

# As Intersecções entre Cinema e História no filme Terra em Transe<sup>1</sup>

Antônio Lima Neto<sup>2</sup>

**RESUMO:** Nas intersecções entre Cinema e História fica evidenciado como estas disciplinas podem dialogar e, por conseguinte, elucidar o pensamento e o comportamento humano. Este artigo visa a fazer uma análise do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, partindo do contexto histórico em que a obra foi produzida e sua relação com a atualidade. A abordagem sobre estas relações temporais diz respeito ao conteúdo do filme que trata da história recente do país. É também analisada a linguagem cinematográfica e suas nuances que podem ser avaliadas à luz da História. A pesquisa busca investigar a leitura de significados que a narrativa cinematográfica oferece.

**Palavras-chave:** História. Cinema. Terra em Transe.

**ABSTRACT:** In the intersections between Cinema and History as evidenced by how these disciplines can dialogue and, consequently, elucidate the thought and human behavior. This article analyses the film *Terra em Transe* by Glauber Rocha, departing from the history context where it was produced and, also, its relations to the present. The approach talks about Brazil contemporary history. It is, also, analyzed the cinematography language and its nuances which can be evaluated by History. This search examines the reading of significations to which the cinematography narrative offers.

**Keywords:** History. Cinema. Terra em Transe.

---

<sup>1</sup>Artigo orientado pelo professor Charles Sidarta Machado Domingos, apresentado para conclusão do Curso de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade (Instituto Federal Sul-rio-grandense - *Campus* Charqueadas).

<sup>2</sup>Especialista em Educação e Contemporaneidade (IFSUL – *Campus* Charqueadas)

## INTRODUÇÃO

Os anos 60 foram profícuos no que diz respeito às inovações artísticas, cuja base está centrada em uma tomada de consciência política. Dentre as obras mais marcantes deste período, encontra-se o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que ousou mostrar a realidade nacional sob uma ótica crítica e alegórica, redimensionada pelas inovações do Cinema Novo. Dessa forma, o registro cinematográfico, ao promover a compreensão histórica do país, extrapola a dimensão artística e se torna um documento histórico. Minha intenção, com este artigo, é verificar as relações que podem ser estabelecidas entre Cinema e História.

O ponto de partida será uma retomada do contexto histórico-cultural em que o filme se insere. Com este contexto busco algumas explicações para a compreensão da obra, já que parto dos anos que antecederam sua produção e o período de sua estreia. Neste primeiro capítulo, exponho alguns fatos que foram marcantes para a História do país, no início dos anos 60, e apresento as manifestações artísticas significativas do período como o Cinema Novo, por exemplo.

Ainda neste capítulo, apresento as articulações das forças armadas e da sociedade civil para desestabilizar o governo de João Goulart que resultou no golpe de estado de 1964. Neste mesmo contexto, faço uma exposição sobre o ambiente cultural que, naquele momento, expressava-se de forma combativa ao regime de força que se instalara. E para finalizar, analiso os principais atos institucionais (AI's) e o cerceamento de liberdade com o decreto do AI-5 de 1968. Minha análise se centraliza neste período em que se insere o filme *Terra em Transe*, fazendo apenas algumas referências aos anos que sucederam o regime ditatorial.

No segundo capítulo, investigo as diversas possibilidades do diálogo entre História e Cinema. Para uma maior compreensão, é feito um inventário sobre como o cinema se inscreve no espaço cultural quando ganha o *status* de obra de arte. Apresento, logo a seguir, uma análise sobre a linguagem cinematográfica e o quanto ela pode ser importante para o entendimento histórico. Feita esta análise, abordo os caminhos que a História trilhou para reconhecer o Cinema como fonte documental e, como após este reconhecimento, a narrativa fílmica é observada por ela.

No último capítulo, analiso o filme *Terra em Transe* a partir de seu contexto histórico e ficcional e exploro o caráter dialógico entre Cinema e História. O objetivo deste capítulo é trazer à tona, a partir da ficção, as relações com a História do período e a atual. Além disso, faço uma análise dos personagens e exploro a linguagem utilizada por Glauber, inovadora para época, e abordo, também, as relações do espectador com a obra.

## Capítulo I

### ARMAS, ARTE E DENÚNCIA

O golpe de estado de 1964, perpetrado pelos militares e apoiado por uma parcela expressiva da sociedade civil, pôs fim aos ideais reformistas iniciados pelo governo de João Goulart. O resultado foi um dos episódios mais obscuros de nossa história. As reformas de base idealizadas por Jango atemorizaram as camadas mais reacionárias da sociedade, que viam nessas mudanças uma radicalização e um alinhamento com os países socialistas como Cuba, União Soviética e China. Dessa forma, as reformas propostas pelo governo pós Jânio Quadros as quais viabilizavam um novo paradigma para o país foram refutadas como sendo nocivas para o progresso da nação. A sociedade brasileira ainda não estava preparada para mudanças tão radicais, o que a levou a apoiar o golpe.

No entanto, o período que antecedeu o golpe encontrou o país em uma fase extremamente otimista em relação ao processo político inaugurado por João Goulart. Intelectuais, artistas e uma parte da igreja apoiavam suas reformas de base e sua Política Externa Independente. Esse otimismo, que se iniciara no governo de Juscelino Kubitschek, fez com que a sociedade brasileira ampliasse sua visão sobre o país e vislumbrasse uma modernização, podendo alinhar-se as nações mais desenvolvidas do mundo.

Durante este período, a cultura encontrava-se em um momento de efervescência. A bossa nova já era um sucesso internacional e o cinema brasileiro encontrava em Glauber Rocha o seu arauto. O Centro Popular de Cultura (CPC), o qual se ligava à União Nacional dos Estudantes (UNE) e cuja meta era uma comunicação direta com os movimentos populares, agregava estudantes, intelectuais e artistas provindos, principalmente, da classe média. Essa frente revolucionária propunha atividades conscientizadoras entre as classes populares e tinha como objetivo implantar o socialismo do país. Na visão de Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves:

Houve um tempo, “diz-nos Roberto Schwarz, em que o país estava irreconhecivelmente inteligente”. “Política externa independente”, “reformas estruturais”, “libertação nacional”, “combate ao imperialismo e ao latifúndio”: um novo vocabulário – inegavelmente avançado para uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pelo fantasma da imaturidade de seu povo – ganhava a cena, expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira” (HOLLANDA, GONÇALVES, 1982, p.8).

É interessante observar o contraste desse período bipartido, em que de um lado estavam estudantes, intelectuais e artistas que se propunham a se alinhar ao pensamento reformista e progressista de Jango e, de outro, uma parcela da sociedade que temia perder seus privilégios.

A agitação cultural do país refletia o clima de mudanças pelo qual passava a sociedade brasileira. O teatro, o cinema, a literatura e as artes plásticas buscavam um novo paradigma, assim uma preocupação de ordem social estava no âmago de todas essas manifestações artísticas. Essa fase da cultura

brasileira pode ser reconhecida como conscientização da realidade nacional aliada ao desenvolvimento industrial que começara na era Vargas. Havia por parte dos artistas a consciência de um país subdesenvolvido, porém com recursos para se tornar uma nação autossuficiente e mais igualitária, sem os contrastes gritantes que tanto causavam repulsa a esses intelectuais. Nota-se que o discurso socializante, o qual se tornara corrente entre a intelectualidade, atingia uma pequena parcela da população, causando grandes polêmicas entre essa intelectualidade que discutia sobre o destino do Brasil, devido à alienação da grande massa.

Esta disparidade entre os grupos da intelectualidade e a população que desconhecia o processo de mudanças pelo qual passava o país se deveu a fatores como as distâncias entre zona rural e urbana e o alto índice de analfabetismo. Em relação à população rural, que era maioria nessa época, pode-se afirmar que essa alienação era de fato provocada pela falta de acesso à informação. O veículo de maior alcance ainda era o rádio e assim mesmo com falhas técnicas em suas emissões, dificultando o recebimento de informação, devido às grandes distâncias do país. A televisão, por sua vez, atingia, ainda, uma pequena parcela da população urbana, veículo este que será de capital importância durante a ditadura militar. Para os detentores de terras, as ideias de João Goulart não encontravam eco, já que tocavam em ponto muito delicado para as oligarquias agrárias, a redistribuição de terras. Devido a esse fator, muitos trabalhadores rurais, agregados ou posseiros não dispunham de uma autonomia para expressarem suas ideias com liberdade, seguindo a ideologia de quem detinha as terras. No entanto, esse amordaçamento sofrido pelos trabalhadores rurais deu origem às ligas camponesas (1955-1964), movimento organizado por camponeses pernambucanos, ligados à terra, a qual legitimava uma tomada de consciência por parte destes trabalhadores na luta contra os grandes latifúndios. Segundo Fernando Antônio Azevedo, “as ligas, em sua última fase, ao estarem em vias de se transformar em um partido agrário revolucionário e de massa, anteciparam a autonomia política dos movimentos sociais e dos sindicatos em plena ditadura” (AZEVEDO, 2006, p.28). Já o analfabetismo urbano e rural, problema ainda não solucionado em pleno século XXI devido ao analfabetismo funcional, também contribuiu para a alienação de grande parte da população, pois eram facilmente manipuláveis pelos detentores do poder.

Dessa forma, esse país irreconhecivelmente inteligente de que nos fala Roberto Schwarz parece estar restrito apenas às elites intelectuais e políticas urbanas as quais dispunham de acesso à informação e uma educação formal adequada.

No entanto, conseqüentemente, toda essa mobilização em face de mudanças mais radicais no que tange às reformas propostas por João Goulart foram desagradando aos setores mais comprometidos com o capital industrial, tanto o estrangeiro quanto o nacional, e também aos grandes latifundiários. Porém, não foram apenas esses setores a se sentirem ameaçados por uma eminente transformação do país em um modelo socialista. A classe média, através de campanhas feitas pelos opositores de Jango, começou a temer pelos seus pequenos privilégios devido a sua grande aversão ao “comunismo” – leia-se aqui todo e qualquer regime de governo que se opusesse ao capitalismo. Essa mesma classe média, cujos filhos lutavam por mudanças em relação ao modelo capitalista, era a qual o governo de Jango Goulart vinha pouco a pouco tentando modificar.

Assim, é neste ambiente de incertezas que começaram as manifestações em favor dos grupos que se opunham ao governo de João Goulart, que, mesmo tendo seus poderes amainados pelo parlamentarismo, mas assegurado pelo movimento da Legalidade, tornara-se um perigo não só para as elites e os setores médios da população, mas também para os Estados Unidos, que viam esse avanço reformista na América Latina como uma ameaça para sua hegemonia. Feita as alianças, o golpe eclode no dia 31 de março de 1964, deixando grande parte da população completamente perplexa, principalmente aqueles ligados aos setores mais progressistas da sociedade. Castro afirma:

Contudo, sobreveio o golpe do parlamentarismo, moderando o poder do presidente, que ficaria sujeito a interferência do Congresso Nacional, no qual não contava com a maioria. Esse quadro perdurou até janeiro de 1963. Paralelo a isso, assistia-se à disseminação de uma histeria anticomunista no seio da classe média. Foi mantida em andamento a ordem conspiratória e os setores mais tradicionais da sociedade brasileira (Igreja, Exército, proprietários rurais, etc.) foram convocados a salvar o país. Quando mudanças mínimas pareciam irreversíveis, o golpe, há muito ensaiado foi perpetrado, com o aval dos guardiões da liberdade mundial- os Estados Unidos da América do Norte (CASTRO, 2005, p.63).

O golpe pegou de surpresa todos aqueles que almejavam as mudanças, já em andamento, do governo deposto. É, então, que, a partir desse momento, o país entra em um colapso do qual só sairia 20 anos depois.

Com a vitória do golpe, adotado como única solução para o Exército e os setores que a ele apoiavam, medidas de extremo rigor foram tomadas, implantando um período autoritário. Dentre as primeiras medidas que entraram em vigor nessa primeira fase, houve a cassação de mandatos e a supressão dos direitos políticos daqueles considerados opositores do governo recém-instaurado. Assim, o golpe que instituiu o poder aos militares, juntamente com os civis que os apoiavam, dava sinais de como agiriam os protagonistas desse novo capítulo de nossa história.

Para os setores mais progressistas da sociedade, como a classe artística, os estudantes e intelectuais das mais diversas áreas, houve um amordaçamento, já que o processo de uma estética voltada para a conscientização das grandes massas acabou sendo abortado. No entanto, como reação ao regime militar recentemente instaurado, os artistas encontram no protesto uma resposta estética para o golpe. Assim, em dezembro de 1964, o musical *Opinião* estreava no Rio de Janeiro. Para Heloisa Buarque de Hollanda:

(...) *Opinião* revelou-se um espetáculo extremamente oportuno. Reunindo um público jovem, o *show* parecia interpretar o sentimento de toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes naqueles dias em que a realidade do poder militar afigurava-se como um fantasma no imaginário da revolução brasileira. Para espantá-lo, surgia um novo imperativo: falar, cantar, manifestar. Tratava-se de expressar, contra o autoritarismo que subia ao poder, a determinação à denúncia e ao enfrentamento (HOLLANDA, 1982, p.23).

Do período que se estende da deflagração do golpe até o AI-5, havia a possibilidade de falar contra o regime, ainda que com certa parcimônia. Contudo, vários trabalhos artísticos foram mutilados devido à intervenção da censura. É durante essa época que Glauber Rocha inicia a criação e produção de sua obra mais emblemática, *Terra em Transe*, objeto deste estudo. Assim, todas as manifestações artísticas que se desenvolveram nesse espaço de tempo denunciavam, de uma forma ou de outra, os desmandos do regime. A arte passou a ter um papel preponderante de resistência e denúncia. A bossa nova, que atingira um patamar nunca antes alcançado pela música brasileira, naquele momento tinha se tornado fonte de alienação para os mais radicais. Conseqüentemente, a época tornara-se, também, mais radical.

A Revolução, como queriam os participantes do golpe, havia sido engendrada a partir da união dos setores descontentes com os rumos do governo pré 64, como foi referido anteriormente, mas o que estava também em jogo era o temor de os Estados Unidos em perder mais um país para o bloco socialista, como havia acontecido com Cuba. Assim, a partir de uma aliança entre os altos comandos das Forças Armadas e os Estados Unidos, respaldados pela lei de Segurança Nacional e imbuídos de um espírito salvacionista, as organizações militares passaram a ser protagonistas ao intervirem, através da força, no processo político nacional. Contudo, para aqueles que acreditavam que esta intervenção fosse passageira e que, logo após reestabelecida a ordem, os militares voltariam à caserna, idolatrados pelos que haviam apoiado o golpe, esse retorno não aconteceu. Como se sabe, foram necessários mais de 20 anos para que isso acontecesse.

A partir de 1964, legitimados no poder, os militares começaram a expor seus planos através de ações como perseguição política e intervenção direta na economia, respaldados pelos AI's (17 ao todo) que serviram de instrumentos para toda espécie de desmandos ocorridos naquele período. O primeiro ato, o AI-1, por exemplo, limitava os poderes do parlamento, controlava o judiciário, previa a cassação de mandatos eleitorais, autorizava expurgos nas burocracias civil e militar e inquéritos policiais para quem se opusesse às normas recém-instauradas. Todo este aparato serviu para instituir a nova ordem que, de forma arbitrária, tolhia a liberdade de expressão e feria de forma acintosa os direitos do cidadão. Já o AI-2 extinguiu os partidos políticos, restando aos opositores do regime apenas uma via para as manifestações de repúdio ao governo: a formação do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido político que se tornaria porta voz de uma resistência concedida. Para o governo foi criada a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido que agregava todos aqueles que haviam apoiado o golpe. Assim, nossa política tornava-se bipartidária.

Durante esse período, a resistência mais visível se dava através da arte, pois esta dispunha de subterfúgios, como o uso de metáforas, que muitas vezes escapavam ao julgo dos militares. A cultura brasileira viveu esse processo de forma efervescente, demonstrando uma capacidade de posicionamento político nunca antes atingida ao longo de sua história. Segundo Carlos Nelson Coutinho “a esquerda era forte na cultura e em mais nada. É uma coisa muito estranha. Os sindicatos reprimidos, a imprensa completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura” (RIDENTI, 2007, p. 143) Dessa forma, criou-se uma estética da resistência cuja força motora estava centrada na denúncia e conscientização do perigo de um regime que suprimia aquilo que é mais caro ao homem, sua liberdade.

O AI-3 estabeleceu eleições indiretas para governadores, prefeitos e presidente, seguido do AI-4, que iniciou o projeto de uma nova constituição, a qual revogava de forma definitiva a de 1946. Esse ato obteve a recusa do MDB em participar das eleições indiretas para presidente como uma manifestação explícita de repúdio aos desmandos do governo. Para a intelectualidade e classe artística, o momento tornara-se propício para toda sorte de manifestações contra o autoritarismo advindo da alta cúpula militar. É neste momento de contenda que surgem obras artísticas que mudariam o rumo da arte brasileira como o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, *O Rei da Vela* com direção de José Celso Martinez Correa, o qual é um resgate da obra teatral de caráter iconoclasta de Oswald de Andrade, e o *Tropicalismo*, movimento de vanguarda que tem nas obras anteriores sua gênese.

A toda essa contestação o governo reagiu de maneira ainda mais radical, instituindo o AI-5 em 13 de dezembro de 1968, o qual seria o tiro de misericórdia sobre qualquer manifestação antagônica ao regime.

Após o AI-5, o governo militar recrudesce e impõe uma censura severa aos meios de comunicação. Toda e qualquer manifestação artística era proibida de ser exibida sem a autorização prévia da censura federal. Nesta mesma época, na França, intelectuais e classe trabalhadora se uniam para reivindicar mudanças no sistema universitário e regras nas relações de trabalho. Dessa união, surgiu uma força que foi capaz de por em xeque, ou mesmo desestruturar, as bases de uma sociedade que se pretendia tão sólida. “*É proibido proibir*”, alertava o slogan pichado nas paredes da Sorbonne. Aqui, nos trópicos, a efervescência cultural e política se fazia ouvir através da arte que, naquele momento, foi porta-voz da oposição ao regime, ainda que, muitas vezes, de forma velada. Os ecos dessas manifestações também foram ouvidos aqui e juntaram-se a toda revolta da juventude brasileira.

Nesse momento, os tropicalistas que levavam seu projeto de transformação estética adiante, viram seu movimento ameaçado pelas prisões de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Os baianos que durante toda a jornada tropicalista também partiram para a análise da realidade brasileira, mas integrada ao mundo, deixaram o país e partiram para o exílio em Londres. Ao ser informado sobre os slogans nos muros da Sorbonne, Caetano compôs uma canção também chamada “*É proibido proibir*” para o Festival da Canção, a qual seria o estopim para o fim do movimento.

Ao ser promulgado o AI-5, a arte já se encontrava totalmente transformada. Glauber Rocha lançara, em 1967, *Terra em Transe*, filme já consagrado internacionalmente o qual reconta a História do Brasil, a passada e a contemporânea, de forma alegórica e denomina o Brasil como Eldorado. Nesse país fictício, não um espelho, mas uma lente de aumento expõe a realidade brasileira. A nação é representada hiperbolicamente, tanto sua grandeza quanto as suas mazelas. Assim, o filme de Glauber e a Tropicália serviram para a reflexão dos rumos do país nos campos da arte e da política.

Até a chegada da grande crise do petróleo, em 1973, os anos que sucederam o AI-5 foram marcados por censura prévia, prisões, cassações, perseguição política e tortura. Quando os barris de petróleo alcançaram cotações nunca antes vistas, foi difícil para os militares sustentarem o “Milagre Brasileiro”, que era um projeto desenvolvimentista que utilizava o capital estrangeiro para financiar obras faraônicas como Transamazônica, por exemplo. Durante o

período da ditadura militar, até os primeiros sinais de crise e a sua derrocada final com as manifestações pelas “Diretas Já”, o país vivenciou um período constrangedor no que tange aos direitos do cidadão e do homem, pois todos seus direitos foram violados e usurpados de forma abrupta.

Este primeiro capítulo aponta para o contexto histórico em que o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha foi concebido. Por esse motivo, o enfoque histórico se centra no período que antecede o golpe até o AI-5. Essa relação, Cinema / História presente no filme, objeto deste trabalho, é abordada no capítulo II deste artigo.

## Capítulo II

### CINEMA E HISTÓRIA

O diálogo entre as disciplinas, no mundo contemporâneo, possibilitou a ampliação de uma análise mais ampla da sociedade. Esse caráter dialógico que visa o aprofundamento das disciplinas em questão, parte da premissa de que elas têm muito a dizer umas as outras. Nas relações efetuadas entre Cinema e História não é diferente. A História que leva em consideração, tudo que é produzido pelo homem não deixa em descoberto os filmes como fonte de pesquisa. A linguagem fílmica ao se debruçar sobre os anseios da humanidade é passível de investigação sob uma ótica histórica. O Cinema que faz um recorte da realidade, ainda que de forma ficcional, possibilita uma infinidade de pontos de vista sobre essa mesma realidade. O resultado é uma ampliação de conceitos sobre as disciplinas que investigam a sétima arte. Ora, se linguagem cinematográfica é carregada de signos os quais são representações do pensamento humano, nada mais do que partir de sua análise para ver qual o lugar da História no Cinema e vice-versa.

As diferentes abordagens que o cinema possibilita, quer sejam de ordem psicanalítica, psicológica, filosófica, estrutural, semiótica, linguística e, é claro histórica, só reforçam a ideia de que o valor de um filme pode ser medido através do quanto ele explica ou reconhece a condição humana, o que a História o faz com o devido aprofundamento que a disciplina exige. Partindo desse pressuposto, exploro neste capítulo, a importância do diálogo entre estas duas áreas distintas, mas que convergem para o entendimento do homem e suas relações com o mundo.

Com um pouco mais de um século de existência, o cinema galgou um *status* na cultura que nos seus primórdios não existia. Quando da sua invenção, muitos intelectuais rechaçaram a possibilidade do cinema alinhar-se a outras áreas da cultura, como a literatura. Um exemplo disso é a visão de George Duhamel: “Uma máquina de embrutecimento e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis iludidas por sua ocupação” (LE GOFF, 1976, p. 201). Dessa forma, o cinema não angariava nenhum valor como fonte histórica. Essa visão errônea sobre o cinema foi mudando ao longo do século XX e, só vai ser transformada quando ganha *status* de arte.

Ao atingir um patamar de reconhecimento como documento legítimo de produção de cultura, intelectuais viram no cinema uma fonte documental que



poderia ser objeto de estudo. Assim o cinema passa a ser também investigado pela História. Portanto,

É claro que o que está permeando esta nova perspectiva documental é uma total transformação da ótica tradicional da história. Não mais uma história do individual, das singularidades de uma época, sintetizada na ideia de uma narrativa dos grandes fatos e dos grandes vultos. O que está em questão, a partir de então, é o desenvolvimento das especificidades de épocas históricas, compreendidas a partir de seu caráter transindividual. De lá para cá, tanto a noção de documento quanto a de texto continuam a ampliar-se. Agora, todos os vestígios do passado são considerados matéria para o historiador. Desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador. Tal tendência está promovendo uma aproximação da história com outras disciplinas das ciências humanas, no sentido de desenvolver uma metodologia adequada aos novos tipos de textos (CARDOSO, MAUAD. 1997 pág. 401).

Esse novo instrumento de percepção da realidade, ainda que ficcional, depois de algumas décadas, passou a ser explorado infinitamente por historiadores que veem no cinema fonte para estudos e aprofundamento de sua disciplina, através de uma análise que parte do real para o entendimento das metáforas exploradas pela linguagem cinematográfica.

A linguagem fílmica, como a pictural ou ainda a linguagem natural, a fala, está imbuída de significações, por essa razão, cabe ao historiador perceber a necessidade de uma investigação minuciosa e atenta para plurissignificação de um filme. Em sua obra *A Linguagem Cinematográfica*, Marcel Martin, já alertava que o cinema possui uma linguagem própria, segundo ele “o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem ,ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias”, e acrescenta que “convertido em linguagem graças a uma escrita própria, ela se encarna sob a forma de um estilo” (MARTIN, 1990 p. 16). Neste sentido, o trabalho do pesquisador é buscar através dessa linguagem referências pertinentes ao estudo da História.

O campo da semiótica tem sido um estudo importante para o exame da linguagem cinematográfica, pois traz a luz o que subjaz à simbologia de um filme. Um elemento na construção de uma narrativa é carregado de significações. Um simples objeto pode ganhar uma dimensão, até então nunca imaginada, em uma cena, por exemplo. Ele pode dizer mais em relação àquilo que lhe confere seu referente. Essas relações entre referente e suas plurissignificações demonstram que ao contextualiza-los em determinadas sequências o cineasta extrapola o real e cria um universo próprio cujo estilo torna-se linguagem. No entanto, quando a análise fílmica é vista sob uma perspectiva semiótica segundo Metz “o filme estaria ,sempre aquém ou além da linguagem” e acrescenta

É seu aspecto pouco *sistemático* que diferencia a *linguagem* cinematográfica da *língua*: as diversas unidades significativas mínimas não possuem aqui significado estável e universal, e é isso o que leva a classificar o cinema entre outros conjuntos significantes, tais como os que formam as artes ou os grandes meios de expressão culturais. Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e a imaginação: a primeira vista, parece que toda representação (*significante*) coincide de maneira exata e unívoca com a formação conceitual que veicula (*significado*) (MARTIN, 1990, p. 17-18).

Essa realidade cinematográfica que, até um dado momento, fora rejeitada pelos historiadores é capaz de trazer a tona uma compreensão da história que só é possível devido a uma transdisciplinariedade que se desenvolveu ao longo do século XX e que adentra este século. No entanto, não cabe aqui uma discussão sobre o que é real ou não.

A abrangência dos domínios da História atual revela que os caminhos para o entendimento não apenas do homem contemporâneo, mas também o do passado deve passar pelo que ele produz e produziu e em tudo aquilo que está inscrito na cultura. Ora, se o cinema faz parte dessa cultura, nada mais pertinente do que a história se debruçar sobre este vasto campo a ser explorado. Assim, o que era ignorado no passado, hoje, tem uma relevância extrema no que diz respeito à compreensão da sociedade.

Diferentemente de seus análogos reais, vemos sempre o que (os objetos) querem dizer, e quanto mais evidente esse saber, tanto mais o objeto se dilui, perde seu valor particular. [...] Ou, é símbolo, ou é enigma. Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem (MARTIN, 1990, p.18).

Vários aspectos são observáveis em uma obra cinematográfica, como já foi referido anteriormente. Contudo, um filme ao ser analisado sob uma perspectiva histórica deve levar em conta aspectos como época e contexto em que foi produzido. Uma obra está aberta a leituras diversas e dependendo do enfoque dado, pode tornar-se uma fonte de equívocos. Por essa razão, uma análise que não leva em consideração os aspectos temporais de um filme, quer seja o da obra em si ou, o momento em que foi produzida e, ainda, sua veiculação passados alguns anos. Neste contexto, é relevante o artigo veiculado pela revista francesa, *Le Nouvel Observateur*, em que o historiador, Pierre Nora e o cineasta Bertrand Tavernier debatem sobre as afinidades entre cinema e história, o lugar do ensino da História e o papel dos filmes na escola e ainda a questão das relações de tempo de suma importância para a história e o cinema, relação esta essencial para o entendimento deste artigo. Pierre Nora ao se referir sobre esta particularidade tanto da história quanto do cinema diz “é a da alma e o do espírito da época que o cinema deve apoderar-se, pois as relações à história são extremamente diversas” (*Le Nouvel Observateur*, 2010, p. 93). Desta forma, a percepção destas peculiaridades cinematográficas é o

que transforma um filme importante para a compreensão da História. De posse deste documento legítimo, o historiador é capaz de perceber a abrangência de um filme na reconstrução do real. Assim

O trabalho do historiador nem sempre se apoia na totalidade das obras: pode usar sequências ou imagens destacadas, compor séries e conjuntos. E deve integrar o filme ao mundo social, ao contexto em que surge – o que implica a pertinência do confronto da obra cinematográfica com elementos não cinematográficos: autor, produção, público, regime político com suas formas de censura... (CARDOSO, MAUAD, 1997, p. 412).

Muitas são as possibilidades de aproximação entre cinema e história e, já que, o presente artigo tem como objetivo a análise do filme *Terra em Transe*, nada mais justo do que rever a obra glauberiana a partir dessas relações temporais.

## Capítulo III

### UMA ANÁLISE EM TRANSE

Uma cena grandiloquente, uma tomada aérea transformada em quadro abstrato, a música incidental com tambores e vozes evocam um primitivismo. Na tela se lê: Eldorado. País Interior. Atlântico. O filme já anuncia, é uma metáfora. Eldorado, a terra prometida, o paraíso terrestre na visão do europeu. E nós brasileiros, o que percebemos de nosso país? Essa indagação vai permear toda a narrativa cinematográfica. Glauber Rocha faz um inventário do momento político pelo qual passava o país naqueles agitados anos 60 pós-golpe militar. As referências não deixam dúvidas. O filme, no entanto, extrapola o período e registra cenas que poderiam ter sido filmadas hoje. Devido a esse caráter atemporal da obra, parto para uma abordagem que expresse as referências da época de sua produção e as que possam ser analisadas, hoje, passados mais de quarenta anos da estreia.

A mítica Eldorado é um reflexo hiperbólico dos acontecimentos políticos pós -1964. As personagens que nela transitam encarnam tipos que podemos reconhecer nas instituições ou mesmo em pessoas. Na conturbada conjuntura de Eldorado, a igreja está representada pelo Bispo que participa do poder, mas que não possui voz, diferentemente de Júlio Fuentes, o grande detentor das indústrias e da mídia, figura quase caricata envolta em articulações de poder e orgias, representante das elites. No embate entre os políticos, Dias se sobressai como o protótipo do político oportunista, estabelecendo-se no poder conforme suas conveniências. Este personagem representa, ainda hoje, o político corrupto sem qualquer convicção política. Por outro lado, Vieira, encarna o político cheio de boas intenções, mas que abdica delas quando se encontra no poder e quando se vê frente a um impasse político. Ele é um demagogo, em sua campanha aproxima-se do povo, fazendo promessas para angariar votos. O tom jocoso das cenas da campanha eleitoral revela a superficialidade com que os candidatos encaram os eleitores. Sob este aspecto, nada mudou. Seu carisma o

transforma em governador. Paulo Martins apoia Vieira em sua candidatura, mas abandona-o quando este assume o poder. O discurso de Paulo não se mantém coerente ante suas convicções e vacila no episódio dos posseiros, proferindo o mesmo discurso das elites. Sua consciência o trai, sente-se impotente ante aos desmandos do poder, mas não reage. Ele não aceita os conchavos feitos por Viera quando a situação política se torna insustentável. O governador tem um compromisso com os grandes fazendeiros, por essa razão, usa de força para reprimir os trabalhadores que reivindicavam a posse das terras onde produziam. Paulo ao se deparar com estes desmandos políticos faz a seguinte pergunta: “como responderia o governador eleito as promessa do candidato?”.

Uma cena do filme que resume qual a condição dos menos favorecidos é quando é dada a palavra a um homem do povo. No início há uma legenda que diz: encontro de um líder com o povo. O homem humilde em um primeiro momento titubeia, mas, em seguida, se declara pobre, operário e líder sindical, participante da luta de classes. Guardada as devidas diferenças, logo se estabelece uma relação com o ex-presidente Lula. Paulo ao ouvir as palavras do homem tapa a sua boca e diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder?” (SENNA, ANO, p.313) Talvez fosse esta a posição das elites intelectuais da época. Contrariamente, aos vaticínios de Paulo um homem do povo pode ser politizado e chegar ao poder. Também, o ato de tapar a boca de Jerônimo faz referência à censura vivida naquele período.

Outra personagem importante é a companheira de Paulo. Sara personifica a transformação da mulher e o papel que ela foi assumindo ao longo do século XX. Protagonista de seu destino enfrentou todos os riscos para que pudesse usufruir seus direitos de cidadã, abdicando de alguns ideais cristalizados no inconsciente feminino como casamento e filhos. Na luta por uma sociedade mais justa, ao lado de Paulo, manteve-se sempre coerente as suas convicções. Em uma das cenas é ela mesma que explica sua condição:

(...) Eu queria me casar, ter filhos como qualquer outra mulher! Eu fui lançada no coração do meu tempo, eu levantei nas praças meu primeiro cartaz ,eles vieram ,fizeram fogo, amigos morreram e me prenderam e me deixaram muitos dias numa cela imunda com ratos mortos, e me deram choques elétricos, e seviciaram e me libertaram com marcas e mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca os levei por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos! E se foram a casa, os filhos, o amor... As ambições normais de uma mulher normal... (SENNA, 1985, p. 300).

A narrativa não linear apresenta um recurso inédito para época o que contribuiu para tornar o filme aparentemente caótico como aquele determinado momento histórico. Ao sintetizar a narrativa, Sanches diz:

*Terra em Transe*, não –linear e alegórico, narra a trajetória do poeta jornalista e aspirante a político Paulo Martins ( Jardel Filho) . Por meio do recurso de descrever o delírio que antecede a morte (Paulo foi baleado e agoniza), a vida do poeta é reprisada, sem compromissos rígidos com cronologia ou com a narrativa clássica cinematográfica (SANCHES, 2000, p. 34-35).

O filme em sua estreia obteve sucesso de crítica, sendo vencedor do prêmio da crítica internacional no festival de Cannes, mas não encontrou ressonância no grande público. A narrativa não-linear impossibilitou a compressão do filme o que para muitos tornara-se hermético. Sob este aspecto, o espectador atual, um pouco mais familiarizado a esse tipo de recurso cinematográfico, está mais apto para perceber todas as nuances da narrativa. Esses aspectos técnicos contribuíram para as inovações na época de sua estreia. *Terra em Transe* depurou e consolidou todas as inovações criadas pelo Cinema Novo. Sanches fala sobre a percepção do espectador ante as inovações do filme e ressalta que “o eventual espectador de *Terra em Transe* deve se acostumar à pulverização do ponto de vista. É bombardeado por uma artilharia de perspectivas conflitantes, às vezes incompatíveis umas com as outras” (SANCHES, 2000, p. 35).

As relações entre História e Cinema revelam uma fonte inesgotável de informações quando analisamos o filme *Terra em Transe*. Percebe-se no filme semelhanças com a História recente do país. Uma dessas semelhanças é a mídia ter força para eleger um candidato, mesmo que este não possua nenhuma base eleitoral. Dias se elege devido a sua “máquina de propaganda”, caso semelhante ao que aconteceu com Fernando Collor de Melo. Outras relações são mais óbvias como a EXPLINT, uma força do capital internacional que ajuda Dias em seu golpe, qualquer relação com os Estados Unidos não é mera coincidência. As semelhanças são muitas, a cena da luta pela posse das terras demonstra que o país evoluiu pouco no que diz respeito à reforma agrária, pois são usados, ainda, os mesmos aparatos repressivos quando se trata de qualquer manifestação deste gênero. Hollanda afirma:

Pela invenção e pela atualidade das questões que levantava, *Terra em Transe* iria constituir-se como o ponto alto do Cinema Novo após 64. As sugestões de um “texto” marcado pela informação moderna e pela vitalidade crítica repercutiriam profundamente no ambiente cultural, servindo de estímulo e ao mesmo tempo integrando o surto de revisões e de criação que em 1968 ganharia forma de movimento com o Tropicalismo (HOLLANDA, GONÇALVES, 1982, p.49).

Essa proximidade entre o cinema de Glauber Rocha e a História do país se dá pelo fato de que o cineasta baiano é um crítico ferrenho da realidade brasileira. Sua obra é coerente neste aspecto, pois se analisarmos seus filmes, sempre está presente uma revisão do Brasil com todas as suas idiossincrasias. Muito da consciência que se tem do Brasil hoje, deve-se a insistência de Glauber em pensar o país como detentor de recursos para se tornar uma grande nação. Contudo, para isso deveria assumir, primeiro, o seu subdesenvolvimento, não com olhos eurocentristas, mas julgar-se pela sua própria realidade. Daí advém todo o projeto de Glauber.

A realidade percebida e refletida pelo cineasta não era glamorosa, muito antes pelo contrário, se concretizava através do manifesto *Uma estética da fome* de 1965. Em síntese essa “cartilha”, que se tornara pontual para todo o Cinema Novo, postulava que o cinema brasileiro deveria se organizar a partir da precariedade dos recursos disponíveis, em uma oposição clara ao cinema de *Hollywood*. Durante este período Glauber afirmava que

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (HOLLANDA, GONÇALVES, 1982, p.37).

Ao explorar a realidade brasileira o cinema glauberiano conseguiu transpor para as telas as inquietações de uma geração preocupada com o destino do país. Essa perspicácia no entendimento dos reais problemas do Brasil é que torna o filme *Terra em Transe* um documento histórico de real valor. Muitos dos problemas apontados na narrativa permanecem sem solução, como, por exemplo, a questão agrária, falta de escolas, uma saúde precária e, principalmente, uma elite insensível a toda a essa problemática.

Minha proposta foi trazer à luz alguns traços marcantes da obra de Glauber Rocha ao analisar este que é um dos seus filmes mais emblemáticos e, também, entender como a História pode servir de base para o entendimento deste gênero de filme.

## CONCLUSÃO

A reflexão sobre o Brasil proposta por Glauber Rocha no filme *Terra em Transe* com base na *Estética da Fome* e nos preceitos do Cinema Novo contribuíram e contribuem para a compreensão da realidade brasileira. Dessa forma, o uso deste documento como fonte histórica só tem a acrescentar ao diálogo entre Cinema e História. Assim, ao fazer o cotejamento entre o contexto ficcional, o período em que foi exibido o filme e o tempo presente, percebe-se o quanto a obra ainda tem a ser explorada, pois ela é passível de uma infinidade de leituras.

Ao identificar o uso da alegoria como princípio estético e político fica evidenciado que o diretor utilizou este recurso para poder falar, ainda que de forma metafórica, sobre o golpe, as instituições, a injustiça social, a corrupção, o populismo e toda a sorte de ações que estavam em desacordo com a liberdade da nação. Consequentemente, esse recurso se tornou uma “arma” em defesa da liberdade, naqueles tempos de tanta violência consentida. Dentre as muitas falas que ilustram o período como negro uma se destaca pelo tom profético, “Álvaro: Eu não posso fazer nada diante dos dias de trevas que virão (...)”. (SENNÁ, ANO p.318) Um ano após o lançamento do filme seria decretado o AI-5.

Ao aproximar o filme da estética do cinema atual, percebe-se que existe uma tendência da linguagem contemporânea a um afastamento da *Estética da Fome* a qual era recorrente no cinema nacional. Este é um dado importante, pois os cineastas, hoje, não reconhecem na “precariedade” do Cinema Novo o país onde vivem. Os tempos são outros e modo de fazer cinema, também, no entanto, alguma das questões apontadas por Glauber Rocha em *Terra em Transe* se percebe que não mudaram. Talvez, esta seja uma possível reflexão para as novas relações entre Cinema e História.

## Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Fernando Antônio. **As ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana. História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS Ronaldo (org.) **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CASTRO, André Piana de (org.) **Cinema e Ditadura Militar**. Porto Alegre: Da Casa Editora, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GOLÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LE GOFF, Jacques. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A.,1976.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR**. Comment l’Histoire fait-elle son cinéma ?, Paris, p. 92-94, 23 décembre au 5 janvier 2010.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília (org.). **O Brasil Republicano**. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SENNÁ, Orlando. **Glauber Rocha Roteiros do Terceiro Mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1985.