressão policial-militar e a morte do estudante Edson Luis, ocorreu a Passeata dos 100 mil, no Rio de Janeiro.

Além da repressão oficial, surgiram órgãos para-militares, organizados por setores de direita, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e o Movimento Anticomunista (MAC). No dia 13 de dezembro de 1968, o governo editou o AI-5, fechando o Congresso e iniciando o período de maior repressão político-militar. Segundo o autor Jacques Joset:

Ainda neste final de século XX, a história dos países da América Latina apresenta-se como uma relação de forças entre as ideias de 'dependência' e de 'libertação'. Dependência política da época dos *libertadores*, libertação falaciosa, pois quase não há renovação das estruturas econômicas e sociais, tentativas contemporâneas para escapar à influência dos centros dominantes. (JOSET, 1987, p. VII)

Resumidamente, tanto o Brasil quanto a América Latina, estavam fadados desde a chegada dos conquistadores ibéricos até seus últimos dias a ficar submetidos a regimes autoritários e/ou ditatoriais. Este tipo de situação seria magistralmente registrado no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, produzido em 1967.

Glauber Rocha, juntamente com Carlos Diegues, Paulo Emílio Salles entre outros, faziam parte de um grupo de cineastas que integravam o movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo. Segundo definição de Glauber Rocha, no seu manifesto *Estética da Fome*, de 1965:

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americana; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe de Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe de Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. (ROCHA, 2008)

Este tipo de cinema tinha como proposta ser mais próximo da realidade, com mais conteúdo e com menos custo. Os filmes descolonizados, mostrando a realidade do subdesenvolvimento de um país de Terceiro Mundo, fugindo dos padrões norte-americanos e europeus; prática de cinema engajada; manejo de cinema como forma de conhecimento; filmes voltados para a realidade brasileira, linguagem adequada à situação social da época; imagens com pouco movimento, cenários simples e falas mais longas; filmes em preto e branco.

O Cinema Novo se dividiu em três fases: a primeira de 1960 até 1964; a segunda de 1964 até 1968; e, a terceira e última, de 1968 até 1972. Durante a primeira fase, o sertão

nordestino e as favelas cariocas tinham maior destaque nas produções. Em 1964, o Cinema Novo ganhou destaque internacional com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Na segunda fase, a situação política, pela qual o país estava passando ganhou destaque e, a preocupação passou a ser qual a resposta do público para os filmes, que buscavam conscientizá-los. Na terceira e última fase, o Cinema Novo voltou-se para as origens do cinema brasileiro, com as influências recebidas pelo Tropicalismo, dando ênfase ao exotismo do Brasil e utilizando todos os símbolos ligados a ele, como plantas, aves, frutas e índios. E, teve como destaque o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, que teve como ator principal Grande Otelo, conhecido pelas chanchadas da década de 1950.

Os filmes produzidos pelo Cinema Novo sofreram censura, por diversas vezes, no caso específico de *Terra em Transe*, filme que será analisado no presente artigo, a situação de censura e liberação dura de 1967, ano que o filme foi produzido, até 1986. O filme passou por diversas vezes por censuras e liberações, vindas dos mais diversos censores, alguns muito bem informados e com ótimas críticas em relação ao filme.

Um panorama da Cultura-Política do Brasil: 1964 – 1969

No final dos anos 60, o mundo estava passando por um momento de grande efervescência política e cultural. Nos Estados Unidos as manifestações contra a Guerra do Vietnã, a luta pelo direito dos negros e das mulheres, a busca pela liberdade; na Europa, o Maio de 68 em Paris, a Primavera de Praga. Enquanto o mundo busca por mais direitos através de sua liberdade de expressão, o Brasil vive um momento de agitação devido a Ditadura Militar, a qual teve início em 1964.

Para um melhor entendimento, é relevante, porém, voltarmos alguns anos para os acontecimentos terem um maior sentido. Em 1964, o Brasil sofreu um golpe civil-militar, no qual o General Castelo Branco subiu ao poder com o apoio da população civil, que saiu às ruas na “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. A marcha contou com o apoio da classe média brasileira, a qual vinha sofrendo com a crise econômica no país e temia um golpe socialista no país.

Entretanto, para a esquerda revolucionária, só restava à militância cultural, pois o governo militar não perdeu tempo em dissolver as organizações de esquerda, como a UNE, CGT, PUA, entre outras, que em sua maioria, seguiram atuando clandestinamente por alguns anos, como foi o caso da UNE, segundo Antonio Carlos Brandão e Milton Duarte (1990, p. 63). Contudo, como enfatiza Roberto Schwarz, “o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente” (SCHWARZ, 1978, p.62).

Destacando então, que de 1964 até 1968, o governo não censurou expressões artísticas. Apenas como Ato Institucional número 5, é que isso iria acontecer, fato que será analisado mais adiante.

No governo de Castelo Branco tiveram início às perseguições e torturas aos adversários do regime. Assim como os artistas e intelectuais, a imprensa ainda não sofria grande represália. Porém, a censura em jornais era um pouco mais atenta. Após Castelo Branco, subiu ao poder o General Arthur Costa e Silva, em março de 1967, “Costa e Silva concentrava as esperanças da *linha dura* e dos nacionalistas autoritários das Forças Armadas” (FAUSTO, 1998, p.476)

Foi em 1967 mesmo, que a arte engajada brasileira teve maior repercussão, no teatro, na música, no cinema, etc., para Marcos Napolitano, “a impressão era de que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda” (NAPOLITANO, 2006, p.59). Surgindo em 1967, o Tropicalismo, movimento artístico de protesto, o qual atingiu diversas áreas. Segundo Napolitano, pode-se considerar uma síntese do radicalismo cultural.

Os tropicalistas preocupavam-se em fazer uma cultura não apenas para a classe média, mas para a massa também, buscavam atingir toda a população. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram os percussores do movimento artístico. Sendo seguidos pelos demais artistas, o Tropicalismo renovou a cultura brasileira, dando uma nova cara principalmente para a música. Com uma mistura de estilos, renovaram a Música Popular Brasileira (MPB), sob influência do *rock* e da guitarra elétrica.

Era uma esquerda militante, queriam mostrar o contraste que havia no Brasil, entre o moderno e o arcaico, o nacional e o estrangeiro, o urbano e o rural, o progresso e o atraso. Não foi apenas na música que o Tropicalismo abordou, no teatro, no cinema, na atitude, na moda. O seu lema era a liberdade, desejava-se, desde a obra *Tropicália* de Hélio Oiticica – exposta na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967 – criar o mito da miscigenação do índio, do negro e do branco.

Caetano transforma esse roteiro no conjunto de imagens que representam o Brasil, como nação, como se este fosse um imenso ‘momento’, fantasmagórico e fragmentado, no qual o ‘espectador’ tem diante de si um desfile das ‘reliquias’ nacionais, arcaicas e modernas ao mesmo tempo. (NAPOLITANO, 2001, p.65)

Para Heloisa Buarque de Holanda (2004, p. 64), o Tropicalismo foi à expressão de uma crise. O que não deixa de ser uma verdade, pois um dos temas abordados pelos tropicalistas era a revisão de temas básicos, procurando redescobrir o Brasil. Mas essa crise não era apenas cultural, devido a grande influência estrangeira no país, mas também era política. Nos últimos anos o país havia tido uma significativa quantidade de presidentes, a economia em constante crise, favorecendo apenas as classes média e alta. Era necessário protestar, falar, como afirma Zuenir Ventura, “parte dessa geração queria ‘trazer a política

para o comportamento' e parte procurava levar o comportamento para a política" (VENTURA, 1988, p.31).

Foi justamente o que o movimento tropicalista estava propondo. Em diversos meios culturais isso vai ser abordado, cada um da sua maneira, mas nesse momento, não havia mais como evitar que a política fizesse parte da cultura. Napolitano enfatiza que "o debate intelectual entre 1964 e 1968, no qual se inseriu o problema da criação artística engajada, foi estimulado pela busca de novas perspectivas culturais e políticas para entender a nova conjuntura nacional" (NAPOLITANO, 2006, p. 48).

Neste contexto, se encaixou a obra de Glauber Rocha, *Terra em Transe*. Este filme sofreu muito com a censura, antes mesmo de estar consolidada, através de um Ato Institucional. O filme de Glauber Rocha não pôde ser exibido no Brasil, tendo então, repercussão apenas no exterior.

É importante ressaltar que Glauber Rocha, com *Terra em Transe*, rompeu com as ideias do Centro Popular de Cultura (CPC), apesar de ter feito parte dele. O CPC na realidade foi fundado por jovens estudantes, com o objetivo de modificar a cultura do Brasil. Isso ocorreu antes do golpe militar, em 1961. Todavia, o CPC pregava uma cultura para as massas, com conteúdo didático e nacional. Em *Terra em Transe*, Glauber Rocha acabou por "irritar deliberadamente o público 'pequeno burguês'" (PÉCAUT, 1990, p. 251). Mas, não foi apenas Rocha que o fez, o *Tropicalismo* de Chico e Caetano, também eram contra estas ideias.

No final de 1968, mais precisamente em dezembro, os militares promulgaram o Ato Institucional número 5, iniciando a fase de endurecimento do regime. No campo da cultura, a censura foi acirrada, pois qualquer obra que fosse considerada, pelos censores, como crítica ao regime, era censurada. Os artistas considerados de esquerda, eram perseguidos, presos, torturados ou fugiram para o exílio (HOLANDA, 2004, pp. 100-101).

No ano seguinte ao AI-5, 1969, as coisas não mudaram. A censura estava cada vez mais severa e o clima de terror público aumentava. Aumentando a repressão no setor público cultural do país, assim como da imprensa e dos estudantes.

Com uma censura tão forte contra os intelectuais, ficou claro que a cultura política tinha deixado suas marcas, "não só o nacionalismo, [...] mas, sobretudo, a convicção de que os intelectuais têm por vocação situar-se, em relação à sociedade, no mesmo plano que o Estado" (PÉCAUT, 1990, p.255).

Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: o surgimento e a trajetória do Cinema Novo

Em 1960 realizou-se em São Paulo a I Convenção da Crítica Cinematográfica, que contou com a presença de cineastas como: Carlos Diegues, Paulo Emílio Salles, Paulo

Perdigão, Orlando Senna, entre outros. Nessa convenção foi debatida a questão do cinema colonizado, que se baseava em moldes basicamente hollywoodianos para produzir os filmes brasileiros. Esse debate foi fomentado com a apresentação do curta-metragem paraibano *Aruanda*, que foi produzido em condições precárias.

Esse filme serviu de exemplo de como deveriam ser feitos os filmes brasileiros, que segundo Glauber Rocha deveria ter como objetivo combater a indústria cinematográfica estrangeira, sobretudo, a norte-americana e a européia. Glauber Rocha observa que:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (ROCHA, 1981, p. 17)

Essa geração de jovens cinéfilos do Rio de Janeiro e da Bahia, se reunia em bares e cineclubes nos finais dos anos 50 e a partir daí começaram a pensar sobre a chamada “arte revolucionária”, que na década seguinte traria importantes mudanças para a vida cultural do país. Além disso, eles estavam empolgados com o neo-realismo italiano e ao mesmo tempo desgostosos com os grandes estúdios de São Paulo, que estavam falindo. Assim foi nascendo o Cinema Novo:

Entre 1960 e 1962, um grupo de jovens cineastas, entre eles Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, além do veterano Nelson Pereira dos Santos, preconizava a necessidade de um cinema ousado, em forma e conteúdo, que falasse do Brasil sem copiar os padrões falsamente hollywoodianos das chanchadas da Atlântica e dos dramas da falida Vera Cruz (NAPOLITANO, 2001, p. 31)

Essa ideia inovadora dos jovens cineastas ficou conhecida como *cinema de autor*, também chamado de *cinema independente*, que teve suas origens na França e procurava romper com as regras dos filmes essencialmente comerciais. O cinema de autor ainda tinha como objetivo mostrar o estilo de cada autor, fugindo dos padrões impostos por Hollywood. Esse autor seria visto como idealizador do filme, o condutor desse rompimento. No Brasil, esse tipo de cinema surgiu pela luta contra as forças políticas, já que Glauber Rocha afirmava que “se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução” (BERNARDET, 1994, p.139)

Muitas críticas foram feitas a essa nova proposta dos cineastas, principalmente por parte do CPC, no qual alguns setores mais rígidos viam com maus olhos esse novo cinema alegando que ele não conseguiria uma comunicação com o povo, dificultando assim a conscientização do mesmo. A resposta dos cineastas veio rapidamente, através de uma declaração de Carlos Diegues em 1962, ao jornal *O Metropolitano* (pertencente à União Metropolitana dos Estudantes):

Para o intelectual de esquerda, dois problemas se colocam juntos, um decorrendo do outro: por um lado a preocupação com uma arte que

transforme; por outro a garantia de liberdade entre as alternativas que esta possa ter como expressão/comunicação [...] Estamos preocupados em transformar consciências, não levá-las a uma forma de entorpecimento. Transformá-las profundamente, levá-las a novas formas de raciocínio (no caso do cinema até formas visuais de raciocínio) condizentes com sua situação de classes novas (HOLANDA & GONÇALVES, 1984, p.39)

O Cinema Novo buscava lutar contra o domínio que o cinema estrangeiro detinha sobre o Brasil, e ainda tinha que tentar conscientizar o povo para se voltar às produções essencialmente nacionais, já que as chanchadas eram uma “cópia barata” das produções norte-americanas. Dessa luta nasceu a chamada *estética da fome*, que consistia na tentativa de produzir filmes com poucos recursos, mas que passasse uma mensagem forte, chegando até a população e a tirando da alienação política.

A *estética da fome* foi apresentada como tese em 1965, em Gênova. Nos debates que estavam acontecendo sobre Cinema Novo, Glauber Rocha salientou o fato de o Brasil ter sido colônia e, que em sua opinião, ainda continuar sendo, mesmo depois da independência. Por isso não conseguia escapar das influências estrangeiras, a qual dependia política e economicamente.

Como afirmado anteriormente, o cinema Novo teve três fases distintas. A primeira foi de 1960 a 1964, na qual os filmes retratavam o cotidiano do nordeste do Brasil, a fome, a miséria, as secas, o cangaço entre outros, onde o campo se configurava como cenário principal. Nesta primeira fase, entre os anos de 1963/64, o Cinema Novo teve seu auge com lançamento de filmes *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis*, de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha que inclusive foi exibido em Cannes, mas não ganhou nenhum prêmio. O filme recebeu muitos elogios e parece ter agradado a crítica francesa.

Neste período, as lutas sociais eram fervorosas e os CPCs davam um maior apoio a arte popular revolucionária feita por militantes da cultura popular, mudando o quadro de estranhamento com os cinemanovistas que se deu nos anos anteriores.

A segunda fase do Cinema Novo se deu nos anos de 1964 a 1968, com a produção dos filmes voltada para a nova situação política que o país estava vivendo: a ditadura militar. Os cineastas estavam mais preocupados com a reação e as respostas que o público iria dar aos seus filmes, deixando um pouco de lado a questão da conscientização.

Os filmes produzidos nesta época foram: *O Desafio*, de Paulo Cezar Saraceni, *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Esse último mostrava um político atormentado, fazendo uma relação com a própria realidade brasileira que tinha muitos ideais revolucionários, porém, vivendo num regime ditatorial. Diferentemente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* conseguiu dois prêmios nos Festival de Cannes. Além disso, o Cinema Novo obteve nessa fase um maior

destaque no cenário estrangeiro, sendo tema de algumas discussões em fóruns e seminários ocorridos na Europa e nos Estados Unidos.

A terceira e última fase do Cinema Novo ocorreu entre os anos de 1968 e 1972. A partir daí o cinema sofreu bastante influência do Tropicalismo, dando ênfase ao exotismo do Brasil e utilizando todos os símbolos ligados a ele, como plantas, aves, frutas e índios. Neste momento o Cinema Novo foi perdendo suas conotações políticas, tanto que parte dos recursos do filme *Macunaima* teve origem no capital estrangeiro (CALLIARI, 2008). O filme trazia a figura de Grande Otelo, um ícone das chanchadas. Otelo representava a figura de um brasileiro preguiçoso, que tentava de tudo para ganhar dinheiro sem ter que trabalhar.

Apesar do sucesso de alguns filmes cinemanovistas no exterior, aqui no Brasil eles não estavam agradando muito. O povo não conseguia entender a mensagem passada nesses filmes, e não se sentia representado pelos cineastas. Além disso, os pobres e os camponeses não tinham condições de ir até o cinema e a burguesia não concordava com a imagem do Brasil que era mostrada nos filmes.

Em suma, os cineastas faziam filmes para o povo, mas se esse não entendesse ou não concordasse com o que se passava nas telas, era porque continuavam alienados em relação à realidade do Brasil. David Neves salienta em seu livro que o grande problema do Cinema Novo era o público, e Flávio Moreira da Costa afirmava que o problema era a conquista desse público, ao que enfatiza Pedro Simonard (2008).

A censura política levou o movimento do Cinema Novo ao fim, e alguns de seus participantes tiveram que ficar um tempo no exílio. Outro fator que contribuiu para o fim do movimento foi o aumento das exigências econômicas em relação à produção cultural, já que filmes coloridos, muito mais caros, começam a ser maioria e alguns filmes dos cinemanovistas foram verdadeiros fracassos comerciais.

Glauber de Andrade Rocha com *Deus e o Diabo na Terra do Sol em Transe*

O baiano Glauber de Andrade Rocha, durante os anos 50, freqüentava o Clube de Cinema, de Walter Silveira; dirigiu no colégio encenações (1955); fundou a produtora de cinema Yemanjá (1956); filmou seu primeiro curta-metragem *O Pátio* (1957), onde mostrava as suas influências recebidas pelo concretismo; e, passou a trabalhar como repórter (1958). No ano de 1959, numa viagem feita entre o eixo Rio-São Paulo, Glauber Rocha conheceu cineastas e futuros parceiros de Cinema Novo.

Após um ano, assumiu a direção de *Barravento* (1961), que foi o seu primeiro filme de longa-metragem. *Barravento*, segundo Glauber Rocha, queria dizer mudança súbita, reviravolta, revolução. Em 1963, lançou *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e o Cinema Novo passou a ter visibilidade internacional.

Nos anos 60, Glauber Rocha lançou suas três obras consideradas como as mais importantes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1963; *Terra em Transe*, 1967; e, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, 1969, onde representou o Brasil sob a perspectiva alegórica.

Foi no ano em que ocorreu o golpe militar no Brasil (1964) que Glauber Rocha viajou ao Festival de Cannes, divulgando o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Este filme parte da convulsão e violência da terra sertaneja, para chegar a um estágio de rebeldia no seu mais puro estado. O golpe faria com que Glauber Rocha escrevesse o manifesto *Estética da Fome* (1965), quando foi preso num protesto contra o regime militar. No mesmo ano, viajou para a Amazônia onde filmou o curta-metragem *Amazonas Amazonas*, e, em 1966, filmaria *Maranhão 66*, um curta sobre a posse de José Sarney ao governo do estado.

A América Latina e o Brasil estavam submetidos aos regimes autoritários dos militares, a “terra havia entrado em transe” e, Glauber Rocha como representante das ideias de esquerda herdadas do CPC, do qual fizera parte na Bahia, filmou seu terceiro longa-metragem, onde sintetiza suas ideias. *Terra em Transe* foi proibido no Brasil, se tornando o manifesto de uma geração. Durante este mesmo ano de 1967, escreveu os textos: *A Revolução é uma Estética*, *A Revolução do Cinema Latino-Americano*, *Revolução Cinematográfica e Tricontinental*.

Em 1968, começou a falar em sair definitivamente do Brasil. Glauber Rocha foi para a Europa apresentar o filme *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, no Festival de Cannes 69, onde ganhou o prêmio de melhor diretor. Com o convite recebido em Cannes, Glauber Rocha foi à África filmar *Leão de 7 Cabeças*.

No início de 1970, foi para a Catalunha, onde filmou *Cabezas Cortadas*, voltou para o Brasil passando a escrever para o seminário “O Pasquim”. Durante os anos 70, Glauber Rocha iniciou seu exílio que duraria 5 anos, viajando pela América Latina, Estados Unidos e Europa. Em seu exílio voluntário em Paris, integrou-se à campanha de deformação da imagem do Brasil no exterior, aliando-se a intelectuais comunistas e de esquerda.

O Nordeste Glauberiano

Já em seu primeiro grande filme, *Barravento* (1961), Glauber Rocha já apresentava a discussão sobre a cultura popular, que estaria presente em toda a sua obra como diretor. A representação do povo brasileiro estava presente em toda a sua obra, apresentando-se sob diferentes formas, juntamente com o populismo, magistralmente registrado em *Terra em Transe*.

Em 1963, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi o primeiro filme independente do diretor e, para muitos, este foi o seu melhor filme. Em *Deus e o Diabo*, houve uma construção

alegórica, onde cada um dos personagens representa um componente da sociedade brasileira. Conforme Flávio Goldman “antes de realizar seu terceiro longa, Glauber publicou o manifesto *Uma Estética da Fome*, em que se nota a influência do pensamento isebiano, que dominou o terreno ideológico brasileiro do fim dos anos 1950 ao início dos anos 1960” (GOLDMAN, 2000, p.287).

Em *Terra em Transe*, de 1967, da mesma maneira que *Deus e o Diabo*, existiu uma construção alegórica da sociedade brasileira e da sua realidade. Já no último dos três filmes, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de 1969, Glauber Rocha retoma a trajetória de Antônio das Mortes (personagem de *Deus e o Diabo*), onde teve como intenção a aproximação com o público, com a simplificação de problemas sociais complexos. A diferença deste filme, em vista dos outros, foi que ele se desenrolaria em um Brasil moderno. Foi neste filme, que iniciou uma nova linguagem no cinema glauberiano, com o abandono das figuras contraditórias e, o começo da utilização de figuras maniqueístas. Com isto, Antônio das Mortes passou a defender o povo contra os interesses da elite, esta representada pelo coronel.

Nos três filmes a violência nunca foi apenas um simples sintoma, mas, um desejo de transformação, de manifestação cultural da fome. Glauber Rocha apresentou nestes filmes uma fórmula cinematográfica baseada num marxismo sádico e histérico, onde a revolução deveria vir de um massacre ou de um crime. *Dragão da Maldade* obtinha a “fórmula do folhetim revolucionário” glauberiano, junto com *Deus e o Diabo*, pois em ambos os filmes observa-se a figura de Antônio das Mortes. Com esta fórmula, Glauber Rocha perseguiria o desejo de popularização que o fez combinar cinema, política e mitologia popular.

Se em *Deus e o Diabo*, Antônio das Mortes, uma espécie de figura primitiva, seria aquele que transitaria entre os dois pólos políticos; em *Terra em Transe*, quem o faria seria a figura de Paulo Martins, um representante da elite intelectual. Esta fórmula rompia com a tradição cinematográfica que o antecedia.

Como crítico de cinema, Glauber Rocha considerava Humberto Mauro como o verdadeiro precursor do Cinema Novo, sendo ele, juntamente com a sua geração de cineastas dos anos 60, herdeiros desta forma de fazer cinema, ligada à cultura nacional-popular sem seguir os moldes hollywoodianos.

Para Glauber, era fundamental que o diretor fosse um legítimo autor do filme e não um mero filmador de roteiros. Esta opção por um ‘cinema de autor’, em oposição ao ‘cinema comercial’, figura como uma das principais bandeiras defendidas em sua obra teórica. Ele entendia que, no Brasil, o cinema de autor teria caráter revolucionário, na medida em que reagiria contra um cinema de imitação, reproduzidor da cultura dominante (GOLDMAN, 2000, p. 286)

A partir do que Hélio Pellegrino enfatiza, a construção da fórmula cinematográfica de Glauber Rocha, principalmente em *Terra em Transe*, seria uma “vigorosa e visionária alegoria política sobre o Brasil e a América Latina” (PELLEGRINO, 1981).

Apenas uma breve sinopse do dia em que a *Terra entrou em Transe*

Paulo Martins (Jardel Filho), um intelectual, poeta e jornalista que vivia em meio a uma disputa política pelo poder de Eldorado, país imaginário na América Latina. Eldorado é governado por um ditador chamado Don Porfírio Diaz (Paulo Autran), este, por sua vez, se vale da utilização do misticismo cristão para legitimar-se no poder. Paulo Martins vê em Dom Felipe Vieira (José Lewgoy), que é governador de Alecrim (província de Eldorado), o herói que possivelmente irá livrar o país de Don Porfírio Diaz, porém, acaba se frustrando na súbita desistência do mesmo no momento decisivo.

Ainda há entre eles Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), um capitalista que, inicialmente, se declara de esquerda e, posteriormente, se alia a Porfírio Diaz. Quando isso acontece, o poeta Paulo encontra-se praticamente sozinho, apenas acompanhado de Sara (Glauce Rocha), intelectual comunista que compartilha de suas opiniões.

Logo, sem muitas alternativas, Paulo Martins apela para “a violência revolucionária suicida”, como diria Martin Scorsese. As considerações de Pellegrino são excelentes ao utilizar-se das palavras apresentadas abaixo para transpassar a sensação de que assiste a um filme como este. Tais considerações foram escritas em 1967, como crítica de lançamento do filme, no entanto, muitas poderiam ser escritas até hoje.

Porfírio Diaz, Napoleão de opereta, alma de escorpião e fariseu empunhando o crucifixo e a negra bandeira fascista, serve de corpo inteiro à Compañía de Explotaciones Internacionales, sob pretexto de servir a Cristo. O senador Diaz, odiando o povo, pretende coroar-se imperador de Eldorado para impor aos sub-homens elodoradenses sua toda poderosa vontade de super homem. Vieira, governador de Alecrim, província de Eldorado, é um demagogo populista que se elege à custa do voto dos camponeses e operários para depois, no poder, ordenar o fuzilamento de seus líderes. Don Julio Fuentes é a expressão máxima da burguesia progressista de Eldorado. Dono de tudo – minério, petróleo, siderurgia, imprensa, televisão – sente-se, em determinado momento, esmagado pela concorrência da Compañía de Explotaciones Internacionales e, num furor impotente, admite aliar-se às forças populares para chegar ao poder. Fuentes, entretanto, é branco, e com os brancos se entende. Ao frigir dos ovos, manda ao diabo suas boas intenções nacionalistas e se transforma em tapete para Diaz, pinça do caranguejo imperialista em Eldorado. Há o poeta, Deus meu, o sórdido, o belo, o generoso, o ingênuo, o puro e maculado poeta Paulo Martins, homem dividido como um pedaço de vísceras é dividida por uma faca, homem que sangra, e sonha, se encontra, e se aliena, e dança, e regouga, e tenta, e busca, e ama, e rodeia. Paulo Martins é a consciência em transe de Eldorado. Ele, poeta e soldado, soldado e poeta, truão e herói, se dilacera na tentativa de abraçar as contradições de Eldorado para, no escuro do caos, forjar o instrumento de luta capaz de redimir o país. Paulo Martins tenta confiar, tenta acreditar, tenta submeter-se aos esquemas burocráticos de uma dialética esvaziada de originalidade e de heroísmo.

Tudo e todos falham, falha Diaz, de quem o poeta era amigo, falha Vieira, a quem o poeta procurou servir, falham os revolucionários que, em nome de velhas fórmulas esclerosadas, pretendem manipular a realidade, longe, muito longe de seu selvagem coração. Há um momento em que Paulo Martins está só. Arma-se o golpe de morte nas derradeiras possibilidades democráticas de Eldorado, o imperialismo desfere sobre o crânio do país uma porretada que o fende, Vieira renuncia à luta, o povo, perplexo e manietado, não sabe o que fazer, os burocratas, articuladores abstratos de uma estratégia inviável, usam suas jaculatórias como quem recita um exorcismo impotente. O golpe está em marcha, a bandeira fascista se abate sobre o país. O poeta está só, na sua insônia. Esta insônia, porém, se ilumina com o clarão de uma consciência que arde. O poeta arde na noite de Eldorado, e sua solidão solidária se enche de rumores, queixas, gemidos, sofrimentos e lágrimas que a noite do país absorve e emudece. Eis que o poeta – consciência em vigília – de assumir, ao preço da própria vida, a situação limite que o dilacera, dilacerando Eldorado. Sozinho, sozinho, tão só como quem nasce – ou como quem morre – o poeta, com o povo, pelo povo e para o povo, lança seu peito de encontro aos fuzis que condenam Eldorado ao papel de um país que se agacha. Em nome de todos, encarnando o direito de todos à vida, à liberdade e à dignidade humana, o poeta arromba as barreiras da polícia e tomba crivado de balas (PELLEGRINO, [1967] 1981).

Como Gilles Deleuze conclui ao questionar: “O que nos resta então? O maior cinema de agitação que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo em aberração” (DELEUZE, 2000, p. 261). Em resumo o transe seria do poeta e, o sangue que escorre, no momento em que este é fuzilado, é o da terra que vê a sua destruição nas mãos de um ditador.

Análise e conclusões do filme *Terra em Transe*

O filme *Terra em Transe* possui diversas metáforas, representando, de um modo geral, os acontecimentos não apenas do Brasil, mas da América Latina, no início dos anos 60 até meados dessa mesma década. Focalizando a história em poucos personagens, Glauber Rocha conseguiu questionar e levantar questões de extrema relevância e que estavam em discussão naquele período nos países latino-americanos, sobretudo, no Brasil.

Nestas considerações finais buscamos analisar alguns trechos, tidos como os mais relevantes e, que por algum motivo chamam atenção, ao longo do filme. Entretanto, é importante destacar que *Terra em Transe* é um filme sem ordem cronológica racional, a lógica é a de uma alucinação, de um transe. A quebra de um tempo lógico é a base de toda a representação alegórica que quebra a lógica do realismo. O transe significa o choque, por isso, o filme inicia pelo fim, como ocorre atualmente com os filmes de Quentin Tarantino.

Há uma espécie de iluminismo nas ideias de Glauber Rocha quando realiza uma síntese breve e apoteótica do que estava acontecendo no Brasil antes do Golpe de 1964, tentando, com isso, conscientizar o espectador.

Porém, a linguagem da narrativa se torna muito difícil para a grande maioria da população, sendo uma linguagem rebuscada, prolixa, voltada para a elite intelectual. Como levar uma revolução cinematográfica às camadas mais populares da população se a linguagem seria para eles extremamente complexa? A complexidade ocorria porque a elite intelectual considerava “o povo imbecil, analfabeto e despolitizado”, como diria Jardel Filho em uma das cenas do filme.

Terra em Transe apresenta técnicas de filmagem da Nouvelle Vague francesa, podendo até ser comparado com filmes como *Alphaville* ou *Acosado*, ambos de Jean Luc Godard. Se já foi dito por Herbert Vianna “a liberdade cai por terra aos pés de um filme de Godard”, com *Terra em Transe* não é muito diferente. A liberdade de Eldorado é perdida aos poucos e desaparece com o golpe de Estado. Apesar de uma ótima fotografia, o som muitas vezes é de péssima qualidade, sendo este um aspecto feito de propósito pelo cineasta, onde o aumento e a diminuição dos sons dos diálogos ocorre para levar o espectador para dentro do delírio do poeta, onde não há diferenças entre o real e o imaginário.

O elenco de *Terra em Transe* se focaliza basicamente nos seguintes personagens: Paulo Martins (Jardel Filho), Sara (Glauce Rocha), Porfírio Diaz (Paulo Autran), Felipe Vieira (José Lewgoy), Padre Gil (Jofre Soares) e Silvia (Danuza Leão). Paulo é o poeta do filme, representa os intelectuais do início dos anos 60. Ele transita entre os dois polos políticos, como uma espécie de catalisador do que estava acontecendo em Eldorado, tornando-se uma figura de contradição demarcada na forma de opressor e oprimido, por pertencer à elite intelectual ou a “classe média”.

Entretanto, há uma cena em que Sara, Paulo e Felipe conversam, e, percebe-se que é uma espécie de diálogo com o próprio cineasta, onde ele questiona o poeta sobre qual seria a melhor posição a ser tomada diante dos acontecimentos. O personagem Porfírio Diaz é formado por uma reunião de metáforas e representações, entre elas, a cena em que ele dança com Silvia. A personagem está vestida de branco, o que representando a união simbólica do ditador com a república, a dominação dessa república inocente (cor branca) e pura (mulher) pela ditadura, assistida pelo impotente poeta. Porfírio Diaz também carrega a bandeira negra do fascismo ao lado da cruz colonizadora (uma em cada mão), indicando uma união da cruz e da espada, da violência que estaria impressa em seu governo. Esta situação seria simbolizada também no discurso que o ditador faz no final do filme, quando recebe o poder através da coroa ibérica e do apoio da Igreja Católica (simbolizada pelo padre interpretado por Jofre Soares) e da televisão (representada na figura de Fuentes, dono da emissora de Eldorado, interpretado por Paulo Gracindo).

A representação da *Primeira Missa do Brasil* encontra-se na cena a qual aparece Porfírio Diaz chegando acompanhado de um espanhol e um padre, diante de um índio. Sabe-se que esta cena é uma imagem emblemática, que representa a fundação de um

Estado-Nação, que seria o surgimento “real” do Brasil, apesar de que o Brasil nunca conseguiu realmente ser uma nação de fato. Mas, o que Glauber Rocha queria enfatizar seria que com o ditador, Eldorado estaria se tornando uma nação soberana. Os cenários que acompanham Porfírio Diaz são de arte barroca, denotando a herança da colonização ibérica em toda a América Latina, no que se refere a religião e a violência, na ditadura implantada com ele.

Eldorado é onde toda a trama se desenrola, ele é a síntese do que ocorria nos países da América Latina nos anos 60, como se fosse um destino irrevogável, o de permanecer submetidos a governos autoritários e/ou ditatoriais. Havendo neste país fictício uma recapitulação dos episódios históricos marcantes, tais como a “primeira missa”, ou a colonização latino-americana. O golpe de Estado seria a representação de um evento político voltado para uma convulsão violenta, cuja maior expressão seria o choque vindo através do delírio daquele que seria o herói salvador de Eldorado.

Glauber Rocha ainda vai representar em *Terra em Transe*, a queda do populismo no início dos anos 60, com um diálogo referente a entrega do poder e as ideias de início de uma revolução, na cena inicial do filme, que remete ao discurso de João Goulart, em Felipe Vieira e, as atitudes de Leonel Brizola, em Paulo Martins, no que se referia a entrega ou não do poder nas mãos dos militares. De modo geral, *Terra em Transe* vai retratar o Brasil e os países latino-americanos no início dos anos 60. Não apenas os políticos, mas também os intelectuais, que se auto intitulavam de esquerda, mas na realidade não sabiam exatamente de que lado estavam.

Enfim, por estes e tantos outros motivos, *Terra em Transe* é um filme contraditório, cercado de paixões, ressentimentos, delírios e obsessões, vindas de uma consciência agonizante, que coloca em questão os pressupostos políticos e estéticos de toda uma época. Paulo Martins, não se resume apenas ao poeta-herói-soldado, ele é a consciência de Eldorado. Ou em outras palavras, ele seria a consciência do próprio Glauber Rocha e do próprio Brasil.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Movimentos Culturais de Juventude. São Paulo: Moderna, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores (França, Brasil anos 50 e 60). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALLIARI, Cibele. Central do Brasil: o Novo Cinema e o Resgate do Cinema Novo. Disponível em www.geocities.com/a_fonte_2000/cinemaengajado.htm. Acesso em 30 de maio de 2008.
- FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: EDUSP, 1998.

- GOLDMAN, Flávio. O Brasil traduzido no cinema. In: MADEIRA, Angélica; VELOZO, Marisa (orgs.) Descobertas do Brasil. Brasília:UNB, 2000.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- _____. Macunaíma, da literatura ao cinema. Rio Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- JOSET, Jacques. A literatura hispano-americana. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.
- PECAUT, Daniel. Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PELLEGRINO, Hélio. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1981.
- ROCHA, Galuber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SCHWARTZ, Roberto. O pai de família e outros. In: Cultura e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- TEMPO GLAUBER. Disponível em: www.tempoglauber.com.br. Acesso em 20 de maio de 2008.
- VENTURA, Zuenir. Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.