

UM AUTOR BRAZILEYRO

Cinema Brasileiro em Transe

Matheus Batista Massias¹

Resumo: A concepção de cinema de autor nasce na França na década de 1950 e encontra seu lar e execução no Brasil de 1960, com o Cinema Novo e o Cinema Marginal. O presente artigo objetiva traçar um panorama histórico e encontrar definições do que seja um "autor" no cinema, além de encontrar paradigmas temáticos e estéticos em *Terra em Transe* (1967) a fim atribuir e ratificar o status de autor a Glauber Rocha, um dos mais importantes cineastas brasileiros. Assim, serão esboçadas as influências da literatura na escrita cinematográfica, ou melhor, crítica cinematográfica, que foi tão forte nos críticos e teóricos que especularam as diretrizes do cinema de autor. Portanto, num primeiro momento revela-se o lado escritor de Glauber Rocha, compondo seu pensamento teórico e ideológico do que venha ser um autor no cinema; em seguida, prestigia-se resumidamente características dos filmes de Glauber Rocha e, por fim, foca-se na análise fílmica de *Terra em Transe*.

Palavras-chave: Glauber Rocha; cinema de autor; Cinema Novo; cinema brasileiro; *Terra em Transe*.

Introdução

O termo "cinema de autor" foi a designação adotada no Brasil, tendo os termos "*auteur*" e "*la politique des auteurs*" sido usados na França, respectivamente, por Jean Epstein na década de vinte do século passado e pelos membros da revista francesa de cinema *Cahiers du cinéma*, na década de cinquenta. O termo "*auteur*" foi propagado nas culturas anglófonas na década posterior; nos Estados Unidos, o crítico Andrew Sarris cunhou a expressão "*auteur theory*", algo como "teoria do autor"; no Reino Unido, o teórico Peter Wollen, por exemplo, também desenvolveu novos paradigmas, com uma abordagem diferente da de Sarris. Muitas abordagens que se desenvolveram depois da francesa da década de cinquenta devem bastante ao pioneirismo dos críticos da *Cahiers du cinéma*, uma das revistas mais influentes do mundo,

¹ Mestrando em Inglês - Estudos Linguísticos e Literários na Universidade Federal de Santa Catarina.

e na época em questão, bastante polêmica. Desde então, muito tem sido debatido no que tange o cinema de autor e embora várias práticas tenham sido desenvolvidas em diferentes culturas, sua essência e ideia permanecem praticamente as mesmas.

O cinema de autor não é um cinema qualquer. Ele e sua crítica podem, muitas vezes, ser bem exigentes. O cinema de autor e suas diretrizes tendem a priorizar cineastas que atingiram ou atingem um certo grau artístico ou de ruptura, elevando suas obras a patamares superiores àqueles comerciais. Cineastas reconhecidos dentro do cinema de autor geralmente têm obras que ressoam por toda a história do cinema, seus filmes são obras-primas e costumeiramente definem o cânone fílmico. O cinema de autor internacional pode ser facilmente debatido com grandes nomes, como D. W. Griffith (considerado o primeiro grande diretor, no que concerne o valor semântico que atribuímos à palavra hoje em dia), Eric von Stroheim, F. W. Murnau, Carl Theodor Dreyer, Charlie Chaplin, Jean Cocteau, Fritz Lang, John Ford, Josef von Sternberg, Jean Renoir, Howard Hawks, Sergei Eisenstein, Kenji Mizoguchi, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Robert Bresson, Max Öphuls, Yasujiro Ozu, Jean Vigo, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Orson Welles, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Stanley Kubrick. A lista é imensa e pode ser bem diferente de acordo com o gosto e demanda do crítico, mas esses nomes estão quase sempre presentes no panteão do cinema de autor. Obviamente também, a lista se faz maior quando se consideram as novas tendências do cinema das décadas posteriores, como a *Nouvelle Vague*, a Nova Hollywood, o Novo Cinema Alemão, e muitos outros cinemas novos, como o instaurado no Brasil, além de períodos mais contemporâneos, como os de a partir de 1990.

O Cinema Novo brasileiro foi amplamente influenciado pelo neorealismo italiano (dos supracitados Visconti e Rossellini, por exemplo) e pela *Nouvelle Vague*, movimento francês que teve enorme repercussão no mundo cinematográfico entre o final da década de cinquenta até o final da década de sessenta. O papel da *Nouvelle Vague* foi extremamente significativo para a ratificação do cinema de autor: muitos dos diretores desse novo cinema francês foram os críticos da década passada que trabalharam na polêmica *Cahiers du cinéma*, sob a tutela do célebre teórico e crítico francês André Bazin, entre eles François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, e Claude Chabrol. Há outras ramificações da *Nouvelle Vague*, como o *Rive Gauche*, marcado por diretores como Alain Resnais e Agnès Varda, que não eram associados à *Cahiers*; outras importantes figuras associadas ao movimento são os diretores Jean-Pierre Melville (considerado, ao lado de Bazin, padrinho da

Nouvelle Vague), Louis Malle e Jean Rouch, por exemplo. No Brasil, uma das figuras formuladoras do Cinema Novo e do cinema de autor foi Glauber Rocha; e ele, assim como seus contemporâneos franceses, também foi crítico de cinema, escrevendo massivamente sobre cinema brasileiro e cinema internacional, além de cimentar seus próprios conceitos de cinema de autor. Outros importantes nomes do Cinema Novo no Brasil foram Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos (na verdade, um dos precursores do Cinema Novo), entre outros².

Um dos problemas mais aparentes no mapeamento de cinema de autor no Brasil é o seu surgimento. Embora muito tenha e tem sido debatido sobre o Cinema Novo e sua importância na cultura cinematográfica brasileira, pouquíssimo é encontrado sobre cinema de autor antes disso. Entre as décadas de 1930 e 1960, o movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Chanchada era predominante, tendo sido amplamente criticado pelos formadores do Cinema Novo — assim como a *Nouvelle Vague* houvera criticado sem piedade o movimento antecedente, tachando-o ironicamente como "*cinéma de papa*". Dentre as poucas exceções, Glauber Rocha (Nelson Pereira dos Santos também era um admirador declarado) costumava afirmar que o primeiro grande cineasta e pioneiro do cinema brasileiro fora Humberto Mauro, autor de *Ganga Bruta* (1933). Ademais, o filme *Limite* (1931), único do diretor Mário Peixoto, é considerado um dos marcos do cinema brasileiro. Mesmo sendo um grande e interessante desafio perscrutar por um cinema de autor antes do Cinema Novo, o presente artigo visa explorar as noções de "autor" e cinema de autor na obra de Glauber Rocha, partindo da premissa que Rocha foi um estopim na ratificação do termo "cinema de autor" no Brasil, além de ser um dos maiores expoentes do mesmo. Assim, com Glauber Rocha figurando o escopo desse trabalho, objetiva-se posicioná-lo como um autor no cinema brasileiro, ou como ele possivelmente grafaria, um autor "brazyleyro", além de levantar mudanças estéticas audiovisuais, a partir de uma transe, de uma transição no cinema brasileiro de 1960. A filmografia completa do de Glauber Rocha será analisada brevemente, a partir dos parâmetros do cinema autor, mas por causa da delimitação de espaço, apenas um de seus filmes terá mais destaque, *Terra em Transe* (1967).

² Diretores como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane foram os principais idealizadores do Cinema Marginal, também conhecido como "Cinema do Lixo", ativo entre 1969 e 1973, ele "carrega às vezes o rótulo de cinema marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura" (XAVIER, 2001, p. 68). O Cinema Marginal é visto também como uma resposta ao Cinema Novo, criando certa rivalidade, embora ambos tivessem muitos ideais e posturas em comum.

O que é um autor no cinema de autor?

A revista francesa de cinema *Cahiers du cinéma* é creditada por ter popularizado a noção de "autor" no cinema. No entanto, de acordo com Jean-Claude Bernardet (1994, p. 10), "Já em 1921, o ensaísta e realizador Jean Epstein aplica o termo 'autor' a cineastas, em 1924 fala claramente em 'autores de filmes' e declara 'nós, autores de filmes' em 1926". O pronunciamento de Epstein é de extrema importância para a afirmação do diretor como tal, algo que já havia sido feito por Griffith na década anterior, embora ele não tenha reivindicado para si precisamente o status de "autor", mas sim de diretor, apenas. Bernardet (1994, p. 10) também afirma que "O cinema já é de longa data considerado uma arte, a ideia de autoria está suficientemente entranhada na cultura francesa para que se aceite a ideia de autoria cinematográfica." Decerto houve algumas importantes contribuições para a noção de autor antes das teorizações dos Jovens Turcos³, como a noção de "*caméra-stylo*" ("câmera-caneta") de Alexandre Astruc, em seu seminal ensaio "*Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*", publicado originalmente em 1948, pela revista francesa *L'Écran française*. A crítica cinematográfica da década de 50, como comentado anteriormente, foi amplamente influenciada pela produção da *Cahiers* e da então "política dos autores", com as noções de "autor, a contribuição 'individual', o 'si mesmo', a individuação pelo 'estilo'" (BERNARDET, 1994, p. 11). No mais, Bernardet (1994, p. 13) afirma que não é possível definir com exatidão o que é um autor no cinema, uma vez que nem mesmo o Jovens Turcos o tenham feito; e, de fato, não há fórmulas pré-definidas do que sejam um autor, mas há pistas e considerações: Truffaut (1954, p. 232-233), por exemplo, afirma que "*metteurs-en-scène* são e gostam de ser responsáveis pelos roteiros e diálogos que eles ilustram" e "Quando eles entregam os seus roteiros, o filme está pronto; o *metteur-en-scène*, de acordo consigo, é o cavalheiro que adiciona figuras e é verdade, infelizmente!"⁴. O *metteur-en-scène* é a figura diretamente oposta ao *auteur*, referenciado aqui simplesmente como "autor", enquanto que *metteur-en-scène* seria meramente o diretor do filme. Bazin, ao invés de tentar definir o autor, define a "política dos autores" como sendo uma política que "consiste, em resumo, em escolher o fator pessoal na criação artística como um padrão de referências, e então assumir que ela continua e até mesmo progride de um filme para o outro" (1957, p. 255).

³ Alcinha usada por André Bazin para designar os jovens críticos da *Cahiers*, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, e Jacques Rivette. Mais tarde, todos eles passaram da crítica para a direção cinematográfica, tornando-se aclamados cineastas, responsáveis pelo então novo cinema francês, a *Nouvelle Vague*.

⁴ Escrito originalmente em francês, as traduções em português foram feitas do inglês por mim.

Assim, um "autor" no cinema de autor pode ser visto como um artista que cria algo peculiar, único, através de marcas pelas quais somente ele pode ser identificado como o criador. A política dos autores da *Cahiers* e muitas outras noções de autor que foram formuladas posteriormente, como as de Andrew Sarris ("*Notes on the Auteur Theory in 1962*"), Pauline Kael ("*Circles and Squares*", onde critica Sarris ferozmente), Peter Wollen ("*The Auteur Theory*"), e até mesmo a de Glauber Rocha focam especialmente no diretor⁵, embora a minha visão particular de "autor" no cinema possa ser aplicada a roteiristas, produtores, diretores de fotografia, atores e atrizes, editores, etc. O processo cinematográfico deve ser entendido como uma arte coletiva, embora às vezes o poder criativo de uma pessoa se sobressaia. Apesar disso, "a ideia de autoria cinematográfica como pertencente ao diretor tem, na França, uma tradição, um enraizamento cultural profundo e não sai do bolso do colete dos *Jovens Turcos*" (BERNARDET, 1994, p. 11); a verdade é que esse enraizamento cultural profundo não sai do bolso de quase ninguém, a ideia de unidade, de mônada, no que concerne ser autor é forte o suficiente nas sociedades ocidentais e capitalistas. Bernardet prossegue em seu estudo apontando o fator literário para tal ocorrência: "Não há dúvida de que a palavra autor usada pelos adeptos da *política* e seus seguidores encontra sua origem no domínio literário". Muitos dos textos publicados na *Cahiers* têm como embasamento a relevância analógica com autores literários e é de grande tradição francesa o apreço pela literatura; assim, Bernardet conclui que:

Os *Jovens Turcos* gostam de escrever, pelo menos escrevem: poucos diretores terão deixado tão farta literatura cinematográfica, excetuando-se um Eisenstein, um Pasolini ou um *Glauber* (grifo meu) e poucos outros, e o escritor é a representação do artista e do intelectual. [. . .] A experiência cultural que molda a ideia do *autor* cinematográfico é a do escritor e seu livro (1994, p. 14-15).

A literatura, aparentemente, é uma das artes mais antigas e mais vinculadas ao sujeito, ao sujeito solo. O poder literário também é explícito na teorização acerca do termo "câmera-caneta", de Astruc: "A direção não é mais um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrever. O diretor/autor escreve com a sua câmera assim como o

⁵ Tais críticos e teóricos assumem que há margem para a noção de autor além do diretor. Sarris, por exemplo, assume a importância dos demais membros de um filme, e afirma que "Obviamente, a teoria de autor não pode cobrir todos os charmes vagabundos do cinema" (1962, p. 562). Wollen, outrossim, declara que "o diretor não tem controle completo de sua obra; isso explica porque a teoria de autor envolve um tipo de decifração, de descriptografia. Muitos fatores de um filme analisados têm que ser dispensados como indecifráveis por causa do 'barulho' do produtores, do cameraman ou mesmo dos atores" (1969, p. 540).

escritor escreve com a sua caneta" (1948, p. 3). Ademais, Bernardet (1994, p. 21) aponta que "Esse é o ponto crucial da *política: autor é aquele que diz 'eu'*" e é complementado que "A *política* é a apologia do *sujeito* que se expressa. Essa concepção nega totalmente a que entende o cinema como uma arte coletiva, de equipe" (BERNARDET, 1994, p. 22).

Nessa primeira parte de *O Autor no Cinema*, Bernardet explora vários conceitos no que tange a natureza do autor, acreditando que "O *autor* é uma cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele" (1994, p. 22); além de assumir que há três fundamentações para a natureza do autor: "o autor é o realizador, quer se trate do *autor* da história que se passa à realização do filme (proposta de Cocteau), quer do diretor que escreve suas próprias histórias"; a segunda está intimamente ligada a uma fusão de funções, "não só as funções de roteirista e de realizador que se devem juntar, mas também a de produtor"; por último, "O terceiro traço diz respeito à expressão pessoal: o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto, que ele tenha sido obrigatoriamente roteirista e produtor do filme" (BERNARDET, 1994, p. 23). Os três aspectos explicitados por Bernardet podem ser aplicados a Glauber Rocha, quando lhe é concedido o status de autor. Entrarei nessa discussão na próxima sessão deste artigo, assim como explorarei os conceitos de *mise-en-scène* e "matriz" aplicados por Bernardet a partir de averiguação dos estudos feitos por Claude Chabrol e Eric Rohmer sobre Hitchcock e sobre Nicholas Ray por François Truchaud.

Glauber Rocha, um autor brazyleyro

Baiano de Vitória da Conquista, Glauber Rocha morreu aos 42 anos no Rio de Janeiro, tendo dirigido um total de nove longas-metragens em dezoito anos de carreira no cinema, adicionando-se a sua obra curtas-metragens e documentários. Esteve presente nas mais diversas formas midiáticas, do teatro à televisão, do cinema à literatura, e até mesmo passando pelo rádio. Aclamado mais internacionalmente do que nacionalmente em vida, Glauber Rocha participou várias vezes do célebre Festival de Cannes, tendo ganhado o Prêmio de Melhor Diretor com o filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), mais conhecido mundialmente como *Antonio das Mortes*. A primeira característica de Glauber Rocha como "autor" é o seu apreço pela literatura⁶, e embora ele nunca tenha

⁶ Algo raro entre diretores de cinema é a investida no campo literário. Glauber Rocha, ainda em vida, lançou o romance experimental *Riverão Sussuarana* (1978), cujo título tem ricas relações intertextuais com *Finnegans Wake* de James Joyce e *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, que é personagem em *Riverão*.

adaptado nenhuma obra literária, escreveu todos os roteiros de seus filmes, alguns com colaborações de terceiros. Como crítico literário, Glauber Rocha escreveu massivamente sobre cinema, e diferentemente dos seus contemporâneos da *Cahiers du cinéma*, Glauber não parou de escrever depois que virou diretor; atualmente, uma coleção de três calhamaços foi cuidadosamente organizada pelo célebre crítico e teórico brasileiro Ismail Xavier: *O Século do Cinema, Revolução no Cinema Novo, e Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

A crítica de Glauber Rocha é considerada uma "escrita artista", ou seja, uma escrita que é definida por Jair Tadeu da Fonseca (2007, p. 117) como:

uma das formas possíveis da chamada pós-crítica —, principalmente pela neografia e heterografia que os caracterizam, a partir da década de 1970, e pelo modo com que tratam seus 'objetos', entranhando-os no texto crítico e estranhando-os num mesmo movimento alegórico.

O que chamo de *escrita artista*, na crítica de Glauber Rocha, e o que também caracteriza seus textos ficcionais e poéticos, não é a escrita artista que se praticava na chamada Bela Época, relacionada de algum modo ao estilo chamado de *art-nouveau*. Tem mais a ver com o Cinema Novo, o Cinema Marginal e com certos experimentos das vanguardas modernistas e das neovanguardas brasileiras, sejam as relacionadas com a contracultura, sejam as do neobarroco.

Mais tarde em seu artigo, Fonseca explora a neografia de Glauber à luz da *différance* de Jacques Derrida, principalmente na palavra Brasil, grafada "Brazyl", ou "brazyleyro", como eu uso no título deste trabalho. Entende-se tal alteração a fim de atingir "o mesmo não idêntico, o outro que surge do 'outro dizer' alegórico, dado pela ironia presente no nível do significante (mesmo som/outra grafia)", ou seja, o brazyleyro pertence a "esta nação, mas outra; esta língua, mas diferente" (FONSECA, 2007, p. 120). O movimento alegórico da escrita artista de Glauber Rocha está em constante atrito com ideais políticos, sejam eles políticos *per se* ou politicamente artísticos. Nessa segunda categoria, pode-se adicionar a *política dos autores*, da qual Glauber Rocha foi fiel simpatizante, tanto em sua escrita, como no modo em que trabalhava em seus filmes. O Cinema Novo também, como movimento e acontecimento cinematográfico, pode ser explorado em seu terreno político e ideológico. Assim, de acordo com Glauber Rocha (2003, p. 34):

Cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isto não se definem os cineastas, fontes isoladas em intenções e

confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é de "vale tudo": a partir de 1962, o que não era chanchada virou *cinema novo*.

Nessa passagem, Glauber Rocha começa afirmando que a maioria dos críticos preferem escrever sobre o cinema estadunidense, pois as preocupações culturais podem ser postas de lado. Além disso, é evidente o poder do cinema estadunidense e sua distribuição pelo mundo, inclusive no Brasil; a chegada de filmes de outros países é bem menor, mesmo nos dias de hoje. Consequentemente, é de inevitável relevância o posicionamento de Jean-Claude Bernardet (2009, p. 21) sobre o cinema brasileiro, quando ele afirma que "Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro". É através dessa ótica que o Cinema Novo (e mais tarde o Cinema Marginal) incorpora os ideais de cinema de autor, lutando política e ideologicamente contra a máquina do cinema dominante e do comércio internacional, regido fortemente por Hollywood.

Glauber Rocha, como crítico, era um fervoroso cinéfilo, assim como os Jovens Turcos. Portanto, não é surpreendente o fato de o cinema de autor quase sempre estar vinculado à cinefilia. Em seus textos, Glauber acentua a importância do "método do autor" e define o que, porventura, possa ser um "autor" no cinema:

O "autor" no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O "diretor" ou o "cineasta", nas contradições do cinema comercial, perdeu seu maior significado. "Diretor", "cineasta" ou "artesão" — como observou Paulo Emílio Salles Gomes — podem, em raros casos, atingir a autoria através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva. Então já ultrapassa a fronteira: é um autor. O advento do "autor", como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo (2003, p. 35-36).

É perceptível a assistência e afirmação do "novo", seja na crítica ou no cinema. Embora seja entendido como um substantivo, o "autor" é uma palavra que designa forte inclinação adjetiva, de qualidade. A visão política do Cinema Novo ou até mesmo do cinema brasileiro comentada brevemente no parágrafo anterior encontra precedentes na escrita de Glauber Rocha também: "Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo

necessário adjetivar *um autor como revolucionário*, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante". Ademais, "O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política" (ROCHA, 2003, p. 36).

Glauber Rocha, em suas formulações acerca do cinema de autor, nega o cinema como máquina mercadológica, o filme como produto capitalista. Eis, pois, um grande impasse no que tange a esfera do cinema de autor. Os críticos da *Cahiers* idolatravam o cinema estadunidense, vendo arte onde qualquer outro crítico veria lixo comercial (como os filmes B de Nicholas Ray e Samuel Fuller); o próprio André Bazin julgava necessário se estabelecer um "gênio do sistema" por trás de especulações autorais no cinema, tal gênio saberia lidar com a máquina Hollywoodiana, por mais opressora que ela fosse ao artista. A crítica de Glauber Rocha também é uma feroz denúncia à indústria cinematográfica no Brasil, sempre carente de profissionais e equipamentos, além de ser estagnada culturalmente — assim, é nessa conjuntura capenga em que "falou a voz do intelectual militar mais do que a do profissional de cinema — foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade" (XAVIER, 2001, p. 26-27). Embora Glauber critique o aparelho industrial do cinema, é justificável sua posição anticolonialista, como grande pensador do Terceiro Mundo, que formula a "estética da fome" como resposta e solução ao sistema cinematográfico brasileiro.

Como diretor, a estética de Glauber Rocha ultrapassou a simples narrativa cinematográfica e os paradigmas vigentes até então no audiovisual brasileiro. De todos os seus longas-metragens, *Barravento* (1962), seu primeiro filme, talvez seja o mais simples em relação a narrativa e *mise-en-scène*. Com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um pequeno nível de experimentação já é presente na obra de Glauber, mas ele é extrapolado em filmes verdadeiramente experimentais começando com *Der Leone Have Sept Cabeças* (1968) — filme gravado na República do Congo, por conta do exílio político do diretor — passando por *Câncer* (1972) e *Claro* (1975), e desembocando em seu último longa, *A Idade da Terra* (1980), seus filmes menos conhecidos e menos comentados. É, no entanto, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (filme celebrado por grandes cineastas, como Martin Scorsese), *Terra em Transe*, e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* que Glauber atinge seu apogeu fílmico. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é considerado um marco no Cinema Novo brasileiro, explorando de forma brasileira os limites do gênero *western* na desolada e seca terra sertaneja. Icônico por figuras típicas brasileiras, como o cangaceiro Corisco (Othon Bastos), o filme segue a trajetória e as desventuras de Manoel (Geraldo Del Rey) e sua esposa Rosa (Yoná

Magalhães), perseguidos pelo jagunço (espécie de matador de aluguel, matador de cangaceiros) Antônio das Mortes (Maurício do Valle). Em suma, Ismail Xavier (2001, p. 16-17) afirma que "a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmeras e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de filme de documentário".

O plano inicial de *Terra em Transe* é um plano aéreo, feito de cima por um helicóptero que sobrevoa o mar. É interessante lembrar que a cena final do filme anterior de Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, desemboca no mar, acompanhada de uma música escrita por Glauber e Sérgio Ricardo, com ênfase no verso "o sertão vai virar mar e o mar virar sertão". A cena inicial de *Terra em Transe*, por sua vez, é acompanhada por um ritmo afro-brasileiro, da música "Alué de Candomblé da Bahia". A trilha sonora do filme é rica em diferenças e varia de cena para cena: solenes orquestrações, música clássica nas cenas com Porfírio Diaz (Paulo Autran), toca "O Guarani" de Carlos Gomes quando Diaz, com uma bandeira preta na mão e uma cruz noutra, está declamando seu monólogo, em tom majestoso e de triunfo — em outro momento, quando ele em seu palácio enfrenta Paulo Martins (Jardel Filho), ouve-se uma ópera e rajadas de tiro extradiegéticas, mas não sem motivo, pois Diaz está empunhando um Luger. O tipo de música que acompanha o político populista Felipe Vieira (José Lewgoy), no entanto, é mais popular, mais alegre, parecem marchinhas ou seguem o ritmo de samba — em uma de suas investidas junto à massa, ouve-se música de tom carnavalesco, com instrumentos de percussão e dançarinas e dançarinos negros. Ademais, adiciona-se à trilha sonora a música marcada pelo jazz nas cenas de Paulo Martins com Júlio Fuentes (Paulo Gracindo) em que ambos estão cercados por mulheres que dançam sensualmente, conferindo um tom quase de orgia à cena.

Terra em Transe, tematicamente, lida com o conflito interno e externo de Paulo Martins, que é poeta, mas quer tentar uma carreira na política. Dividido entre o populista Vieira e o imperialista Diaz, Paulo também trabalha como jornalista para Fuentes, que é dono de várias empresas, inclusive os meios de comunicações mais importantes da época, o jornal e a televisão. As falas de Paulo durante o filme são marcadas por ideologias, sempre com um tom poético e questionador, embora Paulo pouco consiga definir onde e quando agir; ele representa o intelectual e o revolucionário da década de 1960. As elucubrações de Paulo também são feitas através de *voice-over* no filme. Embora *Terra em Transe* se passe em

Eldorado, país latino-americano fictício⁷, isso não é sinônimo de alienação: o contexto operante em *Terra em Transe* é pura alegoria do Brasil diante do golpe militar dado em 1964, como Xavier (2001, p. 28) explicita:

Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade — do povo, da formação social, do poder efetivo — antes inoperante. E a exasperação causada por este reconhecimento se explicitou em *Terra em Transe*, filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política. Sua reflexão sobre o fracasso do projeto revolucionário, inscrita no seu próprio arrojo de estilo, ressalta a dimensão grotesca do momento político, a catástrofe cujos desdobramentos são de longo prazo, numa síntese dos "descaminhos" da história que teve efeito catártico na cultura. Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora que será efetuado pelo Tropicalismo de 1968.

A questão social é bastante explorada em *Terra em Transe*: se de um lado Vieira caminha entre o povo e um padre, conversando com a massa, carregando criança no colo, pedindo aos seus secretários que tomem notas sobre as mazelas dos mais pobres, acreditando que "o sangue das massas é sagrado", Diaz é o político que nunca teve contato com as massas, com os pobres, sempre serviu os seus interesses, traindo quem fosse para subir na carreira política, além de ser representante dos industriais da Explint (Companhia de Explotaciones Internacionales). A vestimenta dos personagens e a linguagem corporal deles também revela suas intenções e personalidades: vestindo branco, Vieira está sempre próximo do povo, como um ser messiânico que trará a paz e o bem-estar, ele acena para a multidão, abraça o calor humano daqueles que andam do seu lado, usa bigode e tem um caráter paternal, como Paulo mais tarde sugere; de outro lado, Diaz, veste preto, tem a fala mais firme, o olhar mais penetrante, poucas vezes tem outros personagens consigo no mesmo quadro, e quando tem, parece um chacal entre eles, seu sorriso é sádico.

Em *Terra em Transe*, o "método de autor" usado por Glauber Rocha quase nunca mais foi repetido tão intensamente pelo diretor nos seus filmes subsequentes: a câmera de mão. Advento tecnológico e ideológico — além de político, visto que a *mise-en-scène* de um autor é uma política — a câmera de mão confere a *Terra em Transe* uma atmosfera de desequilíbrio, de instabilidade, de transe. As camadas do espaço-tempo dos planos encontram

⁷ Outro filme que se passa num contexto de país fictício é *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, lançado em 1965 na França.

seu paralelo com o espaço-tempo real, embora a montagem não seja frenética, ela é bastante dinâmica. Assim, a mobilidade e a agilidade na hora de acompanhar os atores e seus movimentos não é mais um entrave: as primeiras cenas do filme são exemplos em que a câmera se desloca ao redor dos personagens, o uso de campo e contracampo é inexistente, uma vez que a câmera de mão está livre pelo espaço, circundando os personagens e capturando seus movimentos e suas falas. A câmera de mão é, de acordo com Ismail Xavier (2001, p. 59) "um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 1960, de Godard ao *underground* norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso do cinema". Xavier também destaca o fundamental papel exercido por Dib Lufti, fotógrafo de *Terra em Transe*. Há muitos primeiríssimos planos nos enquadramentos de Glauber, o que lembra bastante o método empregado por Dreyer em *O Martírio de Joana d'Arc*. Em outros dois momentos do filme, uma leitura paralela pode ser feita com *Cidadão Kane*⁸ de Orson Welles e *O Encouraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein:



Imagem 1: Felipe Vieira, em sua campanha política, acenando para a população.



Imagem 2: Charles Foster Kane, discursando, também em campanha.

⁸ Outra possível alusão à estrutura narrativa de *Cidadão Kane* é quando Glauber Rocha emprega uma espécie de minidocumentário dentro de *Terra em Transe*, sobre Porfírio Diaz. Na cena em questão há o uso de títulos, "TV ELDORADO apresenta", "Biografia de um Aventureiro" e "Reportagem de Paulo Martins". No filme de Welles, há um minidocumentário, "News on the March", indicando "Obituary: Xanadu's Landlord", sobre o magnata Charles Foster Kane, o protagonista do filme.



Imagem 3: Homem camponês que reivindica suas terras e dialoga com Vieira.



Imagem 4: Mulher com bebê indo contra os policiais.

Na imagem 3, o camponês tenta convencer Vieira de que ele não tome suas terras e diz que Paulo havia prometido a ele que isso não aconteceria. Paulo nega tudo e derruba o pobre camponês. Mais tarde, a mulher do camponês, cercada por outras mulheres que rezam a Ave Maria, se encontra aos prantos sobre o cadáver do marido, confessando que ele havia sido assassinado numa emboscada à noite. A cena e o acontecido é um exemplo das atrocidades que o governo militar foi responsável durante a ditadura, o filme clássico de Eduardo Coutinho que fecha o ciclo fílmico de vinte anos de ditadura, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), é uma das melhores sínteses do período.

A quebra da quarta parede é outra revolucionária investida na linguagem cinematográfica empregada por Glauber Rocha: se há alguma interação entre a ficção dos personagens de um filme e o espectador é na quebra da quarta parede, quando o personagem endereça seu discurso ao espectador. Em *Terra em Transe*, isso acontece especialmente quando Diaz questiona Fuentes, mas olhando diretamente para a câmera, "Olha, imbecil, escute... A luta de classes existe. Qual é a sua classe? Vamos, diga!". O questionamento é direto e até irônico, por vir de alguém como Diaz, que continua encarando em direção a câmera, mas não é de se enganar pois o que ele menos quer é o povo no poder. No mais, o caráter autoral de Glauber Rocha é evidente e forte no roteiro e nos diálogos do filme, estes que assumem uma posição política, ou que às vezes ficam em cima do muro, como no caso de Paulo, personagem cujas falas são quase sempre solenes, explorando sua condição de poeta. Os diversos discursos que emanam pelos personagens parecem ser dialéticos, uma vez que ao final de *Terra em Transe* Diaz é coroado e tem pose de vencedor, Paulo encontra sua morte, que é, de acordo com ele, "o triunfo da beleza e da justiça". Os barulhos de tiro, até o último momento, provam a carga dialógica do filme, em que os discursos coexistem, embora uns

sejam silenciados pelos outros, como no caso da ditadura militar contra movimentos estudantis, esquerdistas, intelectuais e artísticos.

Conclusão

Embora a crítica de autor, com o intuito de estabelecer um diretor como autor, exija uma revisão e estudo completo da obra dele, creio que o levantamento de paradigmas e análises de *Terra em Transe* e os breves comentários sobre os demais filmes são suficientes para garantir a Glauber Rocha o status de *auteur*, status que ele mesmo já havia atribuído a si próprio em vida. Além das características de Glauber como crítico, escritor — característica que é peculiar de seus contemporâneos da *Cahiers*, como já apontado — os filmes dele são uma rica amálgama que é ao mesmo tempo única e multifacetada, privilegiando a história, as lutas sociais, o contexto vigente da época em que viveu. O mundo de *Terra em Transe* é um microcosmo do Brasil da década de 1960, assim como um microcosmo da obra de Glauber, em que fatores intrinsecamente "glauberianos" são encontrados nos filmes que vieram antes e depois, como o sincretismo religioso, os diferentes discursos sociais e políticos que permeiam a trama, o retrato de várias camadas sociais e suas intempéries. Tematicamente e audiovisualmente político, *Terra em Transe* é um dos filmes mais representativos do Cinema Novo e do cinema de autor brasileiro, apontando Glauber Rocha como um dos mais importantes autores brazyleyros.

Referências

ASTRUC, Alexandre. The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo. *School of Media Arts Santa Barbara City College*. Film Studies 113. Disponível em: <https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Theory/CameraStylo_Astruc_1928.pdf>. Acesso em: 04/02/2015.

BAZIN, André. André Bazin: 'On the *politique des auteurs*'. In: HILLIER, Jim. *Cahiers du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Massachusetts: Harvard University Press, 1985. Cap. 31, p. 248-258.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro, propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FONSECA, Jair Tadeu da. A crítica de Glauber Rocha: escrita artista. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lucia. *Pós-crítica*. Florianópolis: Contemporâneas, 2007. P. 117-128.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SARRIS, Andrew. Notes on the Auteur Theory in 1962. In: MAST, Gerald; MARSHALL, Cohen; BRAUDY, Leo. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 585-588.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967.

TRUFFAUT, François. A Certain Tendency of the French Cinema. In: NICHOLS, Bill. *Movies and Methods*. 4 ed. Berkeley: University of California, 1976. P. 224-237.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno brasileiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WOLLEN, Peter. The *Auteur* Theory. In: NICHOLS, Bill. *Movies and Methods*. 4 ed. Berkeley: University of California, 1976. P. 529-542.