

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**CINEMA NOVO:
IMAGENS DO POPULISMO**

Noel dos Santos Carvalho

Campinas - 1999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

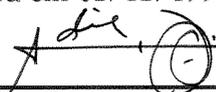


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**CINEMA NOVO:
IMAGENS DO POPULISMO**

NOEL DOS SANTOS CARVALHO

Este exemplar é a redação final da tese defendida pelo Sr. **Noel dos Santos Carvalho** e aprovada pela Comissão Julgadora em 02/12/1999


Prof. Dr. ADILSON JOSÉ RUIZ
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Adilson José Ruiz.

CAMPINAS - 1999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
C253c
V. _____ Ex. _____
TOMBO BC/ 41905
PROC. 278/00
C D
PREC. R\$ 11,00
DATA 02-08-00
N.º CPD _____

CM-00143980-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C253c Carvalho, Noel dos Santos
Cinema novo : imagens do populismo / Noel dos Santos
Carvalho. -- Campinas-SP : [s.n.], 1999.

Orientador: Adilson José Ruiz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema e Estado. 2. Ideologia e cinema,.
I. Ruiz, Adilson José. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

*à memória de minha mãe,
Minervina dos Santos Carvalho*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Adilson José Ruiz pelo apoio e orientação durante a pesquisa.

Aos professores José Mário Ortiz Ramos e Ivan Santo Barbosa que participaram da banca de qualificação e contribuíram substancialmente para o desdobramento subsequente do trabalho.

Ao prof. Paulo Bastos Martins pelas informações sobre o filme *O desafio*.

Ao cineasta Gustavo Dahl pela gentileza com que cedeu os direitos de copiar em vídeo o seu filme *O bravo guerreiro* para esta pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que me concedeu uma bolsa de pesquisa durante dois anos, depois prorrogada por mais um semestre, sem a qual este trabalho não teria sido possível.

À Fundação Cinemateca Brasileira e ao Museu Lasar Segall, importantes instituições para a preservação da memória do Cinema Brasileiro de onde obtive seguras informações sobre os três filmes analisados.

À Lú Pizoquero pela atenção, carinho e solidariedade com que acompanhou cada etapa deste trabalho.

Aos amigos: Alessandro Constantino Gamo, Douglas Bianchi e Ana Lucia Abrantes Lopes.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RESUMO

Essa dissertação é a análise de três filmes do Cinema Novo realizados após o golpe militar de 1964. São eles: *O desafio* (Saraceni, P. C., 1965), *Terra em transe* (Rocha, G., 1967) e *O bravo guerreiro* (Dahl, G., 1968). Seu objetivo é destacar as representações de ordem política que os filmes fazem do período marcado pelo nacional-populismo.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I	
1. O meio cinematográfico	8
2. Ideologia e populismo	13
CAPÍTULO II	
1. Cinema e Estado.....	25
2. O nacionalismo é o caminho que vai dar no sol.....	26
3. ISEB, PCB e CPCs: o intelectual foi onde o povo ainda está.....	28
4. GEIC, GEICINE, INC: uma política para o cinema.....	32
5. Universalistas e nacionalistas: as cisões no meio cinematográfico.....	34
6. Os filmes do Cinema Novo.....	36
CAPÍTULO III	
1. <i>O desafio</i> : divisão em blocos	46
2. O intelectual em crise	48
3. Algumas considerações	57
CAPÍTULO IV	
1. <i>Terra em transe</i> : divisão em blocos	66
2. Entre a poesia e a política	69
3. Algumas considerações	81
CAPÍTULO V	
1. <i>O bravo guerreiro</i> : divisão em blocos.....	94
2. Um esquema de traições sem fim.....	95
3. Algumas considerações	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

Esta dissertação foi organizada em seis capítulos. Os capítulos I e II são estritamente teóricos e procuram apresentar o campo de reflexões e problemas em que os filmes estão inseridos. Já os capítulos III, IV, e V são as análises dos filmes (respectivamente, *O desafio*, *Terra em transe*, *O bravo guerreiro*). O último capítulo presta-se às considerações finais.

O capítulo I trabalha os conceitos de meio cinematográfico, ideologia e populismo. O primeiro conceito serviu-nos para delimitar no espaço social o lugar de onde os filmes são produzidos uma vez que a narrativa filmica é um enunciado que se apresenta como um discurso. Assim, os conceitos de ideologia e meio cinematográfico serviu-nos para pensarmos os filmes como formas particulares de simbolização do nacional-populismo, cujo conteúdo ideológico refere-se ao campo de produção de onde os filmes emergem como discursos sobre o mundo social.

O conceito de ideologia na perspectiva marxista permitiu-nos ainda operar com o conceito de ideologia dominante, cuja manifestação institucional é o Estado Nacional e sua ideologia correlata. Nessa perspectiva, o populismo é apresentado como sintoma de uma crise de legitimação do Estado e da ideologia dominante, e não como a ideologia dominante ou um instrumento de manipulação das massas simplesmente. Essa concepção do populismo fundamenta-se no papel que a luta de classes desempenha nos processos de transformação social, e portanto leva em conta o poder de pressão política que os trabalhadores e camponeses tiveram no avanço de suas reivindicações dentro da política populista. Ou seja, o populismo foi um momento de radicalização frente à ideologia dominante que poderia conduzir o país para uma situação revolucionária de contestação não somente do poder político mas também do poder de classes, o que sem dúvida justifica o golpe militar dado principalmente contra setores organizados da sociedade, principalmente as ligas camponesas e os sindicatos operários.

O capítulo II trata das relações entre o Cinema e o Estado no período que vai de meados dos anos 50 até o golpe militar em 64, destacando como o Cinema Novo absorveu e traduziu as vicissitudes do período em seus filmes mais importantes. Com isso nosso objetivo foi o de estabelecer uma linha de continuidade na qual se inscrevem os três filmes, bem como o contexto cultural e político com o qual dialogam.

Os capítulos III, IV, e V compõem-se da análise dos três filmes, respectivamente: *O desafio*, *Terra em transe* e *O bravo guerreiro*. Nos três casos o método de pesquisa foi o mesmo. Inicialmente tratamos de construir um sistema estruturado em blocos, retendo do fluxo filmico aqueles elementos, tanto diegéticos quanto construtivos do código estritamente filmico, fundamentais. O princípio que nos orientou na sistematização em blocos foi a própria evolução diegética orientada pela trajetória dos personagens-protagonistas. O segundo passo foi a descrição de cada bloco separado, atentando para os elementos construtivos da narrativa. Finalmente, trabalhamos nas considerações finais no sentido de uma interpretação priorizando a construção dos personagens, o desenvolvimento diegético, a utilização e significação dos códigos narrativos (cortes, montagem, câmera, fusões, duração dos planos, etc.) e a utilização do narrador. O narrador ou instância narrativa é um conceito que utilizamos para designar o lugar onde os códigos narrativos são trabalhados e postos em ação. Lugar este que é fictício, mas que subsiste nos filmes como um princípio de organização.

Evitamos trabalhar com os conceitos de narratologia normalmente adequados ou transportados dos estudos literários e procuramos extrair o conceito de narrador diretamente do corpo de cada filme.

O último capítulo presta-se às considerações finais.

CAPÍTULO I

1. O Meio Cinematográfico

Surgido no fim do século XIX, quando o capitalismo entrava em um novo ciclo de desenvolvimento conhecido como Segunda Revolução Industrial, o cinema constituiu-se como atividade capitalista, obedecendo e integrando as leis de mercado com o objetivo da obtenção de lucro. Embora mantendo uma estreita relação, intrínseca à sua natureza com a indústria, o cinema é também uma forma de expressão simbólica, que opera e constrói significados a partir de uma cultura comum, socialmente compartilhada. Essa dupla natureza social define-o como um produto cultural.

Os filmes são produtos fabricados no interior de uma sociedade, inseridos num sistema de produção determinado e submetidos a uma lógica de funcionamento. Por exemplo, é necessário que um investidor mobilize uma grande quantidade de capital para iniciar a produção de um filme. Em seguida, compra-se o material para a filmagem, (filmes virgens, equipamentos, cenários, etc.), contrata-se técnicos, atores, prepara-se locações, etc. Normalmente, uma produtora é contratada para preparar o filme antes de enviá-lo ao laboratório onde será revelado, montado e mixado. Em seguida, faz-se cópias que serão distribuídas para exibição pública. O modo de produção dos filmes impescinde do funcionamento encadeado de um circuito formado por: financiamento, produção, realização, distribuição e exibição; mobiliza uma parcela importante da economia: indústrias que fornecem filmes, câmeras e lentes, laboratórios, produtoras, etc. Deste modo, é impossível conceber o cinema fora do contexto industrial que o circunda e com o qual mantêm profundas relações de dependência.

Nos países em que a atividade cinematográfica não atingiu o estágio industrial que a torna auto-sustentável, freqüentemente o Estado, por meio de mecanismos institucionais, promove e fomenta essa atividade. No entanto, mesmo nesses casos, a

produção sobrevive mais nos interstícios da grande produção industrial do que em função de suas próprias demandas.

Assim, seja nos países em que o cinema constituiu-se como atividade marginal ao capitalismo, seja naqueles em que existe como indústria cultural, a atividade cinematográfica depende de um conjunto de especialistas que têm suas atenções voltadas para a produção, realização e circulação de filmes.

A realização de um filme mobiliza um conjunto de grupos sociais que têm suas funções orientadas para a produção cinematográfica. A esse conjunto social de produção cultural Pierre Sorlin designa de “meio cinematográfico”, definindo-o como:

“(…) um conjunto social de produção cultural. Quer dizer, um grupo de pessoas que trabalham sobre um produto determinado (filmes), cuja competência é admitida pela formação social em cujo interior estão inseridas e que, subjetivamente, se definem perante “o conjunto de produção” pelo lugar ocupado no processo de fabricação, e perante a formação social em geral, pela permanência no grupo que tem o monopólio legítimo da realização fílmica”¹.

O conceito de Sorlin contempla estritamente o grupo produtor e realizador, constituídos como meios autônomos, com estruturas e estratégias de filiação específicas.

Ocupar uma posição no meio cinematográfico significa ter o reconhecimento social da capacidade de realizar filmes. Assim, trata-se de uma legitimação que, em grande parte, está fundada nas relações estabelecidas com o restante da sociedade através dos outros meios que o rodeiam: imprensa, revistas especializadas, festivais de cinema, pesquisadores. Todos desempenham um papel importante, na medida em que fazem com que os filmes ocupem cotidianamente um lugar na mídia, além de tornarem-nos objeto de seus discursos. As universidades e escolas de cinema conferem importância acadêmica à análise fílmica e à formação de mão de obra técnica para

¹ SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma*. Paris (Aubier Montaigne), 1977, p. 100.

trabalhar no cinema. As teses, congressos e conferencias introduzem o cinema num fluxo discursivo reservado às ciências e às obras de arte. Nele, os filmes disputam com a pintura, a música clássica, o teatro e a literatura o estatuto de obra de arte merecedora de estudos que emprestam das ciências humanas metodologias, teorias e modelos conceituais. Os meios financiadores têm o mesmo papel de legitimação quando reconhecem no meio cinematográfico os detentores do monopólio socialmente legítimo da capacidade de realização filmica e, conseqüentemente, da aptidão para deterem o monopólio do capital correspondente. E, embora toda a glamourização da atividade cinematográfica feita pela imprensa não seja fiel ao dia a dia da realização de um filme, sem dúvida é mais importante por oferecer um olhar de fora, mesmo que freqüentemente distorcido, do meio cinematográfico como detentor de relativa autonomia, do que por revelar as últimas séries de originalidade autoral ou o talento artístico de um jovem ator, por exemplo.

O rumor gerado pelos meios periféricos (imprensa, críticos, acadêmicos, etc) em torno dos filmes é fundamental já que empresta ao meio cinematográfico a legitimidade de outros campos já constituídos - não importa tanto que se fale bem ou mal dos filmes, mas que se fale alguma coisa. A legitimação que um outro campo (a imprensa ou as universidades, por exemplo) confere ao meio cinematográfico importa mais que a opinião de um crítico isolado. Para o meio, é melhor que um filme seja socialmente reconhecido como ruim pela crítica, do que não ter reconhecimento algum, até porque a opinião da crítica conta muito pouco para o sucesso comercial de um filme. No processo que dá aos filmes existência social, a “opinião” da crítica deve ser entendida como integrante de um sistema de relações no qual críticos, veículos de comunicação, produtores, financiadores e exibidores, procuram salvar seus interesses, essencialmente econômicos. Só assim é possível entender as reexibições e relançamentos comerciais dos sempre “clássicos do cinema”, realizados pelos mesmos “geniais diretores”, ou o culto aos horrorosos filmes de horror, que fazem rir platéias sedentas de antigas novidades. É nas relações entre o meio cinematográfico, os meios periféricos e o poder econômico que podemos entender os pequenos mistérios dessa lucrativa e sombria alquimia, em que o antigo transmuta-se em moderno, o grotesco em belo, o lixo em luxo.

Assim, além do público a que os filmes se destinam, outros campos periféricos legitimam a existência do campo de produção cinematográfica com os quais mantém profundas relações de dependência. Os meios periféricos servem ao cinema como legitimadores ao criarem o rumor em torno da atividade cinematográfica, atribuindo ao campo de produção uma especificidade no conjunto da produção social em geral.

Outra marca de distinção do campo cinematográfico diz respeito às regras de filiação que os seus membros ou candidatos devem trazer incorporadas (ter estudado em uma escola reconhecida ou trabalhado em outras produções, por exemplo, é condição de engajamento). A filiação obedece a uma prévia socialização dada por regras que o meio estabelece e que o candidato deve incorporar como suas desde sempre.

Embora deixe transparecer uma relativa flexibilidade, que tem a ver com as estratégias de seus membros para revitalizar o “glamour” em torno do cinema de autor, da criação artística, etc., o meio oculta uma rígida estrutura de divisão do trabalho pela qual devem passar aqueles que se candidatam a trabalhar no cinema. Assim, a condição para tornar-se diretor pode ser ter estudado dramaturgia, estagiado em produções anteriores, trabalhado como assistente de outros diretores, enfim, trazer incorporado um tipo de capital que o meio reconhece como aquele referente à posição de diretor. A permanência no meio implica a obediência a regras estruturadas, intrínsecas ao seu funcionamento.

“Ao analisar as autobiografias dos realizadores e dos técnicos, percebemos que minimizam a importância de sua formação escolar e, pelo contrário, apreciam muito seus nexos “com os grandes nomes” do cinema; ser discípulo de X, ter filmado “com fulano” ou “para sicrano” parece a melhor das referências. O meio funciona através de uma lenta translação que tem como base um recrutamento precoce, uma formação quase exclusivamente interna, a aceitação da divisão de tarefas e do respeito às hierarquias estabelecidas.

Protegido contra o exterior, o meio cinematográfico dá provas, no seu interior, de uma forte capacidade de integração. Hábitos, manias, costumes,

adquiridos ao lado dos antigos constituem um fundo comum, de tal maneira assimilado como se fosse inerente à natureza do cinema”².

Profundamente corporativo, regido por uma rígida hierarquia de funções, o meio impõe regras de conduta, maneiras e comportamentos aos que desejam ser admitidos. Estes devem carregar as suas marcas, ou seja, trazer incorporado o *habitus* necessário ao pertencimento. Esse conjunto de regras, costumes e práticas constitui a estrutura do meio e funciona como marca de distinção em relação à sociedade.

Assim, os filmes como produto social, são antes de tudo obra de um meio que mantém relações específicas entre seus membros e o restante da sociedade. Uma equipe que realiza um filme participa de pelo menos três meios inter-relacionados: o meio cinematográfico, as pessoas interessadas em cinema (jornalistas, críticos, organizadores de festivais) e a sociedade como um todo. Dessa forma, o meio cinematográfico, ao estabelecer relações com outros meios, estabelece também suas estratégias de funcionamento; em grande parte os filmes são produtos dessa estratégia em relação ao meio financiador e ao público em geral.

Até aqui meu objetivo foi o de especificar o lugar social da produção cinematográfica e apontar algumas relações. Algumas conclusões podem ser tiradas:

a. meio cinematográfico é um conjunto social de produção cultural autônomo; estabelece estratégias de funcionamento em relação aos outros meios, com os quais se relaciona e dos quais obtém a legitimação social para o monopólio da produção. Nele os agentes estão distribuídos e ocupando posições diferentes uns em relação aos outros. Essas posições referem-se à funções diferenciadas na divisão de trabalho e são distribuídas de acordo com o tipo de capital em jogo no meio, num determinado momento, em relação ao *habitus* que cada agente traz incorporado;

² Id. *ibid.* p. 103.

b. o meio cinematográfico possui o monopólio socialmente reconhecido da produção simbólica. Portanto, possui o poder de imposição de sentidos. Existe uma relação de homologia entre a produção simbólica do meio e as relações sociais operadas no plano da produção em suas estratégias com a sociedade.

2. Ideologia e Populismo

No entanto, os filmes não são apenas produtos, mas incluem-se em um conjunto de práticas culturais que operam novos significados a partir de símbolos conhecidos. Operação essa feita no interior de um meio que, como vimos, possui autonomia no que diz respeito à produção e mantém relações que o conectam distintamente com o restante da sociedade. Esse duplo caráter do cinema — de um lado ser produto de um meio social com estratégias e regras de funcionamento em relação aos meios que o circundam, ao público em geral e ao meio social como um todo, de outro, como objetos culturais estarem imersos num conjunto de práticas culturais que atualizam possibilidades de sentido — faz com que os filmes sejam também expressões ideológicas.

De modo geral, o conceito de ideologia remete a um conjunto de explicações, crenças e valores aceitos e utilizados que tornam “visíveis” as relações sociais concretas de uma sociedade. Nessa perspectiva, a ideologia repõe, no plano das idéias e dos valores, os conflitos decorrentes das relações sociais concretas, operando uma retradução e oferecendo dessas relações uma visão deformada expressa nos valores e idéias comuns de como os homens vêem essa sociedade. No entanto, ideologia é um conceito relacional e fugidio em que dificilmente encontramos consenso sobre o número de eventos e fenômenos que ele abrange, sem aderir a uma das teorias que trabalham o termo e que, não raramente, reproduzem o efeito que julgam combater, definindo ideologicamente o conceito de ideologia.

Terry Eagleton enumera dezesseis conceitos de ideologia utilizados e em grande parte incompatíveis:

“(...) o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; um corpo de idéias característico de um determinado grupo social; idéias que ajudam a legitimar um poder político dominante; idéias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante; comunicação sistematicamente distorcida; aquilo que confere certa posição a um sujeito; formas de pensamento motivadas por interesses sociais; pensamento de identidade; ilusão socialmente necessária; a conjuntura de discurso e poder; o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo; conjunto de crenças orientadas para a ação; confusão entre realidade lingüística e realidade fenomenal; oclusão semiótica; o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social e o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural”³.

A lista acima, por si só, demonstra o grau de complexidade que os vários conceitos de ideologia encerram, de modo que podemos falar em um campo de problemas e de reflexões possíveis em torno dos conceitos de ideologia. Em seguida apresentamos algumas reflexões sobre a questão ideológica.

Os pensadores iluministas entendiam a ideologia como o estudo científico das idéias humanas. O estudioso da ideologia ou da ciência das idéias, acreditava que elas eram produto de leis mentais fisiológicas, possíveis de serem compreendidas racionalmente. O lugar das idéias era a consciência humana, espaço regido por leis que, quando cientificamente compreendidas, poderia livrar os homens da ignorância e do obscurantismo religioso a que estavam submetidos. Esse mundo das idéias, expressão de leis racionais e universais, opunha-se à concepção religiosa e tradicional do Antigo Regime. O que se ocultava por trás do sonho iluminista, de um mundo totalmente transparente à razão, era uma feroz oposição à ordem política do Antigo Regime e sua

³ EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo (UNESP), 1991, p. 15.

ordenação do mundo correspondente. Assim, a noção de ideologia como ciência das idéias, fazia parte de um projeto de engenharia social, de construção de instituições sociais que garantiriam, por uma pedagogia racional, o advento da felicidade humana:

“O objetivo dos ideólogos do iluminismo como porta-vozes da burguesia revolucionária da Europa do século XVIII, era reconstruir a sociedade de alto a baixo, sobre bases racionais. Invektivavam sem medo contra uma ordem social que fomentava entre as pessoas a superstição religiosa, a fim de fortalecer seu próprio poder brutalmente absolutista, e sonhavam com um futuro no qual se teria em apreço a dignidade de homens e mulheres como criaturas capazes de viver sem ópio nem ilusão. Sua causa, no entanto, encerrava uma contradição debilitante. Pois, se sustentavam, por um lado, que os indivíduos eram os produtos determinados do próprio meio, insistiam, por outro, ser possível elevar-se acima desses determinantes inferiores mediante o poder da educação. Assim que as leis da consciência humana se desnudassem ao exame científico, essa consciência poderia ser transformada, na direção da felicidade humana, por um projeto pedagógico sistemático”⁴.

K. Marx e F. Engels apresentaram as discussões mais relevantes em torno da questão ideológica. Para Marx e Engels, a ideologia apresenta-se como um produto das relações reais que os homens estabelecem. Elas têm a ver com o modo como os homens, em uma determinada formação social, estão organizados e distribuídos num modo de produção de riquezas historicamente constituído. Nessa perspectiva, a consciência que os homens têm do mundo está estritamente vinculada à prática social de cada indivíduo nesse mundo, ou seja, as idéias não emanam dos homens por meio de leis intrínsecas à natureza humana, mas de sua posição e relações estabelecidas no modo como a sociedade produz, reproduz e distribui os meios de produção e apropriação das riquezas. Embora a ideologia seja a consequência das relações reais que os homens constituem,

⁴ Id. *ibid.* p. 66.

elas não representam no plano das idéias essas relações reais, operando uma transfiguração delas:

“A produção de idéias, de representações, da consciência está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas idéias, mas os homens reais e ativos, tal como se acham condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a eles corresponde até chegar às suas formações mais amplas. A consciência jamais pode ser outra coisa do que o ser consciente e o ser dos homens é o seu processo de vida real. E se, em toda a ideologia, os homens e suas relações aparecem invertidos como uma câmara escura, tal fenômeno decorre de seu processo histórico de vida, do mesmo modo por que a inversão dos objetos na retina decorre de seu processo de vida diretamente físico”⁵.

As idéias não aparecem apenas como reflexos das atividades materiais, mas são constitutivas das relações reais. Os homens movem-se num mundo de significados, portanto, a idéia de reflexo, em que as idéias emanam das coisas e têm um papel secundário de reflexo invertido do mundo real, está descartada. A “praxis” é exatamente o termo para designar a indissolubilidade entre prática social e ideologia. Embora a ideologia não represente o mundo de forma real, o que ela oculta são as contradições intrínsecas ao modo de produção. Portanto, não existe uma predominância do mundo das relações materiais sobre as representações ou vice-versa, mas de uma interação que se dá ao mesmo tempo (e de forma dialética) em que os homens, a partir das suas idéias – que

⁵ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo (Hucitec), 1984, pp. 36-37.

são sempre socialmente produzidas –, são produtores e produto de suas experiências reais.

É ainda Marx que escreve:

“(…) as idéias da classe dominante são em cada época, as idéias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. As idéias dominantes não são mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como idéias”⁶.

Numa sociedade capitalista, entendida como produto das relações sociais entre proprietários e não-proprietários dos meios de produção de riqueza, a ideologia dominante aparece como aquela que parte das relações de produção dominante no sentido de universalizar e naturalizar a dominação. Não se trata, evidentemente, de ver a ideologia dominante como consequência da conspiração de uma elite semanalmente reunida para dominar os menos avisados. Embora seja das elites a prática da conspiração, o conceito de ideologia dominante, aqui, remete ao funcionamento do modo de produção capitalista que oculta suas contradições inerentes. Nas operações econômicas cotidianas do capitalismo opera-se uma espécie de dissimulação entre as relações sociais concretas, reais e o modo como elas aparecem conceitualmente. Deste modo, as idéias dominantes são as formas ilusórias nas quais se desenrolam as lutas reais entre as diferentes classes, e não a realidade das próprias classes. Assim, o que torna uma ideologia dominante é a constituição de uma lógica de identificação social que mascara o conflito entre as classes operado no campo da produção. A sociedade capitalista, constituída pela divisão social entre as classes e fundada pela luta de classes, constrói uma representação de homogeneidade e identidade social, de modo que os conflitos sociais reais – operados no plano da produção – são explicados pela ideologia que adquire autonomia diante da realidade. Ou seja, não são os fatos que explicam as

⁶ Id. *ibid.* p. 64.

idéias, mas ao contrário, as idéias (entenda-se representações) que explicam e organizam a realidade.

A necessidade de unificação social associada à autonomização das representações, encontra seu desiderato no Estado nacional que aparece como um poder “uno indiviso” e localizável, estruturador, por “direito” da sociedade. Na representação ideológica em que as idéias explicam as relações sociais e políticas, o Estado nacional aparece como o poder unificador que dirige toda a sociedade e é, portanto, prova cabal da unidade social. No entanto, de fato e de direito o Estado é a expressão da divisão da sociedade em classes, funcionando muito mais como um polo de poder de classe (o polo da dominação política das classes economicamente dominantes) e expressão dos conflitos sociais. Assim, a ideologia encontra vocação para a dominação no Estado nacional, veículo de defesa dos interesses das classes dominantes, cujo discurso se caracteriza pelo mascaramento das diferenças e contradições entre as classes.

“Através da ideologia, são montados uma imaginário e um lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, enquanto particular, dando-lhe a aparência do universal. Não é por obra do acaso, mas por necessidade, que o discurso do poder é o do Estado nacional, pois a ideologia nacionalista é o instrumento poderoso da unificação social, não só porque fornece a ilusão da comunidade indivisa (a nação), mas também porque permite colocar a divisão fora do campo nacional (isto é, na nação estrangeira). É possível também perceber que o discurso ideológico, na medida em que se caracteriza por uma construção imaginária (no sentido de representações empíricas e imediatas), graças à qual fornece aos sujeitos sociais e políticos um espaço de ação, deve necessariamente fornecer, além do *corpus* de representações coerentes para explicar o real, um *corpus* de normas coerentes para orientar a prática”.⁷

⁷ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo (Cortez), 1989, p. 21.

Nesse sentido, a ideologia dominante pode ser entendida como uma ilusão socialmente necessária, um elo que permite as relações entre as classes sociais, mesmo que essas relações dêem-se em torno de conflitos que essa mesma ideologia tenta ocultar.

Do que foi exposto até aqui, concluímos que a ideologia dominante articula em seu conteúdo elementos das classes dominadas, ou seja, ela é dominante não porque impõem uma concepção uniforme do mundo social para o resto da sociedade, mas porque articula diferentes representações, neutralizando os antagonismos e transformando-os em simples diferenças. Fica assim descartada a concepção que reduz as ideologias de forma direta e sem mediações às classes sociais. Essas existem na superestrutura social sob a forma com que articulam os discursos ideológicos. Assim, o populismo ou o nacionalismo não podem ser reduzidos à ideologia da classe X ou Y, eles existem como discursos ideológicos cuja unidade e conteúdo depende do tipo de articulação com os outros discursos ideológicos. Só assim podemos entender as diversas faces que uma determinada ideologia pode ter: o nacionalismo de direita do Estado Novo ou o nacionalismo de esquerda influenciado pela ideologia stalinista, do “socialismo em um só país”, por exemplo.

No que concerne ao populismo, convém observar o que pensa Ernesto Laclau. Para este autor, o populismo “consiste na apresentação de interpelações popular-democráticas como um conjunto sintético-antagônico com relação à ideologia dominante”⁸. Ou seja, o populismo aparece como uma articulação de elementos popular-democráticos em oposição à ideologia do bloco dominante. Dessa perspectiva, o povo é entendido não como uma abstração ou uma comunidade imaginária, mas como um dos pólos de contradição dominante em uma dada formação social, e o populismo como a manifestação de uma contradição dominante ao nível da formação social como um todo, em que o povo coloca-se em oposição ao bloco no poder e, portanto, como opção

⁸ LACLAU, Ernesto. *Política e ideologia na teoria marxista: capitalismo, fascismo e populismo*. Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1977, p. 179.

antagônica diante da ideologia do bloco dominante. A ideologia aqui não é pensada como um atributo específico de uma classe social, não podemos falar em populismo como a ideologia característica da classe operária ou dos capitalistas. As classes sociais, na concepção marxista apontada por Laclau, só se tornam inteligíveis à luz das relações de produção que constituem seus dois pólos antagônicos como classe, ou seja, as classes se constituem numa relação de luta no interior do modo de produção. Por sua vez, o populismo começa no ponto em que os elementos popular-democráticos se apresentam como opção antagônica face à ideologia do bloco dominante. Diferente da contradição fundamental no modo de produção, a contradição fundamental expressa pelo populismo assenta-se na formação social como um todo - a primeira caracteriza a luta de classes; a segunda, as classes em luta. Logo, o populismo não é a ideologia dominante, mas, precisamente, uma consequência da crise da ideologia dominante.

Para Laclau, o antagonismo povo *versus* bloco de poder, cujo populismo é a expressão é sobre-determinado pela luta de classes. De modo que é possível falar em populismo das classes dominadas e populismo das classes dominantes, todas as vezes em que as interpelações popular-democráticas estiverem articuladas a discursos de classes. É possível ainda, chamar de populistas os movimentos sociais distintos como o nazismo, o peronismo ou o varguismo, sendo populistas porque, em todos eles, as interpelações populares apareciam sob a forma de um antagonismo face à ideologia dominante.

“Se as argumentações anteriores estiverem corretas, o populismo surge historicamente ligado a uma crise do discurso ideológico dominante que é, por sua vez, parte de uma crise social mais geral. Esta crise pode ser, quer o resultado de uma cisão no bloco de poder, em que uma classe ou fração de classe necessita, para afirmar sua hegemonia, apelar ao povo contra a ideologia vigente em seu conjunto, quer o resultado de uma crise na capacidade do sistema para neutralizar os setores dominados – isto é, uma

crise do transformismo. Naturalmente, uma crise histórica importante combina ambos os ingredientes”.⁹

O conceito de crise como elemento inerente ao populismo foi trabalhado em dois estudos clássicos sobre a política brasileira no período populista: *O colapso do populismo no Brasil*, de Octavio Ianni e *O populismo na política brasileira*, de Francisco Weffort. Para ambos, o populismo é a consequência da incorporação das massas operárias e camponesas no processo político desencadeado com a modernização econômico-política iniciada com a revolução de 30. A crise da oligarquia cafeeira e a consequente quebra de sua hegemonia no poder, abriram a perspectiva para que novos agentes sociais atuassem na cena política. A modernização empreendida pelas novas elites no poder, embora conservadora, centrou-se na reforma do aparelho estatal, cuja legitimidade não se fundava mais apenas no poder econômico, mas também nas massas urbanas e nos setores médios da população. Por intermédio dos movimentos populistas, as massas legitimavam a sua entrada no processo político, no qual passavam a interferir cada vez mais, embora mediados pelos líderes populistas - não raramente representantes dos grupos dominantes.

Assim, uma característica fundamental do nacional-populismo foi sua profunda ambigüidade: de um lado ele servia como forma de manipulação política das massas pelos quadros dirigentes, no sentido de legitimar seu poder no país que, desde a revolução de 30, deixara de ser monopólio exclusivo da aristocracia cafeeira. De outro, foi um importante instrumento de politização das massas, que nos momentos de crise eram mobilizadas pelos seus líderes.

“A participação dos trabalhadores dos centros urbanos e industriais nas campanhas eleitorais (municipais, estaduais e federais), nos movimentos nacionalistas, nas lutas anti-imperialistas e nos debates pelas reformas de base (institucionais) favoreceu e desenvolveu a politização dos assalariados. Por esses motivos, o populismo foi pontilhado de crises. A deposição e o

⁹ Id. *ibid.* p. 182.

suicídio de Vargas, em 1954, simbolizou muito bem todo esse conjunto de pressões e ambigüidades que caracterizam a história do populismo brasileiro”.¹⁰

Nos momentos de tranqüilidade, o pacto populista que envolveu setores da burguesia nacional, membros do aparelho do Estado e representantes dos trabalhadores ligados a uma estrutura sindical corporativa funcionava bem, já nos momentos de crise econômica, em que as contradições acirravam-se, nem as maiores idiosincrasias dos seus líderes podia controlar o avanço das reivindicações populares, ampliando o espaço da participação política, cujas conseqüências imprevisíveis eram temidas pelas classes dirigentes. Foi assim, num quadro de crise econômica e política que ocorreu o colapso do populismo no Brasil. Paralelamente ao enfraquecimento do poder burguês tem-se o fortalecimento das reivindicações e das organizações operárias e camponesas. A partir das reivindicações salariais, o povo politiza-se de modo acelerado, e a luta de classes passa cada vez mais a determinar a política populista. Segundo Laclau, a oposição povo *versus* bloco de poder (paulatinamente, a politização das massas) é substituída pela oposição capitalistas *versus* operários e camponeses, e a luta popular-democrática, característica do populismo, é desmascarada pela luta de classes. À medida que as manifestações populares se intensificavam, os riscos de um desfecho revolucionário acumulavam-se, acrescidos, inclusive, pelo poder mobilizador das ligas camponesas e dos sindicatos rurais.

“Por um lado, ampliavam-se as condições para uma solução propriamente revolucionária. Constituíam-se as condições para uma revolução socialista. Ao lado da crise política, a crise econômica adquiria certa profundidade. Combinavam-se as tensões econômicas e políticas, enfraquecendo o poder burguês. Além disso, verificava-se uma rápida e ampla politização das massas assalariadas. Também no campo crescia a participação política dos trabalhadores”.¹¹

¹⁰ IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1987, p 177.

¹¹ Id. *ibid.* p. 180.

Diante desse novo impasse colocado pela política populista, as burguesias — agrária, industrial, comercial e financeira —, aliadas aos setores mais conservadores das forças armadas, dão o golpe definitivo, encerrando o período populista.

O populismo foi um movimento em permanente crise, característico de um período das relações entre as classes sociais. Sua ambigüidade derivou de uma dupla determinação intrínseca à incorporação e adesão das massas ao sistema político e econômico: se por um lado elas serviram para legitimar o sistema, na medida em que atendiam aos interesses dos políticos populistas, representantes dos grupos dirigentes, por outro trouxeram para a cena política suas insatisfações e suas freqüentes ameaças ao estado das coisas.

Cabe finalmente destacar as relações entre o populismo e o Estado brasileiro. A crise política iniciada com a revolução de 30 funda-se na incapacidade da nova configuração social das classes dirigentes de estabelecer solidamente as bases de uma nova estrutura de Estado. Diante da fragilidade da classe dominante que, dividida, não conseguiu constituir um bloco hegemônico no poder, aparece a figura do Estado como instituição capaz de governar acima dos interesses particulares. De modo que, estando sobre as classes, somente ele seria capaz de efetivar uma coalizão em nome da nação. Claro que esse Estado não estava acima das classes, até porque ele atendia aos interesses do bloco dominante no poder, e portanto era o próprio aparelho de dominação de classe. No entanto, ideologicamente, ele aparecia como a instituição que representava os interesses da nação brasileira e o seu discurso - propagado através dos aparelhos partidários e sindicais e dos próprios políticos populistas - constituía-se num poderoso instrumento de unificação social. Nessa perspectiva, as massas cooptadas pelos políticos populistas legitimaram esse Estado. O nacionalismo foi a ideologia de uma parcela da classe dominante que viu no Estado a possibilidade do estabelecimento de um compromisso entre as classes e os grupos sociais. O populismo foi a expressão visível dessa ideologia, às vezes consubstanciada no discurso ou no carisma de um líder.

No fim do Estado Novo, a sociedade brasileira gravitava em torno do Estado. Partidos, sindicatos e a própria economia devia às decisões na esfera administrativa parte

de sua relevância social. O nacionalismo tornar-se-á doravante o idioma político do país, e o cinema fará a sua parte.

CAPÍTULO II

1. Cinema e Estado

Na maioria dos países o cinema existe como uma atividade produtiva. Com exceção dos Estado Unidos, onde a produção de filmes insere-se em um sistema empresarial estruturado em bases industriais, na maioria dos países, o Estado, sob diversas formas, assumiu o papel de financiador dessa atividade. Ora procurando autopromover-se, ou impelido por pressões de grupos e ideologias, os Estados Nacionais sempre mantiveram relações muito próximas com o cinema.

No Brasil, a partir da década de 50, Cinema e Estado desenvolveram relações crescentes no sentido da criação de órgãos e legislações específicas voltados à atividade cinematográfica. De uma situação de quase abandono até o reconhecimento estatal, traduzido na legislação, o cinema brasileiro do período refletiu e dialogou abertamente com as demandas sociais e políticas, influenciado pelas diversas formas que tomou a ideologia nacionalista. Percorrendo uma trajetória na qual criou e disputou propostas, reorientando-as em seguida, o cinema foi palco de embates ideológicos e de concepções sobre o Brasil. Procurando uma compreensão totalizante da sociedade brasileira, aproximou-se e identificou-se com o Estado que, a partir dos anos 30, foi o grande responsável pela modernização. Cinema e Estado, entre meados da década de 50 e meados da década de 70, caminham juntos. Ora confrontando-se, quando o cinema procurou impor seu modelo de sociedade pela via da cooptação pedagógico-revolucionária do povo, ora convergindo, quando o Estado, interessado na sua legitimação, cooptou os cineastas por meio de seus mecanismos de financiamento, na perspectiva da criação de uma identidade cultural.

O cinema, e especialmente o Cinema Novo, almejou o poder. Seus filmes são recheados de reflexões propostas, frustrações e delírios de quem conviveu com o poder muito de perto. Foi certamente o período mais rico do cinema brasileiro, quando a arte

esteve à altura do processo político que o país atravessava. Momento sublime, em que as demandas da esfera social e política mobilizaram uma incrível síntese de elementos culturais tradicionais que, relacionados e confrontados em imagem e som, apontaram para o que houve de mais moderno nas artes brasileiras.

A seguir, procuro rapidamente referir os principais debates políticos e ideológicos, seu impacto na composição do meio cinematográfico, e como, a partir de alguns filmes, o meio cinematográfico reagiu às transformações políticas ocorridas no Brasil dos anos 60. Meio cinematográfico é entendido aqui, como um conjunto social de produção cultural, com competência socialmente reconhecida e que se define pelo lugar ocupado no modo como uma sociedade estrutura, organiza, produz e consome sua produção cultural.

A análise de alguns filmes revelará as relações que o meio estabelece com a sociedade. Interessa-me mostrar, a partir dos filmes, como o meio cinematográfico produziu filmes, e como eles dizem respeito a relações reais entre o meio cinematográfico e o Estado.

2. O nacionalismo é o caminho que vai dar no sol

O pensamento ou a ideologia nacionalista aparece como a característica mais importante do período que vai do início dos anos 50 até meados da década de 60. Sua gênese está estreitamente ligada à constituição do Estado nacional brasileiro posterior à Revolução de 1930.

É possível detectar algumas características dessa ideologia: primeiramente, ela aparece como uma ideologia do Estado nacional em que “(...) setores da burocracia estatal mais comprometida com a política de industrialização capitalista e dependente, ao se chocarem com as classes e frações de classes interessadas na manutenção da velha

ordem política e do padrão de dependência que nela se fundava, seriam ao longo do período (...)”¹ os seus maiores defensores.

E, ainda segundo o mesmo autor:

“Não apenas parcelas da burocracia do Estado eram o principal suporte do nacionalismo, como o próprio aparelho estatal constituía a arena privilegiada dos embates entre as tendências nacionalistas e seus adversários. Este aparelho estatal era quase sempre o ponto de partida e, invariavelmente, o ponto de chegada do movimento nacionalista”².

Como vemos, os movimentos influenciados pelo nacionalismo jamais se posicionaram diretamente contra o Estado, todos levaram em conta seus interesses, procurando adequá-los no sentido de definições políticas que os agregassem ao Estado.

“Tratava-se ou de reforçar uma política estatal, já em execução ou de cobrar do Estado, visto como tendo abandonado suas “verdadeiras finalidades”, a implantação de uma política específica”³.

O discurso nacionalista baseava-se em algumas idéias principais. Os setores mais próximos da burguesia nacional, afirmavam que o Brasil só seria efetivamente independente quando deixasse de ser simples exportador de gêneros coloniais e pregavam, conseqüentemente, a industrialização. Já os ideólogos do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) pregavam em nome de uma consciência nacional contra a alienação, e viram no nacionalismo o encontro das elites com o povo. E, finalmente, os militares, que temiam pela ausência de “organização nacional”. Militares, burguesia nacional, intelectuais, todos insistiam na necessidade de um Estado forte capaz de integrar o conjunto de cidadãos na “comunidade nacional” e enfrentar os inimigos que ameaçavam a nacionalidade. Panacéia contra todos os males do país, Estado e povo, unidos pela ideologia nacionalista, caminhariam no sentido da emancipação nacional.

¹ ALMEIDA, Lúcio Flávio de. *Ideologia nacional e nacionalismo*. São Paulo (Educ), 1995, p. 97.

² Id. *ibid.* p. 97.

³ Id. *ibid.* p. 97.

Em seu nome, setores sociais, econômicos, culturais e políticos movimentar-se-ão, balizados sempre pelo Estado, ou tendo nele um aliado indispensável.

A partir da década de 50, ninguém mais duvida da existência de uma nação brasileira. A nação estava constituída em torno de seus interesses econômicos e políticos, o que se demonstrou pela ampla mobilização da sociedade em torno da campanha pela criação da PETROBRÁS e também pela repercussão do suicídio de Getúlio Vargas. Nesse contexto, de crença nos poderes do povo e da nação, os intelectuais ocuparam uma posição privilegiada.

“Da mesma forma que seus predecessores de direita de 1930, os intelectuais nacionalistas estavam seguros de ter vocação para desempenhar, como categoria social específica, um papel decisivo nas mudanças políticas. Porém, muito mais ainda que seus predecessores, reivindicavam o título de *intelligentsia*, pois, a partir de então, inclinam-se decididamente para o "povo" e não duvidam dos poderes da "ideologia"⁴.

Assim, os intelectuais vão “aonde o povo está”, procuram fundir-se nele e, ao mesmo tempo, revelar-lhes sua verdadeira inclinação histórica: a nação brasileira.

3. ISEB, PCB e CPCs: e o intelectual foi aonde o povo ainda está

Destacaremos em seguida alguns centros de propagação da ideologia nacionalista, além do próprio aparelho estatal, como já foi mencionado. São eles o ISEB, o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e os CPCs (Centro Popular de Cultura).

O ISEB, fundado em julho de 1955, alcançou grande prestígio no meio intelectual, influenciando diversos grupos, provocando debates e fornecendo material teórico para as mais diversas correntes políticas de esquerda. Pelo Instituto passaram

⁴ PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo (Ática), 1990, p. 103.

diversos grupos de intelectuais que se sucederam em função das metamorfoses da própria situação política do período. É possível destacar pelo menos três momentos importantes do Instituto. A fase nacional-desenvolvimentista, que corresponde ao momento de sua fundação, quando o instituto colocava-se na linha do projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek. Depois, a fase nacional-populista em que o instituto manifestou o sentimento de onipotência de uma intelectualidade que sentia vocação para conduzir a transição para um Brasil senhor do seu destino. Finalmente, a fase nacional-marxista em que o ISEB assume, ao lado da esquerda, as “Reformas de Base”, e participa da redação de diversos textos em que apóia as greves operárias, camponesas e as manifestações estudantis.

O ISEB foi “(...) um núcleo de intelectuais, dispondo de um estatuto oficial, convidados pelo poder, senão para intervir na gestão da política econômica, pelo menos participar da construção da nova legitimidade, colocando-se a serviço da criação da síntese nacional-desenvolvimentista”⁵. Vinculou-se ao Estado pelo Ministério da Educação portanto, um órgão oficial que cooptou setores da intelectualidade para auxiliar o Estado na construção de um projeto político e econômico. Vale observar que no Brasil - tragicamente - a tradição intelectual está amarrada ao poder, mantendo com ele profundas relações de dependência. Os membros do meio intelectual são, em sua maioria, cooptados das elites econômicas e dos setores médios e, portanto, visceralmente ligados ao poder. Com isso, queremos dizer que a adesão do intelectual ao poder é de mão dupla: de um lado, o Estado legitima-se pela cooptação do intelectual, de outro, o meio intelectual, filho bastardo da união entre o Estado e as elites, sempre manifestou suas próprias volições pelo poder.

Nos anos 50, obedecendo disciplinadamente as ordens que os ventos do leste europeu traziam, o PCB alinha-se aos setores nacionalistas da burguesia, que preconizavam o desenvolvimento industrial capitaneado pelo Estado.

⁵ Id. *ibid.* p. 109.

“Com um discurso onde ecoavam as análises de Simonsen, o PCB compartilhava de uma visão do desenvolvimento capitalista brasileiro em que a industrialização seria o suporte material da emancipação nacional e o progresso técnico substituiria a luta de classes na obtenção de melhores condições de vida para os trabalhadores”⁶.

Em torno do PCB formou-se toda uma cultura política compartilhada por intelectuais, integrantes ou periféricos ao partido, que intervinham em outros campos culturais e que propagavam de diversas formas a crença no triunfo da Frente Nacionalista.

No meio cinematográfico é possível ouvir os ecos das orientações do Partido Comunista em Nelson Pereira do Santos, quando conclamava nos congressos de cinema a necessidade de filmes populares - entenda-se nacional - como forma de conquistar o mercado interno de cinema para constituir uma indústria. Ou, mais explicitamente, em Alex Vianny que, no livro *Introdução ao cinema brasileiro*, propunha a industrialização como caminho para o cinema brasileiro. O cinema pensado na perspectiva dos cineastas e críticos ligados ao partido era uma questão de Estado, que deveria fornecer as condições de implantação de uma indústria cinematográfica.

Na mesma chave nacional-popular, os intelectuais ligados ao CPC empreenderão uma cruzada pedagógico-revolucionária para cooptar o povo e emancipá-lo da alienação pela via da “consciência revolucionária”. Com muitos atritos, o meio cinematográfico adere às propostas cepecistas de desalienar o povo da “arte burguesa”. Com essa intenção é realizado o filme *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC e composto por cinco curtas metragens cuja temática é a favela. O filme é a tradução em imagens da visão esquemática e pobre que os intelectuais tinham do povo naquele momento, são interessantes as observações que Glauber Rocha faz sobre esse momento:

“A arte revolucionária só funciona quando ela está integrada ao poder revolucionário. O CPC era um órgão ligado ao Ministério da Educação, tinha

⁶ Id. *Ibid.* p. 143.

verbas do Ministério e da UNE (...). Então, planejava uma política de educação popular, através também da alfabetização, a cultura não era só o cinema (...), era o desenvolvimento de um programa coletivo como um programa do *prolet-kult* mais ambicioso inclusive”⁷.

A ligação do CPC com os setores mais próximos do Estado e do Partido Comunista faz com que ele adquira progressivamente um caráter paternalista ao qual os artistas mais sensíveis vão reagir. Glauber Rocha, por exemplo, ataca a visão cultural que o CPC procura imprimir, afirmando que se recusava a idealizar o proletariado como faziam os cepecistas mais aguerridos:

“(...) a massa não é facilmente conquistável (...), aquele operariado formalizado, idealizado pelo realismo socialista e pela má importação do marxismo-leninismo do Partido Comunista não era o povo brasileiro de verdade”⁸.

Enfim, o meio intelectual-artístico não reproduziu apenas o que o Partido Comunista com seus militantes nos CPCs queriam. Foi capaz de criar obras que transcenderam a função social e pedagógica da arte engajada.

Até aqui, quisemos apenas destacar o modo como as instituições criadas pelo Estado, como o ISEB, ou ligadas a ele ideologicamente, como o PCB e o CPC, constituíram pólos difusores do nacionalismo. Cada um, em cada fase política, elaborou ações que tinham o Estado como referência. Tanto os intelectuais do ISEB e os militantes do PCB quanto os artistas, ao se voltarem para o povo, viram-no como elemento necessário e fundamental para a constituição daquilo que entendiam como nação. Esses intelectuais identificavam-se como portadores da consciência nacional, com a função de levar essa consciência ao povo para conduzi-lo a um ideal de sociedade.

⁷ GUERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo". In: VÁRIOS AUTORES. *Glauber*. Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1997, p.14.

⁸ Id. *ibid.* p. 16.

No conjunto, os filmes realizados nesse período pelo Cinema Novo dialogam abertamente com o ambiente político e ideológico, especialmente através das relações que estabeleceu com o aparelho do Estado, das propostas que o grupo tratou de assumir e do conjunto de filmes realizados. Traduziu em imagens e sons os acidentes políticos do momento, e como não poderia deixar de acontecer, manifestou sua volição pelo poder. Em sua trajetória de aproximação com o Estado - que não poderia deixar de ocorrer, uma vez que é filho do nacional-desenvolvimentismo e do ambiente ideológico que se respirava na época - reformulou propostas, adequou-se às situações anteriormente recusadas e, nessa trajetória, a história também imprimiu suas marcas sobre os filmes.

4. GEIC, GEICINE, INC: uma política para o cinema

A partir de meados dos anos 50, o meio cinematográfico começou a se mobilizar para conseguir do Estado políticas que permitissem a implantação de uma indústria cinematográfica. Influenciados pelo governo de Getúlio Vargas, reivindicavam para o cinema políticas semelhantes às implementadas para o petróleo, que culminaram na criação da PETROBRÁS. Nesse momento, os congressos de cinema (1952 e 1953) esboçavam um nacionalismo que mais tarde seria radicalizado pelos jovens do Cinema Novo:

“(...) interpenetravam-se dessa forma as questões de política cinematográfica com a situação mais abrangente do país, e particularmente na visão de um cineasta posteriormente fundamental, (Nelson Pereira), surgia um esboço de concepção da cultura brasileira, a qual se centrava na procura de “histórias de conteúdo nacional”, de assuntos ligados à “nossa terra”⁹.

⁹ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1983, p. 17.

São sensíveis os ecos da ideologia nacionalista na proposta de um cinema com temáticas populares como estratégia de conquistar o mercado dos filmes estrangeiros - *Rio 40º*, *O grande momento* e *Rio zona norte* exemplificam esse procedimento. No entanto, a conquista do mercado dependia do envolvimento do Estado, que deveria dotar a atividade cinematográfica de uma legitimação específica.

Em 1955 é criada uma comissão municipal em São Paulo com o objetivo de realizar estudos sobre as potencialidades do cinema brasileiro. Em 1956 é a vez da comissão federal de cinema, e em 1958 é criado o GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica):

“O GEIC, subordinado ao Ministério da Educação, surge no bojo de novas medidas do Estado e de uma crescente internacionalização e dependência da economia brasileira. Aprofunda-se a complexidade do aparelho estatal, proliferando os órgãos diretamente ligados e comandados pelo Executivo, visando encaminhar adequadamente e sem maiores amarras, o programa desenvolvimentista encontrado no Plano de Metas”¹⁰.

O GEIC, entretanto, era um grupo de estudos que, quando muito, transferia para o Plano Federal os pedidos relativos a uma legislação protecionista para o cinema, já que não tinha poder executivo.

Em 1961 é criado o GEICICE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), que detinha poderes executivos e que ficou sob jurisdição, depois de 1963, do Ministério da Indústria e Comércio, conseguindo avançar na criação de uma legislação mínima para o cinema. GEIC e GEICINE, embora enfatizando a questão da industrialização, não foram eficazes para criar uma decisiva política do Estado que atendesse todas as reivindicações do meio cinematográfico. Em 1966, já no Governo Militar, é criado o INC (Instituto Nacional de Cinema), que marca uma política totalmente distinta do período anterior e que reordenará as relações de forças internas ao meio cinematográfico.

¹⁰ Id. *ibid.* p. 24.

O período das Comissões Municipais do GEIC e do GEICINE foi marcado pela crença no desenvolvimentismo, embora sem muito proveito para o cinema. No período militar, o Estado resolve administrar de forma centralizada as questões do meio cinematográfico.

“O INC vai surgir na esteira de uma diretiva mais ampla do Estado que decide enfrentar a questão cultural, até então relegada a um segundo plano, abafada pela prioridade, ainda que relativa, dada à educação. Se no governo J.K. e nos anos de crise que antecederam o Golpe, a ação estatal no campo cultural era tímida e omissiva, diversa vai ser a relação Estado-Cultura no governo Castelo Branco”¹¹.

5. Universalistas e Nacionalistas: as cisões no meio cinematográfico

Durante a lenta aproximação com o Estado, dois grupos distintos compunham o meio cinematográfico:

“Na virada da década de 60, consolidaram-se e fortaleceram-se duas vertentes que são decorrentes da situação política global que o país vivenciava, como também herdeiras do processo específico de luta por um cinema brasileiro que vinha ocupando espaço cultural desde a década anterior. Surge a contraposição clara e bem demarcada entre uma tendência que vinculava-se ao forte centro de irradiação do nacionalismo da época, atravessando a cultura e o cinema pelo binômio “desalienação-libertação nacional”, e uma concepção que submetia o nacional a valores ditos universais, caracterizando uma postura 'universalista-cosmopolita’”¹².

¹¹ Id. *ibid.* p. 53.

¹² Id. *ibid.* p. 39.

Os universalistas vão empreender as aproximações com o Estado via Comissões de Cinema, GEIC e GEICINE. Quando da fundação do INC (criado pelos militares em 1966), foi esse grupo que assumiu o poder e procurou efetivar suas idéias de um cinema liberal. Já os nacionalistas articularam-se de forma tática com o desenvolvimentismo. Queriam a criação de uma legislação que incentivasse a fundação de uma indústria de cinema. Para eles, a industrialização do cinema estava ligada à necessidade de uma afirmação nacional no plano da cultura, o que os colocava frontalmente contra os interesses estrangeiros.

Após 1964, os cineastas mais próximos do nacionalismo apegam-se à possibilidade de um Estado neutro como estratégia de não-adesão ao governo militar. O período de crença no nacionalismo estava superado, o Golpe funcionou como um radical divisor de águas. Os cineastas, desprovidos de qualquer forma de influência sobre o poder, até porque ideologicamente não poderiam aliar-se ao novo regime, inicialmente marginalizam-se atacando o INC. A concepção em torno de um Estado neutro revela a impossibilidade do grupo nacionalista de pensar um cinema fora do aparato estatal. O novo governo militar aliou-se aos interesses econômicos internacionais colocando o país na perspectiva de uma economia cada vez mais atada aos interesses norte-americanos. Os cinemanovistas, inicialmente frustrados e perplexos diante da nova conjuntura, posteriormente reorientar-se-ão, procurando caminhos de aproximação com o público. Três filmes representam essa nova estratégia: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Macunaima* e *Como era gostoso meu francês*. Realizados por representantes do Cinema Novo (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos), os filmes são exemplares das novas posturas do grupo nacionalista após o Golpe: a associação com produtores estrangeiros, a aproximação com o público, a crença no Estado neutro (que significava no fundo uma concepção de cultura desvinculada da política), a busca por uma identidade nacional pela via cultural e o uso cada vez mais freqüente de alegorias como forma de representação do nacional.

O projeto cinemanovista de um cinema revolucionário, pedagógico, correspondente no plano audiovisual à tomada do poder pelas classes populares, tornou-

se inviável após o Golpe Militar. O Cinema Novo, num primeiro momento, não quis participar do poder obtendo vantagens que possibilitassem a implantação de uma indústria cinematográfica como, por exemplo, desejavam os setores mais próximos ao governo. Tinham um projeto político em que almejavam ser a consciência crítica das classes populares que os conduziriam ao poder. Nesse sentido, o meio cinematográfico nacionalista não está deslocado dos intelectuais da geração de 45, militando no PCB, ISEB ou CPCs. No entanto, o que distingue esses cineastas intelectuais dos outros, é o fato de fazerem cinema, e portanto, lidarem com um meio de comunicação que necessita de grandes investimentos, com uma influência enorme, na qual o Estado militar tinha interesses específicos, levando-os a estabelecer relações muito particulares com o poder.

O período que se iniciou com os militares modificou profundamente a sociedade. O país se modernizou rapidamente, abriu-se à economia mundial, desenvolveu-se milagrosamente. As telecomunicações ligavam e integravam o país. A televisão passou a ter um papel dominante como veículo de comunicação e lazer. Conseqüentemente, o meio cinematográfico se orientou em função dessas transformações. O Cinema Novo, após o Golpe em 1964, entrou em uma nova fase de produção que duraria até 1968.

Não houve uma adesão do Cinema Novo ao projeto dos militares, houve sim uma dispersão do grupo e a reorientação, agora organizada, em função da nova conjuntura marcada pelos militares na política e pelo Tropicalismo no campo cultural.

6. Os filmes do Cinema Novo

Os filmes do Cinema Novo traziam consigo o imperativo da participação no processo político, assumindo inteiramente o caráter militante do seu trabalho. Interessados em conscientizar o povo, politizando-o e revelando-lhe os mecanismos de exploração, esses filmes revestiam-se de um caráter pedagógico, refletindo em cada momento da realização as opções políticas e ideológicas adotadas por seus realizadores.

Rio 40º, por exemplo, é o filme que melhor traduz a perspectiva nacionalista que animava o meio cinematográfico nos anos 50. O filme narra um dia na vida de garotos favelados que vendem amendoim na zona sul do Rio de Janeiro. Percebe-se a preocupação constante em mostrar a favela, o povo pobre, em oposição a uma burguesia corrupta e fútil. A imagem do povo e do popular é realçada para provocar a compaixão do espectador. A câmera mostra os favelados com uma paixão e um envolvimento que, vistos hoje, não deixa de parecer estranho, considerando a distância que separa o realizador do povo filmado. Na perspectiva de exaltação idealizada do popular podemos ainda alinhar outros filmes: *O grande momento*, *Agulha no palheiro*, *Rio zona norte*, *Balança mas não cai*, *O saci*, etc.

É possível perceber nesses filmes o modo como o meio cinematográfico cinemanovista refletia o nacionalismo da era pós Vargas e dos Congressos de Cinema. Por outro lado, os filmes distinguem-se da produção realizada pela claudicante Vera Cruz - projeto idealista de um cinema industrial, sem infra-estrutura que sustentasse o empreendimento. Diferença que se reflete também na temática: enquanto os filmes da Vera Cruz narram as aventuras de uma classe burguesa envolvida em seus melodramas amorosos, normalmente tendo o povo como figurante e pano de fundo. Nos filmes de Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos os personagens populares protagonizam as aventuras. No entanto, do ponto de vista da linguagem a distância é insignificante. A ruptura virá mais tarde com a geração mais jovem do Cinema Novo, para quem o cinema popular deveria também ter uma linguagem revolucionária.

A visão idealizada do povo, influência ideológica de um nacionalismo filtrado pelo marxismo stalinista, aparecerá em vários outros filmes do Cinema Novo anteriores ao Golpe Militar. Em 1961 é filmado *Barravento*, de Glauber Rocha, representativo do ciclo baiano com *Bahia de todos os santos*, *Tocaia no asfalto*, *A grande feira*, *Redenção*, *Rampa*, *O pátio*, etc. Em *Barravento*, como em *Rio 40º*, a temática popular ocupa o primeiro plano, no entanto o primeiro é mais radical na incursão que faz à religiosidade popular - note-se que *Rio 40º*, filme sobre negros em uma favela do Rio de Janeiro, não apresenta uma única cena de macumba. *Barravento* trabalha na chave conscientização /

alienação. Nele, um grupo de pescadores explorado pelo dono das redes mantém-se submisso na crença de que Iemanjá os protege. Firmino, ex-pescador que foi morar na cidade, retorna e encontra os pescadores na mesma situação em que os deixara. Revolta-se e tenta provocar o barravento - metáfora da revolução -, mas, para isso, precisa destruir a crença dos pescadores no candomblé. Recorre a todos os meios possíveis, inclusive a feitiçaria, até finalmente conseguir provocar o barravento libertando os pescadores das suas “crendices”. As imagens que mostram Aruã indo para a cidade com a promessa de voltar e mudar a situação dos pescadores alude a importância dos intelectuais na conscientização do povo. Embora essa seja uma leitura esquemática e redutora em se tratando de um filme de Glauber Rocha, aqui o povo é visto como alienado e submisso, carente de um elemento externo que o liberte.

O momento da realização do filme coincide com um efervescente desenvolvimento da vida cultural baiana em torno da Universidade Federal da Bahia, com o apoio da burguesia e da intelectualidade local. Na Bahia, desde os anos 50, toda uma intelectualidade já vinha produzindo textos, peças, músicas e filmes.

“Entre as décadas de 1950 e 1960, a cidade da Bahia, ancorada em práticas culturais tradicionais, achou-se de repente sob um forte influxo de informações internacionais. Parte substancial delas vinha das vanguardas estético-intelectuais européias do período anterior à II Guerra Mundial, especialmente nas áreas de música, teatro, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema. Em termos cinematográficos, aliás, a movimentação baiana era contemporânea do florescimento da *nouvelle vague* francesa, quando Jean-Luc Godard e companheiros lançavam-se à aventura da criação de uma nova linguagem fílmica (...). Glauber Rocha, por exemplo, estudou na Escola de Teatro e muito aprendeu com as atividades cineclubísticas coordenadas pelo crítico Walter da Silveira. Datam daí os seus vínculos com o teatro brechtiano, o cinema de Eisenstein, a *nouvelle vague* e os escritos críticos dos “Cahiers du Cinema”. Na Escola, o jovem agitador aprendeu o que pôde das lições de Stanislavski e Brecht – e foi aí mesmo que andou

recrutando boa parte daqueles atores que deram substância às suas personagens geralmente emblemáticas”¹³.

O ciclo baiano fornece o maior cineasta do Cinema Novo, Glauber Rocha, que realizou suas obras mais polêmicas.

Em torno das discussões geradas por dois filmes o Cinema Novo se constituiria como movimento. Os filmes são *Aruanda* e *Arraial do cabo*, dois documentários sobre a vida de comunidades isoladas do meio urbano. A crítica paulista, organizada em torno da Cinemateca Brasileira, recebe positivamente os dois filmes: o Cinema Novo se torna uma realidade cada vez mais palpável. Mas o que há nesses filmes que exalta tanto a crítica? Primeiro, as imagens nuas e cruas do Nordeste, captadas por uma câmera sem filtros que registra o real como ele se apresenta. Depois, a própria precariedade dos meios de captação que, segundo os críticos, correspondia à precariedade da vida dos habitantes. A luta pela sobrevivência das duas comunidades filmadas é ideal para a exaltação do homem e do seu meio. A aproximação com o universo popular é radicalizada nesses dois filmes, primeiro porque são documentários que, em tese, interferem muito pouco na “realidade” sem requerer nenhuma grande encenação. Segundo porque o registro, feito de forma absolutamente precária e amadorística, “nivela” os filmes ao subdesenvolvimento da própria comunidade que eles registram.

Nesse momento temos a contribuição mais importante do Cinema Novo na perspectiva de aproximação com o popular: a idéia de que não basta uma temática nacional, é necessário uma linguagem nacional capaz de representar a realidade em que vive o povo. Glauber Rocha é o principal teórico dessa nova linguagem, mais tarde expressa no manifesto *Por uma estética da fome*. Temos, nesse ponto, uma retomada inteiramente nova dos temas nacionais que agora aparecem articulados em uma linguagem nacional.

¹³ RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi), 1995, pp. 74-75, 136.

A partir de 1962, o Cinema Novo adquire sua feição definitiva com uma linguagem portadora de uma ideologia própria. Nesse momento surgem os principais longametragens do movimento. Em 1963 são realizados três longametragens pelos integrantes do Cinema Novo, são eles: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* e *Vidas secas*, dirigidos respectivamente por Glauber Rocha, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos. Nesses filmes vemos as influências dos documentários citados acima. A mudança de postura em relação ao povo também é nítida, se comparada aos filmes de meados da década de 50. A questão da linguagem é a tradução da inserção dos cineastas, nesse momento, na luta política. A linguagem nacional significa no fundo que os cineastas se dão conta da impossibilidade de retratar o povo com uma linguagem cinematográfica tida como alienada e colonizadora. Ao proporem uma linguagem desalienadora como única forma de comunicação possível, os cineastas se posicionam radicalmente em uma nova postura política. Agora sabem que não são o povo, e assumem-se como portadores de um código que permite expressar, para o povo e em seu nome, suas mais “autênticas” reivindicações. Além disso, ao assumirem uma linguagem nacional, colocam-se frontalmente contra todo o cinema estrangeiro e nacional que se expresse em um código convencional. A correspondência política, fora do meio cinematográfico, é claramente de influência marxista, via Partido Comunista num momento de radicalizações.

Esses três primeiros filmes correspondem à produção de 1963 e são marcados pela imagem realista do nordeste seco e distante, do povo nordestino na condição de explorado e pela presença de um personagem que acaba servindo como expressão dos dilemas dos jovens urbanos de esquerda. Algumas características comuns permitem identificá-los como tradutores de um momento histórico que condensa projetos ideológicos. Nos três filmes, a violência é utilizada como metáfora da libertação, e é por meio dela que os personagens tomam consciência da opressão em que vivem. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Manoel, o protagonista, mata um fazendeiro e inicia uma peregrinação com sua mulher Rosa. Integra um grupo de religiosos seguidores de um beato - Sebastião - que em seguida é assassinado por Rosa. Depois ingressa no grupo do cangaceiro Corisco, que é morto por Antônio das Mortes. Partindo de uma situação de

opressão, Manuel percorre os mitos da sociedade nordestina até que, libertado por Antônio das Mortes, corre de encontro ao mar. O sertão encontra o mar por meio da câmera que ultrapassa Manoel, numa clara alusão metafórica à revolução. No final de *Vidas secas*, Fabiano e sua família caminham por uma estrada, metáfora da continuidade histórica e da resolução dos conflitos.

Traduzindo o otimismo com que os cineastas viam o processo político, esses filmes levam às últimas conseqüências a pedagogia implicada na aproximação com o povo. Pedagogia expressa por dois procedimentos: uma linguagem desalienadora e personagens incubidos da tarefa de libertar os portadores de uma "missão histórica". Nesse movimento do Cinema Novo, os filmes estão em fina sintonia com o projeto dos intelectuais do CPC, do ISEB e do PCB de aliar-se ao povo na defesa dos interesses nacionais, o que leva a pensar na possibilidade de projeção da classe média nesses personagens desencadeadores dos conflitos.

Entretanto, o otimismo da união dos intelectuais com o povo no caminho da Revolução vai durar pouco. O Golpe Militar de 1964 interrompe o projeto nacionalista de união das esquerdas com a burguesia nacional. Foi um radical divisor de águas entre o período populista e a era que se inicia com os militares no poder. O projeto populista, já em colapso no final dos anos 50, não consegue conciliar os vários interesses em jogo na sociedade. De um lado, governa para as elites, de outro, precisa atender aos compromissos de campanha junto aos setores populares e à pequena burguesia. O golpe rompe com o populismo, desarticula politicamente as classes populares e estabelece relações mais intensas com as classes dominantes. No plano cinematográfico,

“(...) a nova conjuntura incide diretamente no trajeto do Cinema Novo; exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, então, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade em face do desafio dos acontecimentos; temos os filmes cujos temas, de forma

velada ou não, é a atualidade política, o golpe militar e a derrota das esquerdas”¹⁴.

O meio cinematográfico mais identificado com o nacionalismo reage quase imediatamente ao Golpe Militar. Em 1965 é lançado o filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni, que havia filmado em 1960 *Arraial do cabo*. *O desafio* é uma reflexão sobre o Golpe no calor da hora. Narra a história de Marcelo e Ada. Marcelo é um típico jovem de esquerda da época com sua fé nos inabaláveis poderes do povo. Ada, casada com um rico industrial, é amante de Marcelo. O filme narra o processo de separação desses dois personagens que não conseguem mais ficar juntos devido à impossibilidade de levar adiante seus antigos projetos. O Golpe incide violentamente sobre a vida pessoal desses dois personagens. Aos poucos descobrem o quanto suas vidas integravam a situação política do país. Separam-se, e Ada assume sua classe e seu marido burguês. Marcelo, por sua vez, vagueia sem rumo até que toma consciência da nova situação. Nos últimos planos do filme Marcelo desce uma escadaria correndo decidido e desaparece na rua. O filme termina com uma alusão à guerra, na banda sonora ouve-se a letra de uma música que diz: “é um tempo de guerra, é um tempo sem sol...”.

Em 1967, Glauber Rocha lança *Terra em transe*. O filme procura fazer um balanço do Golpe Militar e seus desdobramentos. Narra a história de Paulo Martins, intelectual, poeta e jornalista que se lança na aventura de apoiar um candidato populista - Vieira - a governador e depois presidente de Eldorado: “país litoral atlântico”. Vencem a eleição para governador, no entanto, quando tentam a presidência, o candidato oponente - Diaz - une-se a uma multinacional denominada Splint e à burguesia nacional - Fuentes - e dá um golpe. Vieira, o candidato populista, renuncia e rende-se a Diaz. Paulo, abandonado, sentindo-se traído por Vieira e Fuentes, parte numa longa agonia na qual repassa a história política de Eldorado. O filme termina com um plano em que Paulo Martins, ferido ao furar um cerco policial, foge para uma duna de areia. Com uma

¹⁴ XAVIER, Ismail. "Do golpe militar à abertura, a resposta do cinema de autor". In: XAVIER, Ismail; BERNADET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar), 1985, p. 14.

metralhadora nas mãos apontada para o céu, agoniza, enquanto ouvimos o barulho de armas disparando e sirenes tocando. Temos outra vez a metáfora da guerra nos planos finais, porém aqui, o assunto central do filme é a denúncia da inconsistência do pacto nacional-populista.

Na mesma perspectiva, Gustavo Dahl realiza em 1968 o filme *O bravo guerreiro*, que retrata a vida de um jovem político hesitante entre seus compromissos populares e os conchavos com um partido de centro-direita, dos quais espera tirar maior proveito. O jovem político é traído pelo partido e vê-se em apuros para explicar sua posição numa assembleia operária. Após um longo discurso, tira um revólver, põe na boca e suicida-se. O filme termina com essa imagem emblemática da situação psicológica dos intelectuais após o Golpe.

O otimismo anterior, presente em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas Secas* e *Os fuzis* é substituído pela perplexidade e pelo pessimismo. Os filmes refletem o fracasso do pacto populista em tom amargo, voltam-se para o ataque à classe média e suas ambivalências, desenhando para o futuro um quadro sombrio. Num certo sentido, eles traduzem a marginalização que a partir do Golpe o meio cinematográfico irá sofrer. Sabemos que os filmes anteriores do grupo foram financiados pela burguesia nacional, que agora, aliada aos militares e ao capital internacional, deixa os cineastas "órfãos". Por outro lado, esses não poderiam aderir ao projeto cultural dos militares, pois ainda estavam presos ao período anterior. O INC é tomado pelo grupo dos cineastas que não tinham grandes restrições à associação com produtores estrangeiros. Marginalizado portanto do ponto de vista ideológico e dos meios de financiamento, o Cinema Novo irá reelaborar suas posições, caminhando no sentido de um cinema de maior domínio popular com o objetivo de atingir o mercado.

O período aberto pelos militares traz profundas modificações na sociedade: uma vasta rede de telecomunicações tornou a televisão o veículo privilegiado de comunicação com o grande público; o custo da produção cinematográfica aumentou enormemente comparado com o período anterior; os militares empreenderam uma forte política cultural incorporando o cinema. A censura atua nas artes impedindo qualquer

crítica aos projetos dos golpistas no poder e, no plano econômico, o país cresceu e modernizou-se rapidamente graças, em parte, aos investimentos externos. Nesse quadro, procurando uma via de comunicação com o grande público são realizados *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Os herdeiros*, *Os deuses e os mortos*, *Brasil ano 2000* e *Macunaíma*, realizados respectivamente por Glauber Rocha, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Walter Lima Júnior e Joaquim Pedro de Andrade. São filmes com evidentes traços comuns e cuja produção foi realizada no período de dois anos. Além da alegoria espetacular como forma de atingir o grande público, apresentam uma narrativa fragmentada na qual os personagens carecem de motivações psicológicas, apelando aos berros e urros, expressão de sentimentos dilacerados e extremamente emotivos. Percebem-se as reações de protesto ao fechamento do Regime com o AI-5. O recurso à alegoria também serviu como subterfúgio à forte censura que atuou no período.

De 1965 a 1968, o Cinema Novo começou um movimento em direção ao público, no entanto, por estar vinculado à questão autoral, foi trabalhar sua integração num universo mais erudito da cultura brasileira. A aproximação com o grande público foi mais uma palavra de ordem do que uma realidade. O único filme a efetivar o encontro com o público foi *Macunaíma*, que obteve grande sucesso de bilheteria. De um modo geral, esses filmes ficaram no registro erudito, restrito ao público universitário. O público mais geral, ainda hoje não viu esses filmes.

O Cinema Novo foi a expressão de uma visão particular da sociedade construída e modelada a partir do modo de produção em que esteve inserido. Revelou as orientações e tendências implícitas de um grupo. O período que se inicia com a renúncia de Getúlio Vargas corresponde a uma intensa atividade do Estado para modernizar o país e situá-lo no novo quadro do desenvolvimento capitalista mundial. O Cinema Novo foi fruto desse período desenvolvimentista, absorveu a ideologia nacionalista reelaborando-a em uma perspectiva de esquerda. Nessa operação esteve ligado ao ISEB, ao CPC e ao PCB, com os quais também manteve relações de adesão e conflito. O modo de produção, ligado ao Estado e à burguesia nacional, determinou em alguns momentos as orientações do grupo. Essa circunstância motivou as primeiras manifestações por uma

indústria nacional de cinema, desvinculada do capital internacional e protegida pelo Estado. Nesse ponto, as aspirações do grupo estão de acordo com uma política de reserva de mercado defendida por uma parcela da burguesia e já aplicada ao petróleo, por exemplo. Nos anos 60, a radicalização política encontra correspondência na proposta do nacional-popular e sua expressão estética na linguagem “maldita” do Cinema Novo. Esse é o aspecto mais importante e revolucionário do movimento, em que o nacional defendido pelo grupo afasta-se do nacionalismo entendido pela burguesia - ruptura radical que se desdobra numa estética da violência como única forma de libertação. Nesse sentido o cinema ultrapassa o projeto populista, radicalizando suas posições anteriores e assumindo a vanguarda artística e política do país. O ponto culminante está condensado na obra de Glauber Rocha, bem como em sua trajetória pessoal - um inconciliado por excelência.

A ideologia nacionalista foi um conjunto de possibilidades de simbolização, não existiu como ideologia única e global. Em cada meio e em cada momento sofreu reelaborações diferentes. Os filmes do Cinema Novo, uma dessas formas de simbolização, avançaram de forma singular na análise da sociedade.

Com o Golpe Militar dá-se o fim do movimento. As reordenações do meio cinematográfico cinemanovista serão marcadas por uma agônica tentativa de sobrevivência, porém, o meio social e político já não era o mesmo, e o Cinema Novo termina com a decretação do AI-5. O meio cinematográfico nacionalista reage à nova conjuntura política e econômica com a realização de três filmes: *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967) e *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl (1968). Em seguida, analisaremos os três filmes.

CAPÍTULO III

1. *O desafio*: divisão em blocos

Bloco 1: Sequência que se inicia com a apresentação dos créditos e vai até a primeira separação no apartamento de Marcelo. O bloco está dividido ainda em quatro partes:

B1.1: Apresentação dos letreiros;

B1.2: No carro;

B1.3: Na lagoa;

B1.4: No apartamento de Marcelo.

Bloco 2: Ada chega em casa, conversa com o filho, recebe o recado da empregada e sobe para seu quarto.

Bloco 3: Marcelo, Hugo, Carlos e depois Nelson dialogam na redação da revista *O Cruzeiro*. A cena se inicia com planos curtos de fotos e manchetes de revistas e jornais.

Bloco 4: Sequência em que Ada e Mário conversam em casa. Nesta sequência, Mário, que até então só conhecíamos por intermédio dos diálogos entre Ada e Marcelo, faz sua primeira aparição no filme. Mário é o burguês marido de Ada.

Bloco 5: Sequência do show *Opinião*, assistido por Marcelo. Zé Keti canta *Notícia de Jornal*, João do Vale anuncia *Carcará* interpretada em seguida por Maria Bethânia.

Bloco 6: Reencontro de Marcelo e Ada após a primeira separação. Desfecho definitivo do rompimento entre Ada e Marcelo. Este bloco está dividido em três cenas:

B6.1: Reencontro na casa da amiga de Ada;

B6.2: Dentro da pensão incendiada;

B6.3: De volta à casa da amiga.

A opção em dividir a seqüência dentro da casa em duas partes (B6.1 e B6.3) decorreu das diferentes posturas que os personagens assumem em cada uma delas. A cena de passagem (B6.2), na casa incendiada, conta para essa mudança de tom. Por exemplo, em B6.1 a maior parte das falas é de Ada. Marcelo tem uma atitude passiva, de ouvinte. Na cena de “volta à casa” Marcelo assume uma posição mais agressiva e deflagra o rompimento definitivo com Ada.

Bloco 7: Ada outra vez só. A seqüência pode ser dividida em duas partes:

B7.1: Aquela que descreve a solidão de Ada em sua casa logo após o rompimento com Marcelo;

B7.2: Aquela que descreve a procura de Ada por Marcelo à noite, em seu automóvel.

Bloco 8: Marcelo/povo. Isolei esta pequena cena por ser uma das duas em que Marcelo aparece com o povo. Aliás, uma das três vezes em que o povo é representado no filme. Nela, Marcelo aparece andando numa feira livre.

Bloco 9: Ada na fábrica. Esta seqüência foi dividida em três partes:

B9.1: Ada e Mário conversam;

B9.2: Ada sozinha na linha de montagem;

B9.3: Ada na saída dos operários.

Bloco 10: Marcelo e Nelson conversam. Dividida em duas partes:

B10.1: Conversa no bar;

B10.2: Na casa, Marcelo e Nelson com Virgínia.

Bloco 11: Marcelo se decide. Cena final do filme.

2. O intelectual em crise

Em seguida trabalhamos com os conteúdos mais relevantes de cada bloco para nossa pesquisa.

Bloco 1: Marcelo e Ada andam de carro pela Barra da Tijuca. Durante a apresentação dos letreiros, o som de um motor de automóvel já nos informa o que surgirá nos planos seguintes. O bloco dura 17'33", sendo que nos primeiros três minutos os personagens dentro do carro permanecem silenciosos. Essas zonas de silêncio (recorrentes no filme), não devem ser entendidas como não-comunicação, há todo um direcionamento do olhar e das relações com os objetos em cena que são significativos. Ela também introduz o espectador no "clima" do filme: planos longos e descritivos seguidos de closes, cortes no eixo da câmera, planos montados em descontinuidade que desorientam o espectador. Logo que começam a conversar, o espectador também se dá conta da desorientação e da falta de perspectiva dos dois personagens.

Ainda nos três primeiros minutos aparece um elemento recorrente no desenvolvimento da narrativa: o livro. Marcelo retira do porta-luvas um livro de Clarice Lispector cujo título, *A Legião Estrangeira*, está sublinhado. Ele lê e depois guarda-o no porta-luvas de onde o havia retirado. Esta ação provoca o diálogo iniciado por Ada; a palavra impressa e grifada no livro desencadeia a palavra falada: "Você não fez nenhum comentário do que leu". A referência aos livros — são muitas — será retomada no decorrer do filme. Após o pequeno diálogo provocado pela ação de Marcelo, temos nova zona de silêncio com a câmera fazendo várias tomadas de paisagens desertas, *travellings*, closes dos personagens. O diálogo reinicia e o tema do livro continua, ficamos sabendo que Marcelo trabalha numa revista. Em seguida, Marcelo conta a história de um locutor que foi acusado de subversivo e demitido por justa causa - primeira referência aos personagens que não aparecem, sobre os quais seremos informados pelos diálogos no decorrer do filme.

Marcelo é um personagem sem perspectivas. Internalizou profundamente as conseqüências do golpe. Ada pergunta: “Onde vamos?”. Ele responde: “Não sei, Ada. Onde você quer ir?”. Num outro momento, Ada o repreende: “Acho que você está exagerando os efeitos da revolução”. A desorientação de Marcelo se contrapõe a Ada, que dirige o automóvel. Embora ainda não tenhamos neste momento tantas informações do estado psicológico de Ada com o golpe, sabemos, no final dessa primeira seqüência que é casada e tem um filho. As principais informações são sobre Marcelo: pessimismo, desorientação e falta de perspectiva. Sabemos também que está escrevendo um livro e que trabalha numa revista, o que sugere ser um escritor e jornalista.

Em seguida, temos as cenas do sub-bloco 1.3, na lagoa, que se inicia com a música *É de Manhã* de Caetano Veloso. No decorrer da cena a música é interrompida por uma locução radiofônica que informa sobre a cassação dos direitos políticos. Aqui, a zona de silêncio entre os dois personagens é carregada de informações pela banda sonora. A música e a locução são elementos extradiegéticos introduzidos pelo narrador para comentar a ação dos personagens e contextualizá-las em de um universo maior - o Brasil após o golpe-militar de 1964. O corte abrupto da música e a introdução da mensagem radiofônica mencionam a questão política, que já percebemos no “efeito da revolução” sobre Marcelo.

As imagens mostram o casal separado, Marcelo observando a lagoa e Ada sentada no bar olhando-o. Em seguida, Ada se aproxima dele e conversam. Marcelo expõe o que lhe deixa confuso: “Eu, como os outros, estava acreditando no processo revolucionário brasileiro (...)”. O golpe frustrou esse projeto, e Marcelo, como típico representante de uma esquerda que “acreditou” no populismo, vê-se frustrado, desorientado, perplexo. O importante nesse diálogo é a relação entre o dado político macro-social - a “revolução”, o fim da frente populista, a cassação dos direitos políticos - e sua incidência na vida pessoal dos dois personagens que, só sabemos mediada por Marcelo e pelas informações que o narrador pontua durante o filme. O golpe coloca uma situação que confunde Marcelo. Ele, por sua vez, questiona a relação com Ada. A estratégia do filme até aqui é a de fazer uma representação dos efeitos do golpe numa

parcela da sociedade, a partir da vida íntima de dois personagens. Nessa perspectiva, a união do casal representa o momento anterior ao golpe, quando se conheceram: “Tínhamos afinidades e idéias comuns. Você também acreditava. Era uma visão coletiva, segura, linda”.

Em oposição às desorientações “afetadas” de Marcelo, Ada é muito mais segura. No começo do filme, é ela quem dirige o carro, embora pergunte a Marcelo para onde ir. Parte dela também o diálogo no carro. No bloco 1.3, é ela quem procura Marcelo, caminha em sua direção e aperta sua mão. Logo após a transmissão radiofônica fala: “Eu não te entendo, Marcelo. Eu acho que você está dando muita importância ao problema político e não está pensando em nós”. Este é o segundo comentário que ela faz sobre o comportamento afetado de Marcelo.

Claro que Ada não é a típica mulher “alienada”, despreocupada com a conjuntura do país. Ela não é representada nem como a revolucionária frustrada, nem como a “burguesa fútil e alienada”. Durante o filme, Ada se caracterizará principalmente pela ambigüidade em sua relação com Marcelo e com Mário, seu marido.

As cenas finais desse bloco (1.4) se passam no apartamento de Marcelo. A câmera descreve o apartamento e os objetos que o compõem. Há um quarto, um banheiro, sugerido como um “espaço *off*” e uma cozinha que veremos em outra parte do filme (bloco 7). A câmera revela alguns objetos que ajudam na caracterização de Marcelo: uma reprodução da *Guernica*, de Picasso, pinturas de peixe na parede abaixo da janela, um cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, um cartaz de cinema polonês. Há uma vitrola no chão e discos de Mozart, uma máquina de escrever sobre uma mesa com outros objetos em volta. Na mesa de cabeceira a câmera faz um movimento para mostrar o livro *A Invasão da América Latina* e a revista *Cahiers du Cinema*. O universo de Marcelo é o da pequena burguesia identificada com o projeto de esquerda, consumidora dos filmes do Cinema Novo, ouvinte de música clássica, leitora dos *Cahiers du Cinema*, etc. A descrição dos objetos é importante para inserir o personagem em um universo de gostos e estilos que o vinculam a uma classe social. Marcelo não é um burguês, mas consome produtos culturais que o filiam a uma posição

na classe dominante, na qual cabe, inclusive, uma amante burguesa. Sua posição de classe dominante-dominada é importante para entender sua perplexidade.

Até aqui, algumas observações:

- a) o tema do livro foi recorrente: no carro, no apartamento e no diálogo;
- b) Marcelo internalizou a crise política no plano subjetivo. Ada, até aqui, parece mais lúcida. A problemática vivida por Marcelo já está bem caracterizada, assim como suas apreensões. Ada é a personagem que comporta as contradições;
- c) a câmera é descritiva e investigativa e teve o mesmo comportamento com os dois livros mostrados até aqui, assumindo a posição de um terceiro personagem, ela circunda e observa à distância os dois amantes. Subtraindo os “modismos” da época, seu comportamento, seu modo de narrar está “contaminado” pelo subjetivismo dos dois personagens. Nessa movimentação constante, investigando e abandonando os personagens para enquadrar outros objetos, sugere uma busca exterior à problemática vivida por Marcelo e Ada - uma solução.

Bloco 2: Essencialmente descritivo, neste bloco entramos no universo de Ada, sozinha. Sabemos de seu filho - Otavinho - que é apresentado brincando de militar. Em seguida, ela recebe o recado da empregada e sobe para seu quarto. Aqui é apresentada a casa de Ada: burguesa, espaçosa, com vários cômodos. Ela chega descendo um lance de escadas e encontra o filho no jardim. Entra na casa e sobe quatro lances de escada até chegar a seu quarto. O quarto é amplo, mas não apresenta tantos objetos. A câmera investiga e procura seguir a personagem, não se atendo aos detalhes como no quarto de Marcelo, com exceção da estante de livros e do colar que Ada retira de um vaso na estante e, em seguida senta-se na cama olhando-o com uma expressão de desânimo. O tema “livro” é proposto em um plano no qual vemos a personagem emoldurada pelos livros da estante.

Bloco 3: Esse bloco se inicia com planos rápidos mostrando páginas de revista com manchetes da época: “Revolta dos Sem-teto”, “Conspiração contra o Cinema Brasileiro”, etc. Esses doze primeiros planos são rápidos, contrastando com os três planos longos dos diálogos entre os personagens. Logo no início, a banda sonora evidencia o ambiente de uma redação, o roteiro informa que se tratar da revista *O Cruzeiro*. O filme não traz nenhuma indicação.

Dado estrutural do filme, essas inserções de rádio, jornal, revistas e livros pontuam vários momentos e motivam os diálogos. Nesse bloco são introduzidos outros personagens. Primeiro Hugo, depois Carlos, com quem Marcelo partilha o projeto de um livro. Durante o diálogo, Carlos apanha um cartão com um texto de Otto M. Carpeaux e lê em voz alta: “A experiência histórica ensina que a literatura e a política existem separadas: embora separadas, seus destinos são comuns. São juntamente livres ou juntamente escravizadas. Não há motivos para desesperar, a não ser as derrotas de um otimismo leviano. O espírito nem sempre vence, mas sobrevive. É ele que nesses tempos nos impõe o décimo primeiro mandamento: não se deixar corromper e não ter medo”. Em seguida comenta: “E o pior é que nós todos embarcamos nessa canoa furada”. Temos ainda o comentário sobre os três outros personagens que não aparecem no filme: César, que responde a três inquéritos em Brasília; Lídia, sua mulher; e Renato, que se suicidou.

Um outro diálogo em que o tom revisionista e pessimista está presente é aquele em que Carlos e Marcelo comentam sobre o livro. Carlos fala: “Ninguém pode viver bem assim. Não há condições para arrumar as coisas. Enquanto estiver assim, só existem dois lados. E é a nossa idéia que diz qual é o nosso lado. A nossa idéia ou a nossa classe”. Marcelo responde imediatamente: “Agora é você que está perdendo a tua lucidez”. O bloco é absolutamente pessimista na revisão que faz do período anterior ao golpe e na “canoa furada” em que os personagens embarcaram. Em torno de uma mesa os personagens desfilam expondo suas idéias e angústias. A redação não é mostrada, apenas aparecem a mesa e a cadeira onde conversam os três personagens. A ausência de personagens é outro dado do filme: de modo geral, predominam cenas em espaços

fechados, pouco habitados, esvaziados de objetos e pessoas. A câmera mantém o mesmo comportamento investigativo e independente dos blocos anteriores: rodeando, seguindo, observando à distância o comportamento dos personagens, acompanhando suas “confusas” avaliações - ela também procura respostas.

No final do bloco é introduzido um último personagem que atua como contraponto das afetações de Marcelo e seus amigos: Nelson, também escritor e jornalista, porém favorável ao golpe. O espelhamento com Marcelo não acaba aí. Carlos, ao comentar o livro que Nelson está escrevendo diz: “Se a gente ficar discutindo muito vai acabar assim, como ele”. No bloco 10, vemos Nelson e Marcelo bebendo e cantando juntos. Nelson pergunta o signo de Marcelo, que é escorpião. Então comenta: “O escorpião e os peixes se compreendem sem falar nem olhar. Eles sentem e provam paixões comuns, que eles vivem diferentemente”. Nelson, claro, é de peixes.

Bloco 4: É importante aqui a presença de Mário, marido de Ada, e a relação entre eles. A casa burguesa é mostrada com mais detalhes. O andar de cima, o quarto de Otavinho, ao lado do quarto de Ada. As escadarias, a sala e o terraço de onde se pode ver o jardim e a piscina embaixo.

Mário é apresentado como um homem que trabalha muito e se preocupa com os acontecimentos políticos. Coerente no cumprimento dos papéis que sua classe lhe reservou, cobra de Ada maior participação. Comenta sobre a nova taxa de importação com ela, que se mostra desinteressada, e diz não se lembrar da última conversa que tiveram sobre isso. Mário comenta o comportamento dela ultimamente, seu desinteresse. Ada se irrita, levanta-se e gesticula. Fala da superficialidade e do vazio dos amigos do casal: “É tudo convencional, tudo sem vida. Parecem todos de um mundo já morto!”. Mário observa, sentado no sofá, e depois lança sua mensagem, absolutamente pedagógica, em tom professoral, com as mãos no bolso, de óculos: “Ada, eu dirijo uma fábrica onde trabalham 2500 operários... Você tem uma responsabilidade também. A fábrica é sua, queira ou não queira. Seria intolerável você ignorar isso”. Ada ouve toda a “lição” de Mário parada na escada, quieta, impassível.

O desabafo de Ada é totalmente esquemático e infantilizado. Toda a sua gestualidade infantil é assistida por Mário. A câmera registra à distância. A fala de Mário por sua vez, além de mais demorada, é professoral. É espantoso que a aula sobre a luta de classes venha exatamente de um capitalista. A câmera enquadra Ada em primeiríssimo plano, cabisbaixa, e Mário em plano médio, fazendo seu discurso. Nesse plano, longo como os demais, fica clara a impotência de Ada diante de Mário e seu discurso coerente com sua classe: “Se não tivesse havido a união de nossa gente, provavelmente nem eu nem você estaríamos hoje aqui”. No bloco 9, Mário é mostrado no seu trabalho e o tratamento dado ao personagem é menos caricato, o que representa uma evolução quando comparado a alguns filmes do Cinema Novo, nos quais a burguesia é apresentada como fútil, preguiçosa e alienada, como em *Rio 40º* e *Rio Zona Norte*, para ficar com dois exemplos.

Bloco 5: Neste bloco Marcelo assiste ao show *Opinião*. Composto por closes de Marcelo observando Zé Ketí cantar *Notícias de Jornal*, João do Vale anunciando *Carcará* e Maria Bethânia cantando-a. Em meio ao pessimismo geral, a conversa com Carlos na redação, o show e o rompimento com Ada são momentos que pontuam a trajetória de Marcelo para tomar uma decisão.

Bloco 6: Neste bloco temos o reencontro e a separação definitiva entre Marcelo e Ada. A maior parte se desenvolve dentro da casa. Uma pequena parte se passa no que sobrou de uma pensão incendiada por um morador atormentado por não poder pagar o aluguel. Marcelo revela-nos que o morador era poeta, outra das muitas referências à literatura. Nesse bloco, mais dois personagens que não aparecem são introduzidos: Heloísa, a dona da casa e amiga de Ada, que viajou, e o poeta da pensão incendiada.

Na primeira parte do Bloco 6.1, Ada recorda o momento em que conheceu Marcelo e a estadia na casa. Momento anterior ao golpe, em que as afinidades e as idéias eram comuns. Ada monopoliza a ação e é responsável pela maior parte das falas. Marcelo ouve sentado.

A ação seguinte se passa na casa incendiada. A câmera investiga o local, enquadra o teto e as paredes, entra no corredor e nos quartos, ora seguindo os

personagens pelas costas, ora abandonando-os. Dentro da pensão há um jogo de olhares entre os dois personagens que a câmera observa à distância. Aqui, ao contrário das cenas anteriores em que Ada monopoliza a palavra, predomina o silêncio. A procura pelo quarto do incendiário mobiliza e dá sentido à ação dos personagens. Encontram o quarto e pedaços do poema *A invenção de Orfeu*. A leitura do poema finaliza a ação na pensão.

De volta à casa (bloco 6.3) temos o rompimento definitivo entre os personagens. Ada fala de sua tentativa de falar com Mário sobre os dois. Vimos essa tentativa no bloco anterior, em que Mário fez sua intervenção pedagógica para Ada, que permaneceu calada. Marcelo insiste em um discurso de mobilização contra a situação. Irrita-se com Ada e diz que ela tem um “pensamento burguês”. Neste ponto, a fala de Marcelo assemelha-se à de Mário, ambas situando Ada num esquema de classes. Ada reage: “Muito obrigada, Marcelo. Você também é injusto. Pensamento de minha classe! Nunca pensei que você chegasse a isso”. Em seguida comenta sobre o comportamento infantil de Marcelo, que associa Ada a uma burguesia idealista e utópica. Ada consolida o rompimento: “Então, se você pensa assim, não há mais nada que nos ligue... É muito triste ver um amor que foi tão real, ser sujado dessa maneira. Eu, como boa burguesa, resolvi pensar como minha gente”. Ada parte deixando Marcelo.

Bloco 7: Neste bloco Ada está novamente sozinha. Inicialmente em sua casa, “curtindo a fossa” da separação. Depois, à noite, em seu seu carro, dirige procurando Marcelo. Pára em frente ao prédio em que ele mora. Continua a procura. Volta ao apartamento e escreve um bilhete: “Passei um dia terrível, mas serviu para eu entender melhor as coisas. Não tem sentido a gente ficar se maltratando. Eu me decido falar com Mário...”. Marcelo recebe o bilhete em seu apartamento e o lê. Todo o bloco é silencioso. Apenas a “música *off*” no começo do bloco (Ada em casa) e o som ambiente de Ada no carro. Ela procura Marcelo e vemos pouquíssimas pessoas nas ruas. A câmera se detém apenas em dois casais: um deles discutindo dentro de um automóvel e outro saindo do prédio. No restante, a câmera descreve a procura de Ada.

Bloco 8: Neste bloco Marcelo caminha sozinho numa feira, a câmera descreve esse caminhar enquadrando Marcelo pelas costas, seguindo-o, num plano longo. No som

ouvimos a música *Arrastão*. Isolei esse plano num bloco por ser um dos dois em que Marcelo aparece com o povo. De modo geral, o filme apresenta poucos personagens e objetos em cena. A cenografia é esvaziada, dando a impressão de que as pessoas habitam espaços abandonados. Por exemplo, a casa de Heloísa, que viajou e levou os móveis, a pensão que foi incendiada pelo rapaz poeta, as ruas que Ada percorre procurando Marcelo, sem transeuntes, o bar dos pescadores vazio, as ruas vazias em que Marcelo e Ada caminham no começo do filme. Aqui Marcelo caminha no meio do povo. Não conversa nem cumprimenta ninguém. Por sua vez, o povo ignora as angústias de Marcelo.

Bloco 9: Esse bloco descreve a visita de Ada à fábrica de Mário. Outro personagem é introduzido, Dona Iara, secretária de Mário. Mário leva Ada para conhecer a fábrica. Ada fica paralisada olhando as máquinas. A montagem intercala planos rápidos do rosto de Ada e da maquinaria funcionando, o ruído é alto, provocando uma sensação de vertigem. Ada corre assustada para fora da fábrica, encosta-se em um muro. Ouvimos a sirene da fábrica. Ada se dirige à saída dos operários para o almoço. Observa-os enquanto batem o cartão de ponto e passam por ela, ignorando-a. O contraste entre Ada e os funcionários é gritante: eles caminham no sentido do eixo da câmera. Ela, de costas, observa-os vindo em sua direção. O estranhamento é nítido, eles passam por ela ignorando-a, ela permanece parada e em silêncio, depois volta-se na direção deles. O mesmo estranhamento serve para caracterizar a relação de Marcelo com o povo da feira. Vale observar que o burguês é mostrado em seu trabalho, parte da postura “simpática” com que o filme aborda Mário.

Bloco 10: Neste bloco Nelson é reintroduzido no filme. Marcelo bebe e canta com ele num bar (*Taverna da Glória*) de madrugada. Conversam sobre literatura. Nelson é descrito como um personagem decadente e conservador. Por exemplo, é contra a Semana de 22, apoiou a invasão da UNE, é pessimista quanto às transformações em que Marcelo acredita, etc. Nelson convida Marcelo para beber em sua casa. Lá, apresenta sua mulher, Virgínia, que aparece com uma criança no colo.

Os três bebem juntos e, a mando de Nelson, que lhe acena com a cabeça, Virgínia provoca Marcelo. Nelson deita-se e finge dormir. Virgínia se despe para Marcelo que observa parado em pé. Ele volta-se para Nelson que lhe devolve um olhar sarcástico (vá em frente!) Marcelo, enojado, empurra Virgínia e desce as escadas. Há nesse bloco a intenção de marcar a diferença entre Marcelo e Nelson, apesar de todas as semelhanças. Mesmo que os dois tenham tantas coisas em comum, é preciso reforçar as diferenças. Os dois compartilham a mesma garrafa mas não a mesma mulher.

Bloco 11: Marcelo anda na rua cambaleante. No som ouvimos a voz de Gianfrancesco Guarnieri cantando *Vivo num tempo de guerra*. Marcelo, parado no topo de uma escadaria, olha fixamente. Vemos o contra-campo do mar. No meio da escadaria encontra uma criança pobre - segundo contato com o povo. Os dois se olham, Marcelo desvia o olhar e continua descendo até que pára e encosta-se na parede. Tem um olhar pensativo. Vemos um rápido primeiríssimo plano de Ada olhando por uma janela - já vimos esse plano no Bloco 6. Marcelo ergue o olhar como se tivesse decidido algo. Continua descendo as escadas. A câmera enquadra-o pelas costas. No final da escadaria nós o vemos pela última vez, virando para a esquerda.

3. Algumas considerações

a- A partir do universo microsocial dos dois protagonistas e de suas relações pessoais, *O desafio* opõe uma reflexão política sobre o Brasil, o populismo e o Golpe Militar. A relação entre Marcelo e Ada, como com os outros personagens, está marcada pela urgência de explicações. Nesse sentido o som tem importante papel ao introduzir elementos novos que ampliam os significados postos pelas imagens, introduzindo espaços e personagens que não vemos e dos quais temos apenas referências. Como um todo, ele é composto pelos diálogos, ruídos, música e zonas de silêncio. Em seguida tiramos algumas conclusões de cada um desses quatro elementos.

Os diálogos têm várias funções no filme. Por meio deles somos informados da situação psicológica dos personagens, dos conflitos entre Ada e Marcelo (bloco 1), da identificação e afastamento entre Marcelo e seus amigos, especialmente Nelson (blocos 3 e 10) e da relação entre Ada e Mário (bloco 4). São os diálogos ainda que informam sobre os vários personagens presos, mortos e desaparecidos: o radialista demitido (bloco 1), César, que está preso e Renato, que se suicidou (bloco 3), Dulce, filha de Jorge, amigos de Mário e Ada (bloco 4), Luiza, a dona da casa em que Marcelo e Ada encontram-se pela segunda vez (bloco 6) e o poeta incendiário (bloco 6.2).

Os diálogos expressam também o gosto pelo verbo presente em todo o filme. A palavra é a forma de ação desses jovens intelectuais que acreditaram no projeto político anterior ao golpe, e agora, com seus projetos paralisados, procuram compreender o novo momento. Falar é o que resta para os intelectuais que — especialistas da palavra — não podem mais agir. Em vários momentos a fala dos personagens se torna panfletária, e logo em seguida é desautorizada por Ada ou outro personagem. Por exemplo, o comentário de Ada sobre o exagero das afetações de Marcelo, o comentário de Carlos sobre o texto de Otto Maria Carpeaux e o comentário do próprio Marcelo, sobre a fala de Carlos no bloco 3. Sobre os diálogos no filme, escreve Bernadet:

"Os diálogos são uma troca de perguntas ou de melancólicos incentivos à reação psicológica. O filme é extremamente dialogado; poder-se-ia dizer que é composto por uma série de conversas que reproduzem essas conversas de bar que a juventude intelectual mantém interminavelmente sobre assuntos políticos, estéticos ou pessoais. Desse ponto de vista, o filme é quase um psicodrama. No entanto, através do uso abundante do diálogo, *O desafio* não pretende realmente discutir idéias, mas antes caracterizar um certo estado, e, se não insinuar críticas, pelo menos sugerir perplexidades ante tal estado. Pois, se as personagens tanto falam, não é que tenham muita coisa a dizer, pois justamente nada têm a dizer senão expressar sua desorientação; é que elas são dominadas pelas palavras. Para essas

personagens que não agem, não fazem nada, a palavra é simultaneamente uma forma de reação e de alienação." ¹

b- O ruído segue a mesma proposta de negação da transparência com a realidade que o filme adota já nos primeiros planos. É por meio dele que somos introduzidos na narrativa antes mesmo das primeiras imagens. No bloco 1, durante a apresentação dos letreiros, ouvimos o ruído de um motor funcionando. O plano seguinte mostra um carro em movimento numa estrada e ouvimos o mesmo ruído na banda sonora. Em seguida vemos no interior do automóvel um casal, acompanhado do ruído de um motor mais baixo e abafado. Um filme que procurasse a transparência com a realidade reproduziria o plano do carro na estrada, com o som ambiente em volta e, conseqüentemente, misturado (mixado) ao ruído do motor, que tende a se dispersar no espaço aberto com os outros sons, inclusive com o barulho dos carros que passam em sentido contrário. Já no interior do automóvel, junto com os dois personagens, introduziria na banda sonora o ruído do motor mais baixo e abafado, muito próximo do que ouvimos no filme. A utilização do som (o primeiro ruído), cujas fontes sonoras não se encontram referidas no campo, explicita um ponto de escuta que não procura reproduzir as condições reais de um carro que circula em uma estrada.

O primeiro ruído não encontra sua referência sonora na imagem, uma vez que não pode ser o barulho do automóvel em que se encontram os dois personagens, a não ser que admitíssemos ser um filme que trabalhou pessimamente a mixagem, o que não é o caso. O mais coerente com os procedimentos narrativos que o filme adotará mais adiante é concluir que a não ancoragem do primeiro ruído a qualquer imagem em campo desautoriza a identificação do segundo ruído – o interior do automóvel – com o ponto de escuta dos personagens. Evidenciando assim uma instância narrativa externa que se coloca como um ponto de escuta independente. A grande mobilidade da câmera observada no bloco 1 encontra seu correspondente na utilização do som. Se podemos falar em uma câmera investigativa que se coloca independente do ponto de vista dos

¹ BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1967, p. 117.

personagens, posicionando-se, ela mesma, como um terceiro personagem da ficção, seu correspondente sonoro será a intensa montagem da banda sonora, que utiliza ruídos, música, diálogos e o uso narrativo do silêncio.

O ruído é utilizado ainda como elemento de passagem. Do bloco 2 para o bloco 3, o tique-taque das máquinas de datilografia fazem a passagem para a seqüência na redação. Aliás, só sabemos tratar-se de uma redação por causa do ruído intenso que ouvimos durante a seqüência inteira. O bloco 9 contém uma utilização do ruído que, junto com os planos rápidos e descontínuos das máquinas trabalhando, produzem a sensação de vertigem em Ada, que corre para fora da fábrica. Nessa seqüência, um enquadramento de Ada através das máquinas funcionando é a imagem mais forte do estado de impotência do personagem.

c- A música é um elemento recorrente no filme. Pode ser dividida em "música *off*", quando a fonte sonora não é indicada ou sugerida pelas imagens no campo, e música diegética, em que a fonte sonora é mostrada ou indicada. O melhor exemplo do conceito de música diegética utilizado está no bloco 5, em que Marcelo assiste em silêncio ao show *Opinião*, e já no bloco 1, em que Marcelo coloca um disco na vitrola – indicada em campo – e ouvimos a música durante toda a cena. Mas é o som extradiegético o mais utilizado para comentar a ação dos personagens: no bloco 1, Marcelo e Ada se dirigem para uma lagoa onde há um bar, em que permanecem inicialmente em silêncio e distantes. Essa cena é acompanhada pela música *É de manhã* cantada por Maria Bethânia. Repentinamente a música é cortada para a introdução de uma transmissão radiofônica que informa sobre a cassação dos direitos políticos. Aqui, a música evoca uma situação romântica, que sabemos não ser a vivida pelo casal em crise. O corte na música, introduzido pela informação radiofônica, causa o mesmo estranhamento já referido quanto ao ruído no início do filme. Primeiro porque não conseguimos identificar a fonte sonora de ambos os sons; segundo porque ele é feito em cima da continuidade de uma ação – Ada caminha na direção de Marcelo.

No bloco 1.4 Marcelo e Ada encontram-se em um apartamento. Nela Marcelo apanha um disco e põe para tocar numa vitrola, que mais tarde será mostrada. Passamos

então a ouvir junto com os personagens a música que vem da vitrola: Sonata K376, de Mozart. Marcelo pede a Ada que fale sobre sua vida. Temos então um corte e, em seguida, um plano frontal de Ada ao lado de um cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*. A fala de Ada nesse plano é acompanhada por outra música (Bachianas n° 5 de Villa-Lobos), numa clara referência ao filme de Glauber Rocha. O plano funciona como um *tableau vivant* remetendo a outras referências, não importando mais o que fala a personagem, que aliás não informa nada de importante nesse momento. Aqui, o comentário do narrador — via utilização do som — remete a outros universos dos quais os personagens fazem parte e, mais ainda, ele próprio, o narrador, inserindo-se no universo de gostos e estilos em que os dois personagens funcionam como metáfora.

O que queremos destacar nesse ponto é que, se com o ruído podemos detectar a presença de uma instância narrativa situada dentro da história, com a utilização da música é possível perceber o grau de adesão desse narrador às apreensões e perplexidades vividas pelos personagens, bem como o universo social no qual ele se insere. A citação via *tableau vivant* remete claramente ao Cinema Novo anterior ao Golpe de 64, momento dos ideais e crenças comuns. O comentário é feito pelo narrador-personagem.

d- O silêncio é outro dado estrutural do filme. Em contrapartida aos excessivos diálogos, as zonas de silêncio têm a função de mostrar a impossibilidade de comunicação entre os dois personagens. Os silêncios harmonizam-se com a cenografia esvaziada do filme: as ruas e os bares estão desertos, há uma série de personagens mencionados que foram mortos ou partiram, os espaços dos dois personagens apresentam uma rarefação de objetos: o quarto de Marcelo (bloco 1.4), a casa da amiga (bloco 6.1), a redação da revista (bloco 3). O silêncio dos personagens é também utilizado pelo narrador para fazer seus comentários. Assim as zonas de silêncio são muito mais expressivas que a fala dos personagens — que apenas caracterizam uma situação —, elas aprofundam a distância crescente entre os personagens até a definitiva separação.

e- No sentido da procura pela explicação do golpe, a palavra tem um papel recorrente no filme. É por meio dela que os personagens se referem ao mundo exterior.

Intelectuais, a palavra — escrita, falada, transmitida, cantada —, faz a mediação com o mundo. É recorrente no filme a referência ao jornal, ao rádio, a revistas e livros. Enfim, há um esforço em comunicar pela palavra publicada, num momento de censura. O comportamento da câmera está contaminado pela mesma urgência de explicações. Ela mergulha em livros, bilhetes, fotos, procurando informações. A referência aos livros é recorrente no filme de modo que podemos falar em uma metáfora literária para caracterizar o universo intelectual dos personagens. Marcelo está escrevendo um livro, Nelson também é escritor (bloco 10), os dois conversam sobre literatura. Os personagens aparecem emoldurados por livros nos blocos 2 e 10. No bloco 3, a relação entre literatura e política dá-se a partir do texto de Otto M. Carpeaux. No bloco 1.1, Marcelo apanha um livro do porta-luvas e abre para ler. A câmera avança sobre o livro aberto. Em seguida, começa o primeiro diálogo do filme. É recorrente o dado literário: Jorge Lima, o poeta suicida, Otto M. Carpeaux, o livro que Marcelo e Carlos estão escrevendo, o livro que Nelson está escrevendo, os dois livros apresentados pela câmera. A representação do intelectual é literária, o escritor é utilizado como metáfora para referir um grupo de intelectuais, especialmente os cineastas. Marcelo não é propriamente um escritor, afinal, desiste de escrever o livro. As fotos e cartazes do filme em seu apartamento e a revista *Cahiers du Cinéma*, aproximam Marcelo do cinema, tanto quanto da literatura.

f- O filme descreve a crise em que o meio intelectual entrou com o golpe militar. Meio intelectual este, identificado com o populismo e a função conscientizadora da arte, na qual o intelectual era o veículo de conscientização do povo. A metáfora literária pode perfeitamente referir-se ao meio cinematográfico cinemanovista. A metáfora cinema-política está no móvel de cabeceira, no quarto de Marcelo, onde vemos o livro *A invasão da América Latina* sobre a revista *Cahiers du Cinéma*:

"Na história do cinema brasileiro, foi o Cinema Novo que apresentou mais personagens dados às letras, personagens estes tomados

como poetas ou escritores, mas que são igualmente metáforas da intelectualidade preocupada com a revolução ou transformações sociais."²

A postura intelectual-militante, veículo de conscientização do povo em que a arte era o instrumento de mobilização, é vista com pessimismo. A revista e o livro em cima do móvel da cabeceira e o texto de Otto Maria Carpeaux metaforizam problemática vivida pela geração de Marcelo, agora interpretada como “canoa furada”.

g- Quanto aos personagens, é preciso observar que Marcelo é um personagem superado. Embora às vezes identificado com suas angústias, o filme aponta para sua superação. Ele mesmo não acredita mais no seu discurso, deslocado pelo novo momento. A frase de Carlos, após o trecho do texto de Otto M. Carpeaux, é exemplar nesse aspecto.

Marcelo é o típico intelectual de esquerda afetado com o golpe. Ele percorre uma trajetória até o momento em que se decide - cena da escadaria (bloco 11). Essa trajetória é marcada por momentos de transformação do personagem: o tom de pessimismo revisionista na redação quando Marcelo desiste do livro, o distanciamento em que assiste ao Show *Opinião*, claramente entediado, o rompimento definitivo com Ada e o rompimento definitivo com Nelson. No entanto, não sabemos o que irá fazer. A música em *off* e a saída pela esquerda do quadro sugerem uma opção (guerrilha?).

Os amigos da redação - Carlos e Hugo - compartilham do estado psicológico de Marcelo. O contraponto é feito com Nelson. No entanto há uma série de semelhanças entre Marcelo e Nelson: ambos são intelectuais com projetos de livros, bebem e trabalham juntos, compartilham o mesmo universo de consumo simbólico - Sartre, Picasso, Freud, Marx, o samba, etc. - embora tenham interpretações diferentes. Nelson configura o intelectual que não aderiu ao populismo e que não acredita nos ideais de Marcelo.

²Bernadet, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo (Annablume), 1995, p. 155.

A representação do burguês (Mário, marido de Ada) é mais rica que nos filmes anteriores do Cinema Novo. Ele é mostrado no seu trabalho e em casa, como responsável, trabalhador e informado. Ada é impotente diante dele. É de Mário que parte o discurso pedagógico sobre as classes, que Ada ouve calada e imóvel. Mário não é alienado e está fortalecido, quando Dona Iara dita-lhe a agenda do dia, ele cancela a reunião com o sindicato - sintoma dos novos tempos.

Ada é uma personagem ambígua, que vacila em separar-se de Mário, embora ame Marcelo. Ela não se resolve no filme, seu destino permanece aberto, na última cena que protagoniza, está sozinha olhando os operários saindo da fábrica (bloco 9.3). Não sabemos se ela falará com Mário ou voltará a procurar Marcelo. Sabemos que não é uma burguesa fútil, alienada e reacionária, nem tampouco está possuída pelas afetações de Marcelo. Ada escapa à caracterização rigorosa dos dois personagens, não está totalmente resolvida nesse filme.

O povo aparece no filme em três momentos: na feira onde Marcelo anda, na fábrica onde Ada observa parada a saída dos operários e na escadaria, metaforizado na menina pobre. O povo aparece trabalhando, envolvido nos seus afazeres. Ignoram os personagens, o filme mostra o distanciamento de Ada e Marcelo em relação a ele. Os diálogos remetem a uma série de pessoas que partiram, suicidaram-se e estão sendo interrogadas. Soma-se a isso, a cenografia esvaziada de objetos de cena; as ruas são desertas de carros e pessoas, na redação são mostrados apenas os quatro personagens, a casa de Heloísa não possui móveis, o bar em que Marcelo e Nelson conversam está vazio, etc. Essa ausência pode ser interpretada como consequência imediata do golpe que retirou as pessoas da rua, introduzindo-as em seus espaços fechados: apartamentos, casas, carros, etc.

h- A câmera é o instrumento privilegiado no qual o narrador se faz presente no filme. Ele não está preocupado apenas em narrar a história, mas também em procurar saídas diante do impasse dos personagens. Daí a idéia de pensar o narrador como uma instância que age “contaminada” pelas apreensões dos dois personagens. No bloco 1, a câmera avança sobre o livro que Marcelo está lendo. No bloco 6.2, ela vagueia sozinha,

inspecionando a pensão incendiada. O narrador, como vimos, é extremamente ativo ao longo do filme, não só no trabalho com a câmera mas também na banda sonora. Embora o filme seja pouco montado quanto às imagens com planos longos e descritivos, o que assemelha-se e aproxima-o do cinema documental. A banda sonora é rigorosamente trabalhada e montada com apenas uma captação de som direto (bloco 5). É comum o corte no som dentro de um mesmo plano de imagem e a utilização do som para deslocar espacial e temporalmente a ação (blocos 1.4 e 6.2, por exemplo). A explicitação do narrador tem o efeito de produzir um distanciamento entre o espectador e o que é mostrado na tela. Embora os planos longos aproximem o tempo da ação dos personagens do tempo real, o filme não contém pontuações que indiquem a evolução linear do tempo. Não temos nenhuma informação da duração da primeira separação entre os dois personagens, nem do tempo decorrido entre o Golpe e o momento vivido pelos dois. Os cortes no eixo da câmera, a montagem fora de continuidade, a utilização do som como comentador da situação dos personagens, a ausência de pontuações de passagem de tempo, a não identificação da câmera com o ponto de vista dos personagens tendem a desorientar e distanciar o espectador da ficção. Nesse sentido *O desafio* aproxima-se mais de uma colagem de situações comentadas por um narrador e menos de um filme com uma ação ordenada, conduzida num espaço e tempo. Conseqüentemente, ele é absolutamente não-representacional no sentido da verossimilhança com o mundo real. Embora documento fundamental do período, a forma está longe do documentário tradicional.

CAPÍTULO IV

1. *Terra em transe: divisão em blocos*

Bloco 1: Estende-se da primeira representação do golpe até o momento em que o poeta começa sua agonia nas dunas. O bloco foi dividido em quatro partes:

B1.1: Inicia-se com a apresentação dos créditos e a tomada aérea do mar em direção ao continente. O letreiro informa tratar-se de “Eldorado, País Interior Atlântico”. No som, canto afro e batuque de tambores;

B1.2: Seqüência em que Paulo Martins, Vieira, Sara e um oficial discutem. Vieira renuncia ao governo de Alecrim e pede ao oficial que disperse os agitadores. Paulo sente-se traído e indaga a Sara: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?”.

B1.3: Paulo e Sara, dentro de um carro, furam um cerco policial. Paulo é ferido;

B1.4: Paulo, sozinho e cambaleante, segura a metralhadora que apanhou de um militante na seqüência do bloco 1.2. Impresso sobre essa imagem, vemos parte de um poema de Mário Faustino:

Não conseguiu firmar o nobre pacto

Entre o cosmo sangrento e a alma pura...

Gladiador defunto mas intacto

Quanta violência mas quanta ternura.

No som, a voz *off* de Paulo: “estou morrendo agora nesta hora...”.

Bloco 2: Do desfile de Diaz com a bandeira e a cruz até seu discurso de declaração de princípios.

Inicia-se com a voz de Paulo: “Onde estava há dois, três, quatro anos, onde? Com Dom Porfírio Diaz, navegando nas manhãs...”.

Em seguida, vemos os planos em que Diaz é apresentado. Primeiro, com uma bandeira e uma cruz, desfila em carro aberto. Depois, simbolizando o branco europeu, chega às praias de Eldorado acompanhado de um padre e do conquistador ibérico. Em torno de uma cruz e um índio, celebra a “primeira missa”. Finalmente, sobe a escadaria do seu palácio e proclama seus princípios de vida pública fundados na “grandeza do Homem, da natureza, de Deus”.

Bloco 3: O rompimento de Paulo com Diaz e o movimento ascensional de Vieira rumo ao governo de Alecrim. Dividido em duas partes:

B3.1: Paulo, Diaz e Sílvia no palácio de Diaz comemorando a eleição deste para senador. Paulo comunica sua intenção de romper com Diaz, seu “padrinho” político;

B3.2: Paulo e Sara na redação do jornal em Alecrim. Conversam sobre a necessidade de fazer alguma coisa para mudar a situação de “barbárie” em Eldorado. Paulo diz: “Precisamos de um líder político”. Neste bloco, Vieira é apresentado em seu palácio, caminhando em direção à câmera. Paulo e Sara engajam-se na campanha de Vieira ao governo de Alecrim.

Bloco 4: Da eleição e vitória de Vieira até o rompimento de Paulo. Dividido em três partes:

B4.1: Campanha de Vieira;

B4.2: Primeiro encontro do governador eleito com o povo. Nesse bloco Paulo reprime a manifestação liderada por Felício;

B4.3: Paulo recorda a Sara dos acontecimentos que levaram à morte de Felício. Paulo rompe com Vieira;

Bloco 5: O retorno do poeta a Eldorado e o resgate de Sara. Paulo retorna ao “inferno de Eldorado” onde encontra-se com Júlio Fuentes e Álvaro, seu amigo. Também restabelece seu relacionamento com Sílvia.

Bloco 6: No apartamento de Paulo, Sara o convence a voltar a apoiar Vieira. Dividido em duas partes:

B6.1: Sara procura Paulo acompanhada dos militantes para convencê-lo a voltar a apoiar Vieira e preparar uma campanha difamatória contra Diaz. A EXPLINT (Exploração Internacional) é mencionada como uma força externa que domina o sistema político em Eldorado. O objetivo da campanha é fazer com que a EXPLINT deixe de apoiar Diaz e passe a apoiar Vieira. Paulo hesita devido a seus laços pessoais com Diaz;

B6.2: Álvaro e Paulo convencem Fuentes a apoiar Vieira contra Diaz com o argumento de que a EXPLINT, Diaz e o presidente Fernandez são contrários aos interesses nacionais.

Bloco 7: Paulo rompe definitivamente com Diaz, faz um programa chamado “Biografia de um Aventureiro” e luta na escadaria do palácio. Dividido em duas partes:

B7.1: Programa para a televisão com a biografia de Diaz;

B7.2: Rompimento definitivo entre Paulo e Diaz.

Bloco 8: Seqüência da campanha de Vieira apoiado pelos vários aliados.

Nesse bloco surgem todos os elementos do populismo em torno de Vieira. Paulo lança sua segunda provocação, que causa a morte de um homem do povo. No final do bloco, o transe se anuncia no diálogo entre Paulo e Vieira sobre a necessidade de ir até as últimas conseqüências com a campanha e “deixar o vagão correr solto”. No final do diálogo, o som do candomblé acentua o transe dos personagens.

Bloco 9: O poeta é traído por Fuentes que, convencido por Diaz, une-se a ele e à EXPLINT. Dividido em duas partes:

B9.1: Diaz convence Fuentes a retirar seu apoio a Vieira. A traição é assistida por Sílvia e Álvaro;

B9.2: Álvaro procura Paulo para contar a traição.

Bloco 10: Diaz desfere o golpe. Alternância de discursos de Diaz em ascensão e de Vieira em queda. Composto pela montagem de planos dos discursos de Diaz e Vieira. A montagem evidencia a supremacia do discurso e da postura de Diaz sobre Vieira.

Bloco 11: Plano aéreo da costa de Eldorado. Retorno ao palácio de Vieira, em que vemos as mesmas ações do bloco 1 narradas de forma mais condensada. Paulo é ferido a tiros na estrada até a sua separação definitiva de Sara.

Nesse bloco, a montagem rápida contrapõe as cenas de Paulo ferido com as de Diaz sendo coroado e a voz *off* misturada à música, acentuando o caráter delirante da narração em *flashback*. O tom delirante é rompido com o discurso de coroamento de Diaz, construído em continuidade entre som e imagem. O bloco termina com o plano em que Sara abandona Paulo no seu delírio e caminha no sentido do eixo da câmera.

Bloco 12: O poeta, sozinho, agoniza nas dunas com a metralhadora na mão.

2. Entre a poesia e a política

Em seguida, faremos uma descrição detalhada dos conteúdos de cada bloco, ressaltando os pontos mais importantes para nossa pesquisa.

Bloco 1: Neste bloco, logo após a apresentação dos letreiros, entramos no palácio do Governador onde Vieira e seus assessores discutem. O tom dos diálogos é nervoso, e por meio deles sabemos que se trata de uma crise política. O centro dos diálogos é Vieira, governador de Alecrim: “o presidente exige sua renúncia em cinco horas”. A câmera na mão acompanha toda a encenação dos personagens de um modo investigativo. Em seguida, uma câmera no banco de trás de um automóvel, que se

desloca em direção contrária a de caminhões militares, apresenta Paulo Martins, que se dirige ao palácio de Vieira. Apressado, dirige-se até o grupo, apanha uma metralhadora – que já fora apresentada pela câmera, momentos antes – e entrega a Vieira. Este, recusando a luta armada após uma discussão inicia sua declaração de renúncia. Nesse momento, a câmera, que até então teve um comportamento investigativo, nervoso, girando em torno dos personagens, fixa-se e passa a enquadrar o governador. É Paulo, então, que passa a girar em torno do grupo com passos marcados e uma gestualidade teatral. Indignado, Paulo pergunta: “Pra quê esse documento, pra quê? E os discursos, os princípios, as promessas?”. E dirigindo-se a Sara, indaga: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?”. Nesse momento revela-se o primeiro aspecto das contradições de Paulo, uma vez que parte dele a proposta de um líder político (B. 3.2). A cena seguinte descreve Paulo e Sara. Após ser ferido (B. 1.3), ainda no carro, a fala de Paulo assume um tom declamatório, carregado de imprecisões contra Eldorado e seu povo: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos...” No final desse bloco, o vemos com uma metralhadora nas mãos e o poema de Mário Faustino sobreposto à imagem. No som, continua sua declamação: “estou morrendo agora nessa hora, estou morrendo neste tempo, estão correndo meu sangue e minhas lágrimas...”

Ismail Xavier, ao estudar essa seqüência, aponta para a identidade de estilo entre o comportamento do personagem e o da câmera. No bloco 1.2, a tensão provocada pela câmera na mão em torno dos personagens, pontuada pela percussão de bateria confere à cena um tom de urgência. A descrição da chegada de Paulo mantém o mesmo procedimento. Porém, quando Vieira dita a carta de renúncia o tom é outro. Nesse momento, a câmera fixa-se em Vieira e é Paulo que passa a andar em círculos em torno dos personagens assumindo a coreografia da câmera. Ocorre aqui uma identidade entre o estilo de narrar que a câmera assume e o comportamento afetado de Paulo. Este aspecto será aprofundado em seguida.

Bloco 2: Nesse bloco, Diaz é apresentado a partir das recordações de Paulo, ferido nas dunas de areia. No decorrer do filme Diaz será caracterizado como o guardião

dos interesses mais arcaicos de Eldorado. Conservador e autoritário, nutre um profundo desprezo pelo povo que identifica como selvagens. Portando uma cruz e uma bandeira, chega do mar com o colonizador ibérico numa cena alegórica que lembra o descobrimento e remete à cruzada civilizadora, da qual é a personificação. Diaz personifica a figura do “pai da pátria”, do fundador e mantenedor da tradição cristã de Eldorado. Para ele, a vida pública é um "sacerdócio" e a política, uma "arma para os eleitos".

É a partir desse bloco – início do *flashback* – que o filme inicia a estratégia de revelar os mecanismos do funcionamento da política em Eldorado pelas recordações de Paulo. Uma parte do que vemos é o seu fluxo da consciência agonizante - ator privilegiado que transita entre os pólos do poder —, outra parte é feita por uma instância narrativa que opera independente das suas recordações.

"A rigorosa organização do *flashback* ao longo do filme reforça a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante, instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria. Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários “externos” (aqui se encaixam os desmascaramentos, os *flashes* reveladores). Do início (antes do *flashback*) ao final (incluído o epílogo), *Terra em transe* exhibe uma uniformidade de textura essencial para a interpenetração que observo, pois seus efeitos dependem do fato de haver entre as duas instâncias atuantes uma identidade de perspectiva diante do processo político e uma identidade de tom na sua abordagem, uma identidade de estilo." ¹

¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo (Brasiliense), 1993, p. 39.

Como observamos no bloco 1, o estilo do poeta, sua urgência, prevalece mesmo quando é a outra instância que assume a narração. Adiante veremos como interagem as duas instâncias narrativas.

Bloco 3: Nesse bloco, Paulo rompe com seu “padrinho” político (Diaz) e inicia sua carreira política independente. O rompimento definitivo, porém, só virá no bloco 7, quando Paulo engaja-se na campanha presidencial de Vieira. Após o rompimento, ele desloca-se para Alecrim, onde trabalha como jornalista. Na redação é procurado por Sara e juntos decidem por um líder político.

Sara, professora e intelectual, é a militante de partido engajada na coalizão de esquerda que apoia Vieira. Suas características são a racionalidade, o sacrifício, a tenacidade e o autocontrole. Ela funciona como interlocutora de Paulo em seu delírio, sua amante e conselheira. Sara é também um dos pólos sentimentais de Paulo, seu lado racional e político, voltado para as transformações em Eldorado. É ela quem apresenta Vieira a Paulo. O outro pólo sentimental é Sílvia, afilhada de Diaz. Sílvia é o contraponto de Sara. É a típica mulher objeto, calada e submissa, e vinha sendo preparada por Diaz para casar-se com Paulo.

Dentro da trajetória que Paulo descreve, é Sara quem resgata o poeta do “inferno de Eldorado”. E, em seus momentos de crise, é Sílvia que procura para consolá-lo.

Vieira é o líder populista de origem rural. É o representante do outro pólo de poder político em Eldorado. A esquerda o vê como um líder pré-revolucionário necessário para implementar as reformas sociais. É em torno dele que o pacto populista entre os intelectuais, estudantes, burguesia nacional (Fuentes) e trabalhadores (Jerônimo) constitui-se como alternativa para barrar a trajetória implacável de Diaz ao poder. Para Paulo, Vieira não tem as qualidades necessárias para ser um líder. A conversa entre Sara, Paulo e Vieira no terraço do palácio antes da campanha é marcada pelo tom de farsa e descrédito dirigidos ao líder Vieira.

O palácio de Vieira, fechado pela vegetação e protegido por um fosso, situa-se num ponto alto. Uma escada dá acesso ao palácio e serve como palco no início do filme,

quando ele renuncia (bloco 1) e na cena intitulada “Encontro do Líder com o Povo” (bloco 8). O palácio funciona como um espaço cênico onde o populismo encena sua farsa. A presença dos dois arcos que vemos no bloco 1 reforça seu aspecto de palco. O filme caracteriza Vieira como um canastrão prisioneiro de uma farsa montada para obter o poder.

No início deste bloco (3.1), temos uma amostra do palácio de Diaz, o outro pólo do poder em Eldorado. Fechado, não possui janelas nem vegetação. Os objetos remetem a um poder secular imutável, protegido contra o exterior. A vegetação no jardim é organizada e estruturada a serviço da arquitetura, de forma que não invada o espaço. Seu palácio também é um palco (espaço de representação operística) do qual o povo está excluído.

Bloco 4: Este bloco inicia-se com a campanha de Vieira ao governo de Alecrim. A voz *off* de Paulo (“E vencemos. As coisas que vi naquela campanha, uma tragédia muito maior que nossas próprias forças”) é sobreposta à imagem dele e de Sara escrevendo na mesma varanda onde haviam combinado a candidatura de Vieira. O som *off* prepara a cena seguinte (bloco 4.2) em que as forças do governo Vieira entram em conflito e reprimem a manifestação liderada por Felício.

Embora bastante recortada com diversas posições de câmera, o que impede o espectador de ter uma melhor orientação espacial, a seqüência é clara ao encenar as forças políticas em conflito. De um lado, na parte mais baixa da rampa, temos Felício acompanhado pelos camponeses e sua mulher. Na parte de cima, Vieira, Paulo e as forças que os apoiam.

Desse conflito decorrerá a morte de Felício e a ruptura de Paulo com Vieira. A seqüência desenvolve-se estruturada por uma montagem dialética que realiza a desconstrução crítica do populismo e da farsa que ele engendra. Toda ela desenvolve-se numa zona rural estranha ao populismo que vemos no filme (essencialmente urbano). Nesse espaço não "familiar" à política populista, opera-se o confronto entre duas forças dispostas esquematicamente numa rampa que funciona como metáfora das forças políticas em jogo. Na parte de cima, Vieira com seus partidários, incluindo Paulo; na

parte de baixo, Felício e uma multidão. Com um meneio de cabeça, Vieira comanda em silêncio as forças de repressão que isolam Felício do resto da multidão. Assim, fora do espaço de ação coletiva, resta a Felício a palavra individual: "Nossas famílias se instalaram nessas terras há mais de vinte anos... Agora a gente não vai sair daqui...". No entanto a relação de forças lhe é desfavorável, isolado do restante da multidão e no interior do espaço populista sua palavra é desautorizada pois ameaça o poder. É Paulo quem avança em direção a Felício que recua: "Calma, Felício! Respeite o Governador!". Depois: "Cala a boca! Vocês e os seus, vocês não sabem nada!". Depois de silenciado, Felício é morto.

O povo é admitido no pacto populista na condição de força de apoio e massa de manobra, e delimita-se para ele um espaço de intervenção política. A palavra é dada: "Fala, meu filho", mas é silenciada quando escapa ao controle e põe em risco a frágil ordem - "Cala a boca!". A inclusão do povo na democracia populista implica o aniquilamento político desse mesmo povo ao qual ela finge (encena) dar a palavra. No bloco 8 opera-se o mesmo princípio de exclusão, reforçando a representação do populismo como cena e farsa.

No final do bloco, Paulo recorda a Sara os acontecimentos que levaram à morte do camponês. Faz alusão à sua covardia e à do povo com relação ao conflito. Um rápido plano mostra-o com os braços abertos contendo a multidão, o que desautoriza seu relato sobre a covardia do povo. O plano reforça o seu papel de agente de Vieira e, portanto, do poder. Mais tarde, Paulo se rebelará: "Eu não sou polícia do seu governo..." e romperá com o governo. Vale destacar o papel que esse mesmo plano desempenha no sentido de revelar as contradições mais íntimas do poeta, que não pode ser parte do seu relato, mas de uma instância narrativa independente.

"Tal imagem, que interpela o discurso de Paulo no apartamento, se afina ao seu comportamento contraditório, por nós observado na primeira cena de confrontação entre Vieira e o povo: lá, fora patente a sua agressão ao líder camponês em sua lealdade protetora ao governador. Paulo, no apartamento, justifica sua agressão como "um desafio", uma provocação

para testar a força do oprimido. O plano trazido pela interpolação, no entanto, interrompe sua fala com uma imagem dele, a reprimir, não vista antes, quando de sua narração dos conflitos."²

Este segundo narrador interferindo na narrativa nos revelará mais profundamente a personalidade de Paulo Martins.

Bloco 5: Paulo retorna a Eldorado. Aqui, o importante é a apresentação de Fuentes, o burguês progressista de Eldorado. Ele é o dono do poder econômico e dos meios de comunicação, no entanto, Fuentes é fraco e vazio de idéias, incapaz de formular um projeto político para Eldorado, será disputado pelos dois pólos do poder político: Vieira e Diaz. Toda a arquitetura do golpe passa pela adesão de Fuentes. Os espaços que habita (escritório e apartamento), são compostos por objetos de arte, animais de estimação, representações da natureza e tudo o que pode ser comprado. A natureza é reificada em objetos de consumo. Seu terraço, onde ergue-se uma antena de transmissão, é envolto em névoa. Fuentes é dono de um jornal e de uma rede de telecomunicações. Nas orgias que promove (“o inferno de Eldorado”), Paulo reencontra Álvaro, seu amigo. Álvaro personifica o intelectual derrotado e servil aos interesses econômicos. Funciona como mensageiro da política. É por meio dele que Paulo fica informado da conspiração entre Diaz e Fuentes para dar o golpe em Fernandez e tomar o poder em Eldorado. No final do bloco 8, seu suicídio é a metáfora que detona a cronologia do golpe.

Bloco 6: Aqui a marca é a estrutura de conspirações que rege a vida política de Eldorado. Sara procura Paulo para convencer Fuentes a apoiar Vieira. Paulo e Álvaro convencem Fuentes, que cede seu canal de televisão para que Paulo prepare um programa com o objetivo de difamar Diaz. O centro da argumentação é o papel da EXPLINT (Companhia de Explotaciones Internacionales), que rege a vida política de Eldorado. A EXPLINT representa o capitalismo internacional e age como uma força onipotente, como um deus. Ela apoia o presidente Fernandez e o senador Diaz. A

² Id. *ibid.* p. 37.

estratégia de realizar um programa difamatório contra Diaz tem como objetivo enfraquecê-lo diante da EXPLINT e facilitar o caminho de Vieira ao poder.

Todo o bloco é didático e oferece uma “lição” sobre a necessidade de união da burguesia nacional contra o imperialismo. Em alguns momentos, Paulo e Álvaro falam diretamente para a câmera, rompendo com a representação naturalista. Aqui, os intelectuais assumem sua posição pedagógica e Fuentes é a ilustração de uma classe social e sua correlata forma de consciência incapaz de constituir um projeto político nacional. Cabe aos intelectuais o entendimento, a exposição do funcionamento da política e a cooptação da burguesia para uma frente de oposição ao imperialismo. No entanto, é preciso observar que se trata de uma conspiração palaciana, com todas as traições e arrependimentos típicos. O povo não participa do jogo político que, em Eldorado, é representado a portas fechadas, nos palácios.

Bloco 7: Neste bloco, o fluxo de consciência de Paulo interpola imagens do programa “Biografia de um Aventureiro” com imagens da reação de Diaz. Paulo sente-se culpado pela traição ao seu padrinho político. Na descrição da trajetória de Diaz, não faltam coincidências com o próprio Paulo: sua origem de esquerda e as constantes traições aos seus aliados políticos.

Na cena seguinte (bloco 7.2), Paulo procura Diaz em seu palácio, movido pelo remorso. Os dois discutem e rompem, após uma luta em que Diaz permanece no topo da escadaria (que no filme é metáfora do poder) enquanto Paulo parte sozinho. Ocorre então o rompimento definitivo entre Paulo e Diaz, embora já tenhamos várias informações colocadas pelo filme das semelhanças entre os dois.

Bloco 8: Este bloco é rico em significações quanto à representação política. O espaço é o da aristocracia brasileira, o palácio de Vieira, mostrado como palco onde o populismo aparece inteiro com o seu aspecto de farsa carnavalesca. Inicia-se com um plano em que Paulo, com o braço esquerdo levantado, anuncia Vieira como “um candidato popular”. Ao contrário do bloco 4, este é muito mais movimentado, a câmera na mão executa movimentos acompanhando os personagens, criando novos espaços cênicos inseridos no espaço total do palácio. Temos então uma decomposição do

populismo, já que em *Terra em transe* os personagens funcionam como representações de forças políticas.

A desconstrução da “unidade populista” é feita pela câmera e pela montagem vertical isolando os personagens e colocando-os em contradição com o todo da cena. Os movimentos de câmera na mão procuram investigar os personagens em meio à multidão composta pela escola de samba e pelo povo. São apresentados os discursos do senador e do monge. Discursos verborrágicos e desencontrados que denunciam a falta de propostas consistentes. Vieira é cercado pelas forças políticas que o apoiam. Seu movimento, em meio ao povo que o cerca, é repleto de contradições: avança, recua, ora ri festivamente com o povo, ora aparece pensativo, sufocado pelo povo que o circunda. Está perdido e desorientado em meio à multidão e cercado pelos seus aliados. Sua fisionomia é de indecisão e atordoamento. O povo samba e observa o carnaval populista. No meio dessa desordem, a câmera encontra Paulo e Sara, que rodopiam também desencontrados. A câmera faz uma varredura do espaço e vai mostrando como cada um dos elementos do populismo — a igreja, o político demagogo, os intelectuais, a esquerda, o líder sindical corporativista — está desencontrado, entre si e com o todo. A montagem vertical acentua o estranhamento com que Paulo e Sara examinam a cena. Ao mostrar o casal, o som da escola de samba é substituído pela sinfonia de Villa-Lobos, enquanto os dois personagens rodopiam. Em seguida é introduzida a voz de Paulo carregada de imprecizações ao povo com seu discurso, que já conhecemos.

Opera-se nesta seqüência o mesmo princípio de exclusão da seqüência anterior (bloco 4.2). Quando Sara sacode Jerônimo e pede que ele fale, Paulo intervém e lança uma segunda provocação: “Está vendo quem é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram o Jerônimo no poder?”. Um homem do povo retira a mão de Paulo da boca de Jerônimo e inicia um discurso em nome do povo. No entanto, como no bloco 4, é fuzilado pelos capangas de Vieira. Esses são os dois únicos momentos da seqüência em que o “povo” tem a palavra e, nos dois momentos, é impedido de falar. Um ponto importante da seqüência é o tom de transe com que agem os personagens e que acentua o desencontro entre eles, como se cada um tivesse uma missão a cumprir. O

ponto relevante aqui é que o populismo é vivido como delírio, dado que "o poder é uma arte para os eleitos" (Diaz), ou para quem tem as "qualidades" de um líder (Paulo). Em toda esta seqüência, Paulo desqualifica o populismo, agindo como um professor, apontando as incongruências dos agentes envolvidos, interferindo nos personagens, manipulando-os como bonecos e demonstrando ao público o tom de farsa grotesca da vida política em Eldorado. No último plano, Paulo fala para Sara sobre o "transe dos místicos", referindo-se a eles.

Bloco 9: Aqui, como no bloco 6, a marca é o jogo de conspirações e traições que caracteriza a "ação política" em Eldorado. Diaz convence Fuentes a abandonar seu apoio a Vieira e aliar-se às forças golpistas para derrubar o presidente Fernandez. Ele se dirige a Sílvia que, silenciosa, amplifica suas indagações, carregadas de explicações. Repreende Fuentes e, como Paulo, também convence pelo discurso didático e autoritário: "Olhe, imbecil, escute! A luta de classes existe. Qual é a sua classe?" O conchavo é assistido por Álvaro, o mensageiro da política: é ele quem conta a Paulo a traição de Fuentes. Paulo decide resistir com Vieira. Álvaro tenta convencê-lo a desistir, traíndo Vieira, e termina suicidando-se.

Bloco 10: Seqüência alternando cenas dos discursos de Diaz e Vieira. Vieira pronuncia seu discurso cercado pelo grupo e pelos aliados políticos. Sua voz e seus gestos são fracos, chegando a ajoelhar-se pedindo a bênção do padre. Diaz, por sua vez, está só, portando a cruz e a bandeira. Pronuncia seu discurso do alto de um morro, contra o céu, agitando a bandeira. Ao contrário de Vieira, sua trajetória é ascendente rumo ao poder de Eldorado. No final do bloco, temos o retorno da imagem emblemática de Diaz desfilando em carro aberto, portando a cruz e a bandeira, já vista anteriormente nos blocos 1 e 7.

Aqui, a montagem alternando cenas dos discursos de Vieira e Diaz tem o claro propósito de mostrar o confronto e a supremacia de um sobre o outro, no caso, a de Diaz sobre Vieira. O discurso populista define-se diante do discurso de Diaz.

Bloco 11: Nesse bloco, Paulo encerra seu circuito de memória, suas recordações de Eldorado. O filme retorna ao início, quando Vieira renuncia e Paulo é

ferido em sua fuga com Sara. A montagem é rápida e tenta dar conta do fluxo delirante de Paulo que, nesse momento, atinge seu clímax. Após ser ferido, seu discurso no carro atravessa toda a seqüência, sendo interrompido apenas pelo discurso de posse de Diaz e pelo diálogo com Sara. Esta seqüência foi dividida em quatro partes:

- a) alternância de *flashes* entre Paulo ferido dentro do carro e o coroamento de Diaz. No som, temos a voz de Paulo dirigindo imprecações contra Eldorado e o som de metralhadoras, sirenes, etc;
- b) cenas de coroamento com planos mais longos, excluindo a montagem com a cena de Paulo ferido dentro do carro. Mostra Diaz ao fundo, ao lado de Fuentes e Sílvia. Fuentes é mostrado atrás da coroa com um riso diabólico de vitória e traição a Paulo. Entra o plano de Diaz, Fuentes e Sílvia subindo os degraus da escadaria monumental que foi, durante o filme, a metáfora espacial da hierarquia política de Eldorado. A cerimônia de coroamento lembra um desfile de fantasia num baile de carnaval, no qual os convidados aparecem fantasiados e mascarados. É o caso do sacerdote que tem os olhos pintados, a própria utilização de Clóvis Bornai como personagem remete à carnavalização da cerimônia. Um ponto importante desse bloco é quando um homem - que já vimos antes - aponta uma arma para Diaz. Paulo permanece imóvel, de costas para a cena, como se privando de ver a morte de Diaz. Na banda sonora temos a voz de Paulo que fala atacando abstratamente a fé, etc. No final do bloco, uma rajada de metralhadora cala suas imprecações e um movimento de “chicote” com a câmera consolida a ruptura.
- c) novamente a alternância, pela montagem, do coroamento com as imagens de Paulo ferido na estrada. Paulo agora agoniza nos braços de Sara. Após o “chicote” vemos Diaz num movimento de queda como atingido por um tiro. Em seguida, o diálogo entre Sara e Paulo: “O que prova a tua morte?”, “O triunfo da beleza e da justiça”. Paulo é mostrado segurando a coroa, olhando-a fixamente. Um novo “chicote” termina o bloco.
- d) discurso de posse de Diaz. Sara e Paulo na estrada. Sara tenta segurar Paulo mas ele se dirige para as dunas enquanto ela permanece andando na estrada.

A partir da análise dessa seqüência, Ismail Xavier identifica no seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento* a atuação de uma segunda instância narrativa denominada "subjativa indireta livre".

"Nesses termos, *Terra em transe* se põe como típico exemplo da **subjativa indireta livre** discutida por Pasolini em seu artigo "Cinema de Poesia". Usando sua terminologia particular, Pasolini, ao comentar *Antes da Revolução*, de Bertolucci, observa a "contaminação" entre a visão do mundo da neurótica e a do autor que, sendo inevitavelmente análogas, não podem ser facilmente diferenciadas, mesclando-se uma à outra, solicitando o mesmo estilo. Para ele, o traço comum encontrado em Godard, Antonioni, Bertolucci e o Glauber, de *Deus e o Diabo* (o artigo é de 1965), é tal contaminação, tal discurso indireto livre, que atesta a pesquisa em direção ao cinema poético, moderno. Empresto aqui a **subjativa indireta livre** de Pasolini como categoria descritiva – com a ressalva de que não assumo o Outro da personagem como o autor, mas como uma outra instância narrativa imanente ao próprio filme, uma invenção entre outras do cineasta." ³

A "subjativa indireta livre", como segundo narrador, está contaminada pelo estilo do poeta. Daí a dificuldade para entender quando é ela ou o fluxo subjetivo de Paulo que atua. Existe uma uniformidade de textura nessa interpenetração das duas instâncias narradoras que reflete também uma identidade de perspectiva diante do processo político em Eldorado. No entanto, este segundo narrador é o responsável pela revelação das contradições do poeta. Logo após a fuga de Paulo para as dunas, após ser ferido ao furar o cerco policial, entramos no *flashback* de Paulo: "Onde estava há dois, três anos, com Dom Porfírio Diaz". Toda a recordação de Paulo pela via do seu fluxo de consciência agônico, em que tenta passar a limpo a história de Eldorado, é marcada pelo mesmo estilo que a narrativa toma, mesmo quando fora da sua subjetividade. O *flash* em que ele aparece segurando a coroa é revelador das profundas intenções do poeta, assim

³ Id. *ibid.* p. 39.

como sua postura em não conseguir ver a morte de Diaz quando o homem do povo aponta-lhe uma arma. A posse de Diaz não é delírio de Paulo, o som e a imagem estão sincronizados, a fala é mais demorada e a câmera fixa. Também os diálogos finais de Paulo com Sara na estrada não têm o tom agônico de Paulo. O discurso de Paulo em nome do “triunfo da beleza e da justiça” contradiz o plano em que aparece com a coroa nas mãos e que mostra sua volição pelo poder.

Assim, a "subjativa indireta livre" opera no filme no sentido de apontar as contradições do poeta. Contradições essas que revelam e desnudam a atuação de um tipo de consciência política correlata a um tipo social: o intelectual. De modo que dois são os alvos da crítica no filme: o populismo entendido aqui como farsa carnavalesca pela via da consciência agônica de Paulo e o próprio intelectual (Paulo) pelo desmascaramento que a subjativa indireta livre efetiva.

Bloco 12: Paulo Martins, só, com uma metralhadora apontada para o céu agoniza nas dunas. Na banda sonora sirenes, tiros, rajadas de metralhadora. Este momento solitário já foi mostrado no início do filme junto com parte do poema de Mario Faustino, que agora serve como um epitáfio, selando a aventura do poeta: “Não conseguiu firmar o nobre pacto entre o cosmo sangrento e a alma pura. Gladiador defunto mas intacto. Quanta violência mas quanta ternura”.

3. Algumas considerações

a- A banda sonora no filme é carregada de informações, predominando as falas, o ruído e a música. As falas foram divididas em: diálogos, recitação de poesia e o monólogo interior com Sara. Os diálogos, de modo geral, caracterizam e reforçam os atributos dos personagens, bem como estabelecem o plano estritamente diegético reforçando o esquema didático da representação do político que o filme encerra. Nos momentos em que o didatismo é mais acentuado, os diálogos são dirigidos diretamente ao espectador, como no bloco 6.2, por exemplo. Já a recitação de poesia e o monólogo

interior com Sara são feitos em "som *off*" e servem como elementos de ampliação do universo diegético. Através deles, entramos no universo imaginário e delirante do poeta e político Paulo Martins composto por sangue, guerras, dor, agonia, morte, etc. O modo autoritário desse personagem encontra eco em sua poesia, toda ela marcada por um profundo telurismo e um forte sentimento de derrota e frustração. Por sua vez, o monólogo interior tem o efeito de aprofundar as contradições do poeta, quando atribui ao amor por Sara os motivos de sua ação política: "... Só de uma coisa eu sabia, Sara. Eu ia por amor a você... Destruir Diaz era estar livre e voltar para você...". Sabemos por outros momentos do filme da volição que Paulo sente pelo poder e que verdadeiramente orienta suas ações. O monólogo é parte do diálogo durante a fuga do palácio de Vieira, Paulo é ferido (B1.3) e inicia seu longo delírio: "Onde estava eu há dois, três anos...". O diálogo que ouvimos prossegue agora como um monólogo em que Sara aparece como uma interlocutora imaginária - parte do delírio de Paulo. Ele nos introduz no interior do *flash-back* antecipando os acontecimentos que depois vemos representados: "As coisas que vi naquela campanha...". Todo ele é marcado por um tom agônico que vai gradativamente se intensificando à medida que o filme caminha para o final. O golpe de Diaz e seu coroamento é montado de modo a construir uma identidade entre a voz *off* que narra e o que vemos na tela.

b- O uso mais significativo dos ruídos não está baseado em qualquer realismo. No bloco 12, por exemplo, ouvimos o ruído de tiros de metralhadora e sirenes sem que as fontes sonoras estejam no mesmo espaço-tempo (a metralhadora que o personagem segura na mão não é a responsável pelas rajadas que ouvimos naquele plano, pelo menos). Aliás, não temos, com exceção das informações que partem de Paulo (sua fala e postura), qualquer referência mais significativa à necessidade de guerras, pelo contrário, o objetivo é evitá-la. A renúncia de Vieira é para evitar o "derramamento de sangue". No carro Sara fala que "ainda não era o momento" de pegar em armas. A guerra é uma necessidade de Paulo, do seu modo de ver a política em Eldorado. Assim, o ruído, como utilizado no bloco 12, remete imediatamente à sua subjetividade, ou melhor, ao seu desejo recalcado da fundação política de Eldorado em outros termos, que passa necessariamente pelo derramamento de sangue, já que "não se muda a história com

lágrimas?”. Esse último momento de agonia do personagem é a retomada do início do filme até quando o vemos, ferido, iniciar seu inventário subjetivo da política. Logo, a cena não faz parte do fluxo de memória do personagem, que já se encerrou no bloco 11, e o ruído que ouvimos não pode ser associado ao seu ponto de escuta – nenhum elemento em cena indica que o ouvido do espectador esteja identificado com o ouvido do personagem. O ruído é introduzido por uma instância narrativa externa à subjetividade do poeta e funciona como um comentário musical, semelhante ao que ocorre no bloco 1.4.

Há ainda os momentos em que a fonte sonora dos ruídos é indicada ou sugerida na cena, como por exemplo, nas duas campanhas de Vieira (ambas muito ruidosas), nas cenas dentro de carros, quando o guarda rodoviário atira em Paulo e na cena em que Paulo encontra-se na redação e ouvimos o barulho das máquinas de escrever. No entanto, o uso do ruído não privilegia a impressão de realidade, mas está identificado com a subjetividade do poeta. Por exemplo, no bloco 3, o ruído da redação é interrompido por uma música de piano quando Sara entra na redação; no bloco 9 o ruído da redação é novamente interrompido pela voz fora de campo de Paulo narrando a chegada de Álvaro; no bloco 8 uma rajada de metralhadora cujo ruído não ouvimos instaura o silêncio para que Jerônimo fale. A utilização do ruído durante o *flashback* – momento do delírio do poeta – é semelhante ao restante da narrativa – momento anterior e posterior ao *flashback* – o que, como vimos atrás, caracteriza um contágio entre dois estilos de narrar.

c- A música é fundamental no filme. Ela caracteriza e pontua a ação dos personagens. De modo geral, podemos associar cada música a um personagem ou a uma situação. Assim, temos a marchinha a comentar ironicamente a apresentação e a campanha de Vieira; as óperas *O Guarani* e *Othelo*, associadas a Diaz e seu autoritarismo; a música de Villa-Lobos que acompanha a agonia de Paulo antes e depois do *flashback* (ferido nas dunas da areia). A relação entre os personagens também sofre comentários musicais: a valsa sobre a imagem de Paulo e Sílvia dançando; a música romântica tocada ao piano quando Sara encontra Paulo na redação e, depois, cantada (no

bloco 6) quando Sara resgata o poeta do “inferno de Eldorado”; a ópera de Verdi que imprime um tom dramático e trágico à cena do rompimento entre Paulo e Diaz (bloco7); a música que pontua os momentos de tensão entre Vieira e Felício, durante a campanha e depois da eleição, no bloco 4.

Nos casos acima, trata-se de música *off*. No entanto, a utilização mais importante da música é a que funciona como atributo dos personagens e como elemento intrínseco e constitutivo deles. No bloco 2, a apresentação de Diaz desfilando em carro aberto, com uma bandeira e uma cruz e toda a cena alegórica da Primeira Missa, é acompanhada na banda sonora por um ponto de candomblé. A música nesse caso faz mais do que comentar a cena, ela é um elemento da alegoria com o mesmo estatuto dos outros. No bloco 5 (Paulo desce ao inferno de Eldorado), temos a apresentação de Julio Fuentes e seus espaços (orgias, terraços, jardins, etc.). Um jazz acompanha a maior parte das cenas. Na modernidade associada a Fuentes (representante da burguesia de Eldorado) soma-se o jazz aos quadros, canais de televisão, rádio, etc. A música é, nesses casos, mais um elemento da alegorização dos personagens e de toda a cena política que o filme tenta dar conta a partir dela.

Por sua vez, Paulo Martins é o personagem que transita pelos três pólos de poder em Eldorado e suas músicas correspondentes: a ópera do autoritário Diaz, a marchinha carnavalesca do populista Vieira e o jazz de Fuentes. A música que ouvimos durante o *flashback* está mediada pelo personagem e faz parte das recordações e reflexões delirantes do poeta ferido. No entanto, não podemos afirmar o mesmo quanto à música de Villa-Lobos, que pontua a imagem de Paulo no bloco 1 (ferido nas dunas) e no final do *flashback*, quando se encerra o circuito de memória do personagem (bloco 10). Nesse caso, a instância narrativa não está associada às recordações do poeta, mas é exterior a ele, funcionando como um segundo narrador – não é Paulo que recorda, mas “alguém” que assume a condução da narrativa.

No bloco 8, durante o carnaval da campanha populista, a música de Villa-Lobos isola Paulo e Sara, que rodopiam em meio à festa. Não temos nenhum elemento para associar a música ao ponto de escuta subjetivo de Paulo — como se ela fosse o que

escuta o ouvido do personagem. A música apenas remete à subjetividade de Paulo, tornando-se audível apenas ao espectador, e tem o efeito de mostrar a distância entre sua subjetividade e a cena que se desenvolve à sua volta. Temos, nesse caso, duas instâncias narrativas agindo simultaneamente: a responsável pelas imagens associadas diegeticamente às recordações do poeta e a responsável pela introdução da música de Villa-Lobos, que, embora identificada com a subjetividade do personagem, atua independente dele. Este exemplo foi escolhido para mostrar que nem tudo dentro do *flashback* é fluxo de memória, a interpolação das duas instâncias narrativas é feita a partir da montagem vertical som-imagem, um recurso pelo qual o segundo narrador – “subjetiva indireta livre” – se faz presente.

Finalmente, a utilização da música e dos outros sons não está associada à busca de impressão de realidade, mas obedece à articulação dessas duas instâncias narrativas que agem independentes mas identificadas e funcionam como estruturadoras dos sons e imagens que formam o filme.

d- A estratégia do filme é fazer a crítica da política de Eldorado a partir da trajetória subjetiva do poeta e político Paulo Martins. Nesse processo de desmascaramento da política, nem mesmo o personagem é poupado. Os blocos 4 e 11 são exemplares da crítica ao intelectual: no primeiro, Paulo imputa a Vieira a repressão aos agitadores, quando comenta com Sara os acontecimentos em Alecrim que levaram ao assassinato de Felício. No entanto o que vemos na tela é ele de braços abertos reprimindo os camponeses. No bloco 11, durante a coroação de Diaz (espaço proibido a Paulo), vemo-lo segurar a coroa, símbolo do poder, enquanto o som reproduz seu diálogo com Sara: “O que prova sua morte? O triunfo da beleza e da justiça”. Ora, a imagem dele segurando a coroa desautoriza seu discurso sobre sua morte em nome dos altos ideais da beleza e da justiça. O que vemos em todo o filme é a sublimação decorrente da perda do poder político em Eldorado para Diaz. Todo o comportamento de Paulo é marcado, por uma profunda frustração da derrota sofrida. O bloco 11 é didático em revelar as verdadeiras intenções do personagem: sua volição pelo poder em Eldorado.

As contradições de Paulo aproximam-no de Diaz que, como sabemos através do programa *Biografia de um aventureiro*, também militou na esquerda quando jovem. O bloco 7 intercala imagens do programa de televisão com as imagens de Diaz sofrendo os efeitos da traição de Paulo (parte da consciência culpada do poeta). Paulo vai ao encontro de Diaz como um filho arrependido: “ele estava morrendo como eu, estávamos ambos sofrendo e por isso antes mesmo que ele mandasse me chamar eu fui vê-lo carregado de ódio e de remorso”. O rompimento que se segue lembra uma separação entre amantes: é passional, rogam-se pragas e acusações de traição. Ao invés de uma oposição, vemos uma relação de nivelamento entre os dois personagens que rompem uma relação íntima num espaço privado. No bloco 9, Álvaro refere-se a Paulo como “a face suja de Diaz”.

Paulo Martins não é um típico intelectual de esquerda, sua posição ambígua e sua poesia, feita sempre no espaço privado, não estão em sintonia com um projeto político. Sua ambigüidade consiste nas posições que assume diante das duas linhas de ação contraditórias: a que o liga a Diaz e a que o impele a conquistar o poder em Eldorado – passando necessariamente pela oposição a Diaz. As linhas de força que o ligam a Diaz deixam-no preso a uma posição autoritária explícita nos dois encontros com o povo (blocos 4 e 8). Ambos têm discursos inaugurais: o de Diaz é fundador de uma civilização, o de Paulo reclama o sangue como início da história. Seu traço característico é o autoritarismo que o denuncia como filho das elites e representante da cultura política de uma esquerda nacionalista que se julgou próxima ao poder no início dos anos 60. Embora a "subjéctiva indireta livre" incorpore as afetações do poeta, ela expõe as contradições desse tipo de intelectual militante, ávido pelo poder, que se proclamou “portador de uma novidade política”. Nesse sentido o filme procura distanciar-se e criticar o traço de onipotência presente na idéia do intelectual como conselheiro do poder. *Terra em transe* encena a derrota de um tipo de reformismo político e seu respectivo intelectual, vinculado aos princípios de uma arte pedagógica de conscientização.

e- *Terra em transe* opera uma alegorização que vincula os personagens aos atores políticos anterior ao Golpe de 64. Nesse sentido, é explícito ao esquematizar a cena política e expor seus personagens como condensações de disposições psicológicas e atributos políticos. Nessa representação mais direta Fuentes simboliza a burguesia nacional progressista, a fase moderna da classe dominante. Não chega a constituir uma liderança política, é fraco e hesitante. No entanto, como dono de quase todo o Eldorado, os dois pólos do poder político precisam contar com o seu apoio. Vieira é o líder populista de origem rural, espécie de caudilho com verniz urbano. Dentro da estrutura psíquica do poeta, Vieira representa o falso substituto da figura paterna: impotente e incapaz de livrar Eldorado da dominação implacável de Diaz. Vieira, segundo Paulo, não tem as qualidades de um líder.

Sara representa a militante engajada e disciplinada, típica militante de partido de esquerda: obstinada, pragmática, é a articuladora do pacto populista formado em torno de Vieira. É ela quem convence Paulo (bloco 6) a atrair Fuentes para o apoio à candidatura de Vieira. Sara é ainda a interlocutora imaginária de Paulo em seu delírio, além de resgatar o poeta de volta ao “cosmo sangrento” da vida política. O contraponto de Sara é Sílvia, mulher objeto, serve de amparo ao poeta nos seus momentos de desencanto.

Sílvia é sobrinha de Diaz e estava sendo preparada para se casar com Paulo. No bloco 9, Diaz dialoga com ela enquanto repreende e convence Fuentes a apoiar o Golpe contra Fernandez. Ela serve a Diaz como interlocutora e substituta de Paulo. Álvaro é o intelectual que “vendeu a alma” para os poderosos de Eldorado. É amigo de Paulo e representa o típico intelectual submisso aos interesses das classes dominantes, seu final é o suicídio, que serve de metáfora para detonar o golpe de Diaz. Diaz é a direita em Eldorado, representante do poder aristocrático e do ascetismo cristão, sua vida e trajetória estão reservadas ao cumprimento de uma missão: manter o povo de Eldorado dominado e explorado. Diaz é um personagem central na psicologia de Paulo. É contra ele que se rebela e se debate quando derrotado. As recordações de Paulo no bloco 2

começam com a figura de Diaz: “navegando nas manhãs” de Eldorado com a cruz e a bandeira em punho.

Jerônimo é o típico sindicalista pelego, aliado ao governo. Diferente de Felício, o camponês assassinado no bloco 4, e do “homem do povo” no bloco 8, também assassinado porque toma a palavra. Jerônimo é silencioso e representa um tipo de sindicalismo corporativo e atrelado ao Estado e aos poderosos. E, finalmente, temos a EXPLINT, a toda poderosa estrutura ausente sustentada pelo capital estrangeiro e pelas corporações multinacionais. Embora não vejamos em Eldorado nenhum sinal de sua presença ela é citada nos dois movimentos em que a conspiração é explícita (blocos 6 e 9).

Cada um desses personagens encontra uma ambientação correspondente aos seus atributos políticos e psicológicos. Diaz e Vieira colocam-se no poder, ocupam espaços amplos de seus respectivos palácios. O espaço de Diaz é fechado, sóbrio, isolado de qualquer manifestação popular. O de Vieira é aberto como um palco de teatro, cercado por uma natureza exuberante que caracteriza uma área rural. Fuentes é associado a espaços urbanos, de terraços e coberturas. Fuentes aparece rodeado por obras de arte, antenas de canais de televisão, mulheres e tudo o que representa o poder econômico em Eldorado.

Os espaços do povo são abertos e exteriores, de modo geral a câmera não leva em conta a arquitetura desses espaços. Por exemplo, na primeira seqüência do encontro de Vieira com o povo (bloco 4), podemos ver alguns barracos no fundo da cena, sem no entanto serem privilegiados pela câmera. Eles não são alegorizados no filme, seus significados não estão explícitos na cenografia até porque o povo vai aparecer como parte da cenografia no espaço de Vieira. Os espaços do povo encontram seu significado na ausência da cenografia.

Já Paulo e Sara ocupam espaços parecidos: a redação do jornal, a casa de Paulo que lembra um apartamento de classe média. Paulo é o personagem que circula nesses vários espaços: entre os palácios de Vieira e Diaz e o espaço do povo que é sempre aberto e descendente. Ou seja, a configuração espacial em *Terra em transe* traduz as

posições sociais dos personagens como encarnações de classes e grupos sociais em disputa em Eldorado. Exceção feita a Paulo que, como personagem liminar, percorre esse espaços.

f- Nessa esquematização mais imediata o filme coloca o populismo como uma peça didática que o poeta desmascara no momento mesmo de sua realização. Como comentador, Paulo intervém diretamente na ação para dar sua opinião. Por outro lado a "subjativa indireta livre", contaminada pela afetação de Paulo, contribui no seu desmascaramento e na denúncia do seu autoritarismo.

Há dois momentos em que Paulo aparece dando lições. O primeiro é quando ele e Álvaro convencem Fuentes (bloco 7) a apoiar Vieira. Toda a seqüência é pouco naturalista e volta-se mais ao teatral, como se ambos fossem professores explicando a Fuentes e para o público (quando olham para a câmara) os mecanismos de funcionamento da economia em Eldorado e seu jogo de forças com a entrada da EXPLINT. O segundo é o encontro do líder Vieira com o povo (bloco 8), em que Paulo interrompe a ação, dirige-se para a câmara e lança sua segunda provocação. Desses dois blocos algumas conclusões importantes:

1. a política em Eldorado é uma encenação para o povo — populismo —, pois as decisões são tomadas nos bastidores. *Terra em transe* coloca a política como uma estratégia de bastidores, intrigas palacianas, encenadas para o povo.
2. nessa encenação privilegia-se a ópera e o carnaval como formas de alegorização da política. No bloco 8 não falta sequer uma escola de samba. Paulo intervém nessa encenação como um “pedagogo” apontando e denunciando a falta de consistência desse modo de fazer política. Seu gesto autoritário impede a fala de Jerônimo, dirige-se ao público e lança sua provocação: “Já pensaram o Jerônimo no poder?”. Quando um homem do povo, que a câmara descreve numa trajetória ascendente, retira a mão de Paulo e inicia seu discurso, Paulo e Sara saem do campo da câmara, o

homem do povo é golpeado, amarrado com uma corda no pescoço e fuzilado em seguida.

Temos aqui um dado fundamental que o filme coloca quanto à representação da política populista, que é precisamente o princípio de exclusão do povo das decisões. Este deve participar da política como “massa de manobra”, como cenografia dos agentes que fazem a política no interior dos palácios. No bloco 4, temos o mesmo princípio em ação, que levou ao assassinato de Felício. A democracia populista é desmascarada, pois ela existe exatamente por meio do controle do povo e para sua exclusão das decisões políticas.

g- Ismail Xavier propõe uma leitura que “escapa” e vai além da representação esquemática do filme. Nesta nova leitura, a representação do político é feita de forma peculiar. Nela, Eldorado é entendida como um espaço dominado por uma ordem cósmica em que as ações dos agentes são regidas por uma pauta, por um esquema ritual. Nesse sentido, Diaz, por exemplo, é uma personificação que condensa os atributos de uma entidade possuída por uma missão: dominar Eldorado. A cena em que Diaz aparece com a cruz e a bandeira em punho “navegando nas manhãs” pode ser montada com sua chegada à praia para rezar a primeira missa e com seu discurso de posse no final do filme. Ela está recortada e aparece em vários momentos do delírio de Paulo, como uma obsessão do poeta. Essa imagem emblemática, presente nos momentos psicológicos de Paulo, quando seu fluxo de consciência torna-se mais intenso, desnuda e coloca em evidência as relações de Paulo com Diaz, como já vimos nos blocos anteriores.

A representação alegórica coloca Eldorado, num plano cosmológico, em um espaço em que se desenvolve uma pauta ritualística de afirmação do poder. A atuação dos personagens segue um esquema ritual. Por exemplo, quando analisamos a trajetória inexorável de Diaz ao poder, logo nas primeiras cenas do filme (bloco 2), em seu discurso de posse (bloco 10), como afirmei acima. Nesse sentido, a lógica dos interesses materiais é substituída pela força de um mundo simbólico que orienta a conduta e a ação dos personagens. O “transe” dos personagens consiste exatamente no cumprimento dessa pauta, no momento da crise política em Eldorado. A crise é o populismo em suas

alianças que “ameaçam” a ordem cosmológica de reposição mítica do poder, da qual Diaz é personificação.

Dentro dessa ordem fixa, resgatada pelas recordações do poeta em que o político e o místico se misturam, Diaz tem uma posição central. É em torno dele que as recordações de Paulo se repetem naquilo que Xavier chama de “estruturas obsessivas” e que definem o momento psicológico do poeta. Toda a ação de Paulo consiste em barrar a trajetória de Diaz ao poder, o que significa fundar a nação em outros termos. O discurso civilizador de Diaz, de fundação da nação, é que Paulo tenta impedir. No entanto, sabemos pela subjetiva indireta livre que Paulo é a “cópia suja de Diaz”, o seu reflexo. Sua adesão ao populismo é parte da estratégia de barrar Diaz. Paulo não confia em Vieira, não vê nele as qualidades de um líder. Toda a ambivalência de Paulo consiste na sua impaciente visão dos destinos de Eldorado, que precisa de um líder forte que se contraponha ao “pai da pátria” (Diaz) e que não é Vieira. Pela intervenção do segundo narrador sabemos que é o próprio Paulo - a subjetiva indireta livre atua para revelar a volição de Paulo pelo poder a partir de suas contradições internas.

A partir da estratégia alegórica, *Terra em transe* coloca os problemas políticos em um plano mais geral com que se explica o destino do Brasil e a interpretação do golpe a partir de forças externas ao país. De onde brotam essas disposições que nos momentos de crise fazem com que os agentes desempenhem papéis fixos, programados? O filme sugere a terra, o lugar, o clima. Essa explicação telúrica aparece já na primeira seqüência do filme, no plano aéreo que descreve Eldorado como um país dominado por uma natureza tropical exuberante. A fala e a poesia de Paulo também remetem à natureza frágil do povo. De modo que, a partir da alegoria, o filme reflete sobre uma outra realidade que se sobrepõe àquela imediata com a qual o filme dialoga mais diretamente: explicita a força de uma tradição nacional, autoritária e conservadora que subsiste em todos os setores da vida brasileira, e que é ditada de fora, restando-nos apenas cumpri-la. De forma alegórica, o filme propõe uma explicação do golpe a partir de uma reflexão totalizante, em que as disposições inconscientes e psicológicas dos personagens funcionam para tratar dos aspectos mais profundos da política. Em *Terra*

em transe, o destino nacional é um retorno permanente à sua fundação, não há um *telos* mas a reafirmação constante do poder. O recurso à fragmentação é uma forma de denúncia dos personagens que encarnaria a possibilidade de mudança. Eldorado encontra-se num plano mítico onde o poder se realiza pela ação de forças que independem dos personagens. De um lado, a fragmentação narrativa é denúncia das contradições, de outro, produz uma condensação de elementos que remete Eldorado a um espaço cosmológico onde o mito se repõe. O mito de Eldorado é o poder, que está alegorizado no personagem demoníaco de Diaz. O intelectual é a “cópia suja” desse poder.

h- Não há um esforço de análise sociológica no filme. O populismo não é visto numa perspectiva sociológica. O filme recusa uma análise detida sobre o papel da esquerda e dos setores mais avançados da burguesia nacional, bem como da contribuição dos setores urbanos do proletariado ao pacto populista. O diagnóstico da política é arcaizante, a nação deve ser fundada a partir do sangue. Paulo diz: “não se muda a história com lágrimas”. A fundação da nação implica o derramamento de sangue, “será o começo da nossa história” – única forma de barrar o circuito de reposição mítica do poder do qual Diaz é a personificação.

Nesse movimento de sobrepor o mítico ao político o populismo aparece como transe: momento de crise em que os personagens em Eldorado passam a desempenhar papéis fixos preestabelecidos de reposição do poder. Os mesmo personagens da campanha do líder populista Vieira são depois vistos no coroamento de Diaz. Daí toda a caracterização do populismo como farsa, teatro, carnaval, aventura. O tom de farsa manifesta-se também quanto à participação popular, em que o povo aparece como platéia de toda a encenação.

No limite, o filme coloca que em Eldorado nada muda, pois todos os agentes são faces da mesma moeda e agem movidos por forças que desconhecem – transe – no sentido de repor o poder fundador. Essas forças que lhe são externas estão associadas à terra, à mata e ao clima, enfim, aos trópicos.

Não há um povo em Eldorado. Vários personagens aparecem em nome do povo – Felício, Jerônimo, o “homem do povo”. No entanto, a rigor, não há maiores referências a um povo político, organizado. Na perspectiva que o filme coloca, Eldorado não é ainda uma civilização. Daí as duas posições conservadoras que procuram fundá-la.

CAPÍTULO V

1. *O bravo guerreiro: divisão em blocos*

Bloco 1: Da apresentação dos letreiros iniciais até o diálogo entre Miguel e os membros do Partido Nacional. O bloco foi dividido em duas partes:

B1.1: Miguel é conduzido por Augusto;

B1.2: Miguel, Péricles, Virgílio e Augusto na sauna.

Bloco 2: Miguel rompe com o Partido Radical.

Bloco 3: Do reencontro com a filha e a mulher em casa, à noite, até o acordo com os membros do sindicato. Dividido em duas partes:

B3.1: Miguel e sua mulher;

B3.2: Miguel e os sindicalistas.

Bloco 4: Miguel e Augusto conversam no plenário, indiferentes ao discurso de Ferreira (líder do Partido Radical).

Bloco 5: A cúpula do Partido Nacional (Augusto, Péricles, Virgílio, César e o “professor”) reunida num almoço.

Bloco 6: Visita do “senador americano” ao estaleiro. O bloco foi dividido em três partes:

B6.1: Comitiva em torno do senador;

B6.2: Diálogos entre Miguel e Conrado e entre Augusto e o governador da Província;

B6.3: Diálogo entre Miguel e Augusto.

Bloco 7: Miguel reencontra Conrado.

Bloco 8: Clara rompe com Miguel.

Bloco 9: Assembléia no sindicato. Dividido em duas partes:

B9.1: Fala de Honório oposta à fala do “pelego”;

B9.2: Miguel faz seu discurso.

Bloco 10: Miguel suicida-se.

2. Um esquema de traições sem fim

Em seguida descreveremos os conteúdos mais relevantes do filme para nossa análise.

Bloco 1: O bloco inicia-se com a apresentação, sobre um fundo branco, do título do filme, nome dos atores e equipe técnica. Na banda de som, silêncio. Logo após, é introduzido um último letreiro com a frase: “Eu amo o que quer criar algo melhor que si mesmo e dessa arte sucumbe. Assim falava Zaratustra”. A frase permanece dezenove segundos fixa na tela até dissolver-se gradualmente (*fade-out*). Em seguida a tela ilumina-se e vemos o primeiro plano do filme: Augusto e Miguel são atendidos pelo mordomo na casa de Virgílio. Depois de um rápido diálogo, dirigem-se à sauna da casa, onde estão Virgílio e Péricles.

A cena, composta por três planos, é rica em informações: a partir dos diálogos somos informados de que Augusto é senador, Virgílio é embaixador e Péricles doutor. Augusto retribui o cumprimento do mordomo com um “Boa tarde, meu filho”. O complemento “meu filho” denuncia um dado do personagem que se tornará mais evidente no decorrer do diálogo — seu paternalismo. Após o diálogo com o mordomo, Augusto conduz Miguel até a sauna. Um *travelling* descreve os personagens andando e a casa de Virgílio: ampla e espaçosa, decorada em estilo clássico com estatuetas, cadeiras, quadros e espelhos. Os espelhos, emoldurados como objetos decorativos, são recorrentes

em outros momentos do filme: na casa de Miguel e na sala de reuniões do Partido Radical.

No interior da sauna (bloco 1.2) estão Virgílio, Péricles, Augusto e Miguel. A conversa gira em torno da adesão de Miguel às teses do Partido Nacional (PN) que está no governo e sobre o qual pesam as denúncias de corrupção. Miguel é conduzido ao PN por Augusto. Os diálogos informam que o PN é um partido majoritário e tem suas bases no campo, na grande propriedade: “os carcomidos comendadores do campo”, segundo Virgílio. A ideologia do partido é depreendida da fala dos personagens. Péricles: “Somos e continuaremos a ser o esteio da nacionalidade, da democracia e de tudo o que ela representa. Por isso é que o poder vem a nós. E não nós a ele”. Virgílio, ao responder uma provocação de Miguel para quem o PN é um partido sem ideologia, diz: “Política é política. Você tem uma posição, nós temos outra. Se cada um está do seu lado, há de ter uma razão para isso. Nós somos os que sabem que tudo é ilusão, exceto o poder. Vocês são os que combatem fatos com palavras...”. E ainda Augusto: “O nosso partido é um partido humilde. Nele, todas as idéias têm guarida e são bemvindas. Dizem que não temos ideologia. É que temos muitas, somos profundamente democratas. Um partido é um partido. Um ou outro. Mas o Partido Nacional é o panteão da nossa história política”. É sobre o poder e em seu nome que falam os membros da cúpula do PN. Um poder que lhes é intrínseco e lhes pertence desde sempre, que não é vivido como ilusão ou mera “ideologia” propagada pelas palavras e discursos, e do qual se proclamam legítimos guardiões.

Contrastando com a cena anterior (bloco 1.1), a câmera, embora explore várias posições, permanece fixa. Na cena anterior, uma panorâmica e um *travelling* para trás, acompanhando os personagens, confere maior mobilidade à cena. Aqui a câmera é fixa e os enquadramentos precisos, compostos essencialmente por planos próximos de conjunto e primeiros planos. Embora próxima dos atores, ela não se identifica com o ponto de vista dos personagens. Meramente descritiva, limita-se ao registro da cena. Na banda sonora ouvimos o ruído de água pingando e os diálogos. Na cena 1.1, tanto dentro como fora da casa não ouvimos ruído algum, apenas os diálogos. Na passagem da cena

1.1 para 1.2 ocorre uma elipse de tempo: Miguel e Augusto aparecem já despidos das roupas que vestiam.

Bloco 2: Inicia-se com a fala de Miguel no interior da sala de reunião do Partido Radical. Sentados em volta de uma mesa estão dois deputados e Ferreira, presidente do partido, numa das pontas. Miguel discursa andando em volta da mesa. Os outros observam-no em silêncio. O discurso de Miguel é de ruptura com o PR e o seu conteúdo assemelha-se ao da fala de Augusto, Virgílio e Péricles no bloco anterior: “...estou convencido de que a atividade política só tem sentido como exercício do poder...”; “A sociedade não é um conceito filosófico. É uma coisa real, concreta... Sua transformação não se enfrenta com a nostalgia da pureza, sentimentalmente, como fizemos sempre”. Ferreira não demora em classificar a atitude de Miguel como traição, e adverte: “Quando se começa a trair, não se acaba mais”. Miguel responde sobre a necessidade de “sujar as mãos”.

A sala que serve de cenário para a sede do PR tem decoração semelhante à casa de Virgílio: grandes janelas de vidro com cortinas, luminárias, espelho e móveis de estilo clássico. A câmera descreve o andar de Miguel discursando em torno dos personagens, está mais movimentada e, em três momentos, salta o eixo de ação do personagem (Miguel).

O *travelling* de acompanhamento, mais o salto no eixo da ação de Miguel dá maior movimentação à cena em relação ao bloco anterior. Toda a ação é dominada por Miguel, que detém a maior parte da fala. Ferreira e os dois deputados estão sentados, os passos de Miguel são lentos, sua gestualidade é mínima e sua fala monocórdica. A banda sonora reproduz apenas o discurso e o diálogo com Ferreira, não há ruídos nem música de fundo.

Bloco 3: O bloco se inicia com a chegada de Miguel em casa à noite. Aqui entramos na intimidade de Miguel. Sua casa mantém o mesmo estilo clássico que vimos caracterizar a casa de Virgílio e a sede do PR. Cumprimenta a filha e depois a mulher, Clara. Depois de alguma hesitação, comunica sua saída do partido. Miguel oculta informações de suas atividades para Clara, que aparece aqui como uma mulher fiel e

submissa. Miguel lhe pergunta: “Você só quer saber de você, não é?” Ela responde: “Não, só de você”.

Em seguida, Miguel deita-se para descansar. Dois planos com posições de câmera diferentes servem como elipse de tempo decorrido do cochilo. Toca o telefone, Miguel atende, é Honório, presidente do sindicato, que deseja conversar sobre sua saída do partido. Miguel tenta marcar a reunião para o outro dia, “na hora do almoço”. Honório insiste e Miguel tem de desmarcar o jantar com Clara na casa dos amigos. Ao desligar o telefone, olha para Clara já com um vestido longo e novo penteado. Comunica que não poderá ir ao jantar. Clara reclama: “Mas Miguel, faz anos que eu não saio, ainda mais com você”. O plano seguinte mostra os dois sentados numa mesa de jantar, silenciosos e cabisbaixos.

Na cena 3.2, Miguel explica aos sindicalistas sua saída do PR. Estão presentes, além de Miguel, Honório e outros dois homens. Miguel responde à indignação dos sindicalistas que trabalharam para a sua eleição e agora sentem-se traídos. Argumenta sua estratégia de infiltrar-se no governo e “lutar com as armas deles”. “Deixem comigo, que eu arranjo eles todos, na ameaça, no conchavo, na trapaça, do jeito que for”. Seu objetivo é fazer passar a lei que formulou e beneficia os trabalhadores - sua base de sustentação como deputado. Os sindicalistas não se posicionam nem contra nem a favor, jogando com o tempo.

A câmera mantém nas duas cenas o mesmo procedimento dos blocos anteriores: na cena 3.1 a chegada de Miguel é feita em plano médio. Em seguida, um *travelling* descreve o andar com Clara no corredor da casa. A cena 3.2 é toda feita com enquadramentos fixos e alguns movimentos em panorâmica. A câmera mantém-se como mero objeto de registro. O trabalho na banda sonora limita-se a reproduzir os excessivos diálogos dos personagens. A partir deles, na cena 3.1, é possível situar a ação no tempo: Clara informa que telefonaram a tarde inteira, Miguel informa que a reunião com o PR (Bloco 2) realizara-se à tarde.

A outra forma de indicar a passagem do tempo, como já foi mencionado, consistiu em dois planos no mesmo eixo, tomados com a câmera em duas posições

diferentes e montados sucessivamente. O salto de um plano para o outro com o personagem na mesma posição (deitado) sugere a passagem do tempo.

Bloco 4: O bloco se inicia com um plano médio de Ferreira discursando na câmara dos deputados. Em seguida, um plano geral descreve a assembléia esvaziada. Um novo corte e vemos Miguel e Augusto conversando ao mesmo tempo em que Ferreira discursa. O conteúdo dos diálogos entre os dois gira em torno do projeto de lei que Miguel tenta aprovar – motivo de sua adesão ao PN. Augusto propõe colocar Miguel na presidência da comissão de justiça, onde também está paralisada a “Lei dos Aluguéis”, que favorece os construtores e prejudica os inquilinos. A função de Miguel é encaminhar as duas leis para a aprovação no plenário. Ele resiste em trabalhar pela lei dos aluguéis argumentando que é uma lei injusta e que favorece os grandes proprietários. Augusto responde com sua habitual tranquilidade: “Nem tanto. Você tem que largar essa personalidade. Tentar ser realista”. Novo corte e vemos um primeiro plano de Ferreira proferindo seu discurso. Augusto propõe que terminem a conversa fora da assembléia: “Vamos lá fora, meu filho. Aqui não se pode conversar”. Um plano geral descreve Augusto e Miguel saindo pelo lado direito do quadro.

Fora da câmara dos deputados, um *travelling* acompanha os personagens que continuam a conspirar. Miguel ainda resiste ao que entende como uma troca - a aprovação da lei dos inquilinos pela aprovação da lei dos trabalhadores. Augusto convence Miguel, embora este continue reticente: “Roma não foi feita em um dia, meu filho”, é a frase com que Augusto justifica a troca. No final, Miguel, convencido, diz: “Digamos que a troca vale a pena. É duro ser realista”. Augusto completa: “Nós vivemos no mundo, Miguel. No mundo”.

O bloco é composto pela montagem dos planos em que Miguel e Augusto conspiram com os planos em que Ferreira discursa e dois planos gerais da Câmara dos Deputados. Aqui, outra vez, a câmera posiciona-se em função do registro da ação: o *travelling* de acompanhamento, os planos dentro e fora da câmara dos deputados e os planos gerais limitam-se a descrever a ação dos personagens. O posicionamento da câmera corresponde ao posicionamento do ponto de escuta durante os planos gerais. O

som que ouvimos do discurso de Ferreira é mais baixo e ecoa pelo recinto, já nos planos próximos o volume aumenta. Nos planos em que ocorre o diálogo entre Augusto e Miguel, o som do discurso está no fundo, como “som ambiente” e ouvimos o diálogo mais alto.

No último plano desse bloco (Miguel e Augusto conversando em primeiro plano) um escurecimento (*fide-in*), seguido de uma música na banda sonora faz a passagem para o bloco seguinte.

Bloco 5: Nesse bloco, Augusto, Péricles, Virgílio, César e o “professor” almoçam e conspiram (César é banqueiro e o professor, jurista). O centro dos diálogos são as acusações de corrupção, que pesam sobre Mello, cunhado de César, feitas por Conrado, líder da oposição ao governo. Uma comissão de inquérito foi aberta para ouvir os envolvidos. Conrado dispõe de uma carta assinada por Mello que pode comprometer César e todo o governo, uma vez que o próprio Mello pertence à administração. Como as eleições estão próximas, uma acusação de corrupção com prova concreta, segundo Virgílio: “...pode impressionar o eleitorado”. Augusto argumenta que tudo não passa de demagogia: “A corrupção é uma flor da miséria, como a favela, a fome, a doença... Essas flores do mal só murcharão quando o país for próspero”. O “professor” completa afirmando que o povo é cego. Augusto interrompe e em tom sereno continua sua fala: “Não, professor, ele é só frágil para suportar a imagem da própria miséria. Temos que conduzi-lo a bom porto, sem deixá-lo saber a profundidade do mar que atravessa e a escassez da nau que o conduz”. A solução, encontrada com o auxílio do professor, é procurar ganhar tempo propondo uma coalizão com Conrado para governador. Com isso, Conrado silencia até as eleições, depois, segundo Virgílio: “...nenhum acordo é eterno”. Cabe a Miguel convencer Conrado e fechar com as “propostas” do Partido Nacional. Para silenciar Conrado, não faltam inclusive referências ao comportamento de sua mulher (Linda) publicadas na imprensa, como forma de intimidá-lo.

O bloco inteiro é muito falado. No início, um plano geral apresenta o restaurante vazio e o grupo reunido em torno de uma mesa, junto a uma vidraça, sendo servido pelos empregados. Nos planos seguintes, a câmera próxima dos personagens

registra as falas. A câmera está posicionada em frente à mesa em que os personagens almoçam, enquadrando-os separadamente à medida que tomam a palavra. A banda sonora, além do diálogo, reproduz um chorinho que pontua alguns momentos da cena. Não sabemos identificar a fonte sonora de onde parte a música, que não está no campo da câmera nem é indicada pelo diálogo (música *off*).

Bloco 6: O senador norte-americano (O'Finney) visita as instalações de um estaleiro. Junto dele, uma comitiva formada pelo governo e a oposição. Novos personagens aparecem: o governador da província que pertence ao PN, um líder estudantil, um intelectual que critica a industrialização e que classifico aqui como de esquerda pelo conteúdo do seu discurso, uma vez que o filme não dá maiores indicações e, finalmente, Conrado, líder do Partido do Povo.

A comitiva desfila pelo estaleiro com o senador à frente. Inicialmente, ele conversa com o governador e Augusto. Depois, com o intelectual de esquerda que critica a industrialização feita a partir do capital estrangeiro: “Essa industrialização é artificial. Nossos grandes problemas estão no campo...”. O estudante então intervém: “A grande maioria das terras está nas mãos dos latifundiários... Como é feita a industrialização, só faz aumentar as diferenças entre a cidade e o campo...”. Em seguida, o mesmo estudante diz que as eleições são controladas e que muitos opositores estão presos. Pede ao senador que fale a respeito disso com o governador no banquete do dia seguinte. O'Finney tira uma caneta e toma notas. Após essa pequena participação, o estudante e o intelectual de esquerda não reaparecem até o final do filme.

O centro da cena é o senador americano. De um lado o governo, representado por Augusto e pelo governador da “Província”, do outro, a oposição, cujos representantes são o estudante e o intelectual, procuram convencer o senador com seus argumentos favoráveis e contrários à industrialização.

Na cena seguinte (6.2), a montagem paralela intercala os diálogos entre Miguel e Conrado e Augusto e o governador. O diálogo entre Miguel e Conrado tem dois pontos centrais: a coalizão em torno do nome de Conrado para as próximas eleições e a notícia de que o projeto de Miguel não passará, pois contraria a Associação Industrial que

financiou a campanha do governador eleito. Argumentando para conseguir o silêncio de Conrado, Miguel fala: “Em um país pobre como o nosso, a corrupção é inevitável”. Eco da fala de Augusto, arquiteto de toda a conspiração na qual Miguel é uma peça descartável, como veremos.

O diálogo entre Augusto e o governador é sobre a necessidade de alterar o projeto de Miguel em função dos interesses dos industriais que financiaram a campanha do governador da “Província” e membro do PN. Em certa altura do diálogo, insistindo na necessidade da alteração, o governador fala: “Sou o governador e tenho meus compromissos. Não posso ceder nem um palmo... Vocês que encontrem uma fórmula de manter o projeto sem manter a idéia do projeto. Não seria a primeira vez”.

Em toda a seqüência predominam planos movimentados. Toda a cena 6.1 está organizada em torno do passeio do senador americano, predominando os planos de conjunto e os planos gerais com panorâmicas e *travellings* acompanhando a comitiva. A cena 6.2 mantém o mesmo procedimento quanto aos movimentos de câmera, posicionando-se mais próxima dos personagens, predominando os planos médios e primeiros planos.

O diálogo entre Miguel e Conrado é mais movimentado, com Miguel perseguindo Conrado dentro da comitiva. Movimentos de *travellings* com a câmera descrevem o deslocamento dos dois personagens. Já Augusto e o governador conversam parados. Embora também acompanhem a comitiva, estão fora dela. Não é possível saber qual o percurso da comitiva dentro do estaleiro. Embora na cena 6.1 um plano geral descreva-os dentro de um galpão, não sabemos para onde irão em seguida, nem de onde vieram. Também não sabemos o tempo decorrido da visita. A cena 6.2 é montada intercalando as tomadas em que Augusto dialoga com o governador e Miguel persegue Conrado. A montagem paralela pressupõe simultaneidade, de modo que a duração do bloco não corresponde à duração da visita. Pela montagem, penetramos no interior da comitiva onde pelo menos dois conchavos e duas traições são preparados: a de Miguel e Conrado. O registro sonoro é simples, predominando o diálogo e o ruído de fundo. Aqui também, como no Bloco 4, o ponto de escuta acompanha o ponto de vista da câmera.

Durante o plano geral da cena 6.1 o som é mais alto e ecoa. Nos planos próximos o ruído é mais baixo para dar vez à fala dos personagens.

A última cena do bloco descreve a separação entre Miguel e seu padrinho político, Augusto. O projeto que favorece os trabalhadores foi alterado e esvaziado. Miguel revolta-se com Augusto e recusa-se a fazer concessões para a aprovação do projeto. Conclama os poderes do povo como única forma de não vender o poder para os interesses privados dos grupos econômicos. A referência é a Associação Industrial que financiou a campanha do governador eleito. Augusto mantém o pragmatismo de quem está no centro de toda a articulação. Afinal, foi ele quem apresentou Miguel ao PN e propôs que convencesse Conrado para uma coalizão como meio de ganhar tempo e abafar as denúncias de corrupção que poderiam atrapalhar as eleições próximas. Agora, tenta assegurar o apoio da Associação Industrial nas próximas eleições (o que implica trair Conrado), esvaziando os pontos do projeto que prejudicam a Associação (o que implica trair Miguel). A fala de Augusto é marcada por um extremo "realismo" político: “sobra sempre algo que é possível fazer”, “sem o poder não se faz justiça, sem o poder não se serve ao povo. Sem o poder não se faz nada! E o poder tem seu preço”, “você parece que não quer compreender. Sem o poder todos os esforços se tornam inúteis, por mais respeito que se tenha. Fazer oposição num país como o nosso é ridículo”. O tom paternalista de Augusto – ele abraça Miguel enquanto fala – não convence e Miguel retruca: “A política vai se fazer, cada vez mais, com o povo e só quem tiver o apoio do povo poderá governar sem ser escravo do poder, como vocês!”. Miguel parte à procura de Conrado.

Toda a cena passa-se num jardim só com os dois personagens. A mudança de espaço indica uma passagem de tempo em relação às cenas 6.1 e 6.2. A câmera mantém o mesmo procedimento de acompanhamento dos personagens: *travellings* enquanto os dois andam e falam e câmera fixa quando param. O último plano descreve Augusto cabisbaixo e Miguel partindo. Na banda sonora é introduzida uma música lenta, tocada ao piano. No penúltimo plano, após um *travelling* frontal, a câmera afasta-se dos personagens, posicionando-se num dos extremos de um corredor onde os dois

conversam. Miguel toma a palavra e fala enquanto caminha na direção da câmara. Augusto permanece parado, atrás. No plano seguinte, a câmara pula o eixo e posiciona-se nas costas de Augusto, e num movimento lateral, enquadra Miguel outra vez com a palavra, caminhando na direção de Augusto. O distanciamento da câmara não implica uma diminuição do volume do som. Continuamos a ouvir os personagens no mesmo volume, o que significa que o ponto de escuta, nesse caso, não coincide com o ponto de vista, reforçando um dado estrutural do filme: o privilégio da palavra falada dentro da economia geral dos materiais narrativos utilizados para contar a história.

Bloco 7: Após o rompimento com Augusto e o PN, Miguel procura Conrado. Primeiro em sua casa, depois numa boate onde comemora com os amigos, secretamente, sua vitória nas próximas eleições. Aqui vemos Linda, mulher de Conrado, já mencionada no bloco 5. Miguel vai pedir apoio a Conrado para que inclua em sua plataforma de campanha a lei dos sindicatos. Conrado recusa-se, argumentando que a maioria fecha com o PN que é contra o projeto. Miguel está isolado.

Conrado é um político que ambiciona o poder. Não o vemos com nenhum outro representante do Partido do Povo. Político solitário, arrogante e ganancioso, tem um discurso próximo do voluntarismo autoritário: “Eu não preciso de ninguém... Eu abri meu caminho a faca numa floresta de inimigos. É um caminho solitário...”. No início do bloco, temos as imagens de sua casa que destoam do clássico característico da casa de Virgílio. Embora seja também uma casa burguesa, o aspecto geral é moderno, com quadros de pintura abstrata na parede, móveis menos ornamentados e ausência de espelhos. Conrado não é o político de origem rural. Como o próprio nome do seu partido sugere, ele está mais próximo dos políticos populistas, cujo poder está assentado na manipulação política das massas urbanas, o que torna compreensível sua fala sobre o povo: “Não foi o povo que me apoiou. Fui eu que conquistei o apoio do povo, ficando ao lado dele. Muitas vezes tive que pedir, implorar, suplicar para que ele visse que eu era o único que sabia que sem o povo não se faz história”. No final desse bloco vemos Miguel beijando a mulher de Conrado, Linda. A relação entre Conrado e Linda passa por uma

certa cumplicidade quanto à infidelidade dos dois. A cena da boate é marcada pela conversa entre Miguel, Conrado e as insinuações de Linda para Miguel.

A câmera mantém o mesmo procedimento de acompanhar o diálogo dos personagens. O som na boate é ambiente: primeiro uma música, depois o diálogo entre os personagens. A música *off* tocada ao piano no final do bloco 6 permanece no início desse bloco, quando Miguel procura Conrado em sua casa. É ela que estabelece a continuidade entre a cena de separação de Augusto e a procura por Conrado, e acentua a solidão de Miguel.

Bloco 8: Nesse bloco, temos a caracterização da condição de Clara e da degradação da relação do casal. Miguel chega em casa de madrugada após seu namoro com Linda. O diálogo acentua a submissão de Clara: “Miguel, eu vivo com você há anos. Joguei minha vida na sua...”. Às reclamações de Clara, Miguel reage com um discurso: “Você percebe a monstruosidade do que está dizendo? Você acha que é bom viver como eu, me violentando todos os dias...”. Clara interrompe: “Você está falando como um deputado”. Miguel interrompe o discurso.

No momento em que discursa, a câmera faz um movimento acompanhando-o. Vemos então a imagem de Miguel falando, e, ao fundo, um espelho com a imagem refletida de Clara, cabisbaixa, de camisola e a cama ao fundo - uma perfeita metáfora da sua submissão.

O diálogo todo ocorre em torno da cama: inicialmente sentados, depois em volta, finalmente deitados, até que Miguel levanta-se para (chamado por Honório) ir à assembleia. A câmera limita-se a acompanhar os personagens. No final do bloco, Clara dá o ultimato a Miguel: “Você tem que escolher, eu ou o resto”. Miguel escolhe o resto.

Bloco 9: O bloco começa com um primeiro plano do sindicalista pelego fazendo seu discurso. Aos poucos, num plano contínuo, o quadro abre (*zoom-out*) para enquadrar o sindicalista no centro e os operários sentados num auditório à sua volta: o movimento é de um primeiro plano para um plano geral. O plano seguinte mostra, sentados atrás de uma mesa, Honório, Miguel e mais dois homens. É para eles que o

sindicalista pelego dirige sua fala. Os três planos seguintes descrevem a fala de Honório que toma a palavra: um primeiro plano com a câmera baixa, um plano geral de trás da mesa enquadrando os sindicalistas de costas e a assembléia de frente para a mesa e um plano de conjunto da frente da mesa enquadrando os sindicalistas sentados. Quando Honório termina o discurso, temos um plano dos operários aplaudindo. Em seguida, um outro mais fechado descreve Honório e Miguel discutindo para manobrar a assembléia: Honório quer pôr em votação, Miguel quer falar. Honório diz que “o momento não é para discurso”. Miguel responde: “um dia, alguém tem que falar”. Honório finge que não ouve e levanta a voz para o público: “Vamos pôr agora em votação...”. Miguel interrompe com um grito: “Antes eu quero falar com vocês como um homem fala a outro homem...”. Levanta-se da cadeira, sai pela direita do quadro, desce a plataforma e inicia seu longo discurso que dura 11 min e 45 s.

Dois aspectos formais merecem destaque nesse longo discurso de Miguel: a construção e a passagem dos planos. Do ponto de vista da construção, predominam os planos de longa duração feitos com *travellings* de câmera acompanhando o deslocamento do personagem, predominando os planos médios e de conjunto. Já a passagem dos planos é feita por fusões de imagens, um recurso de pontuação bem pouco utilizado até aqui. De modo geral, predominam os cortes simples (28, no total), sendo que as fusões somam 13 no total. Observando os planos do bloco, chama a atenção a predominância de planos montados fora de continuidade e os saltos da câmera no eixo de ação do personagem. As fusões operadas entre os planos têm o efeito de estabelecer uma linearidade, atenuando os saltos e, conseqüentemente, reforçando a continuidade e a unidade do discurso. De modo que podemos afirmar que tanto da perspectiva da construção dos planos quanto da montagem o filme privilegia a palavra falada: elemento estruturador de toda a decupagem.

No final do discurso Miguel, propõe uma greve geral sem nenhuma proposta concreta, mas em nome de “um tempo novo, um tempo no qual não se pedirá mais nada e cada um tomará com as próprias mãos aquilo que tiver direito...”. O sindicalista pelego

intervém chamando Miguel de traidor. Em meio à confusão que se arma, vemos Miguel fugindo.

Bloco 10: Esse bloco é composto por cinco planos. No primeiro, a câmera colocada para o lado de fora de um carro em movimento (*travelling*) filma a paisagem. Na banda sonora ouvimos o ruído da confusão na assembléia ceder para a *Nona Sinfonia* de Beethoven. Sabemos então que é o carro de Miguel. No segundo plano, vemos Miguel em plano médio, de costas, olhando a cama vazia – metáfora da partida de Clara. Em seguida, vemos um plano médio de Miguel de costas, encostado no parapeito da varanda de sua casa, olhando a paisagem. O penúltimo plano mostra Miguel de costas e o espelho refletindo sua imagem com um revólver apontado para a boca. O último plano enquadra Miguel, em primeiro plano, ainda com o revólver na boca: essa imagem permanece alguns segundos até dissolver-se no branco. Em seguida o letreiro: Fim.

3. Algumas considerações

a- *O bravo guerreiro* é um filme para ser ouvido. A maioria das informações necessárias à compreensão da história provêm dos diálogos e dos discursos dos personagens, exigindo do espectador uma atenção especial para o que ele ouve.

Embora o gosto pelo verbo seja recorrente nos dois filmes anteriormente analisados (*O desafio* e *Terra em transe*), *O bravo guerreiro* leva ao paroxismo o uso da fala. De tal modo que podemos claramente perceber uma “submissão” da decupagem aos diálogos e discursos dos personagens. As variações de pontos de vista da câmera tendem a acompanhar o jogo de perguntas e respostas, os silêncios eloqüentes e os excessivos discursos dos personagens, como se ela estivesse ali posicionada para ouvi-los. Os planos longos, sincronizados com o tempo da duração da fala dos personagens, e os movimentos de câmera (*travellings* e panorâmicas) estão organizados para dar voz e deixar que os personagens falem.

Alguns blocos ilustram o que foi colocado acima. No bloco 5, por exemplo, os personagens estão esquematicamente distribuídos de um lado da mesa, sendo que Augusto e “o professor” ocupam respectivamente os lados esquerdo e direito. A câmera, localizada num dos lados da mesa, enquadra os personagens frontalmente quando estão com a palavra. Em nenhum momento ela chega a posicionar-se do outro lado para assumir o ponto de vista de algum dos personagens. De modo geral, limita-se a registrar a imagem de quem está com a palavra, evitando uma identificação entre o olhar do espectador e o ponto de vista dos personagens. No bloco 2, o deslocamento de Miguel em volta de uma mesa é acompanhado por longos *travellings*. Quando ele pára a câmera fixa-se e os enquadramentos dos personagens sentados (Ferreira e os dois deputados) são feitos com a câmera fixa. Os dois saltos que a câmera faz no eixo de ação de Miguel não têm o efeito de interromper sua fala, que atravessa os dois planos com a mesma intensidade e o mesmo tom monocórdico. Os saltos no eixo concorrem, na economia geral do filme, com os outros elementos narrativos que privilegiam a palavra falada, especialmente os discursos.

No bloco 9, o longo discurso de Miguel para os operários é acompanhado por *travellings* de câmera registrando o deslocamento compassado do personagem em harmonia com sua fala monocórdica. Mesmo quando a câmera enquadra os operários, é o seu discurso que ouvimos. Os operários são mostrados em silêncio e sempre em plano geral. A passagem entre os planos é feita por fusões de imagens em que vemos e, principalmente, ouvimos o discurso ininterrupto de Miguel. Este bloco é o que melhor caracteriza a opção do filme pela palavra falada, colocando os outros materiais de expressão (posições e movimentos de câmera, cortes, fusões, sonorização, ruídos, etc.) a seu serviço.

Assim, embora o filme seja tão falado quanto qualquer filme clássico de tribunal americano, em que os discursos também têm um papel fundamental na organização da decupagem com a câmera e o “microfone” assumindo vários pontos de vista e de escuta, disfarçando o falatório, no *Bravo Guerreiro*, ao contrário, o espectador está “preso” ao registro de uma câmera que acompanha “de fora” a fala dos personagens.

Nesse ponto, cabe observar a correspondência entre o ponto de vista da câmera e o ponto de escuta e seus respectivos distanciamentos em relação a qualquer subjetivação de sons ou imagens, cujo efeito é ampliar a sensação de filme excessivamente falado. No bloco 2, num plano geral, a câmera mostra os poucos deputados presentes e Ferreira pronunciando seu discurso. O som é amplo e ecoa no plenário vazio. À medida que a câmera aproxima-se dos personagens, o som do discurso tende a diminuir, tornando-se um ruído de fundo, para dar lugar ao diálogo dos personagens próximos dela. Na visita ao estaleiro temos o mesmo procedimento. No plano geral, que descreve o estaleiro e a comitiva andando, ouvimos um ruído com eco de máquinas trabalhando. Quando a câmera aproxima-se da comitiva, o ruído diminui, dando lugar aos diálogos. De modo que podemos afirmar que a câmera posiciona-se para “ouvir” os personagens.

b- O ruído aparece em cinco momentos: blocos 1, 4, 6, 7 e 9. Com exceção do bloco 9, nos quatro outros blocos o uso do ruído tem o efeito principal de caracterizar o ambiente. É o caso da música no bloco 7, das máquinas funcionando no bloco 6, do som de líquido pingando no bloco 1 e do discurso no bloco 4. Nos blocos 1 e 7, a fonte sonora é sugerida pela situação e encontra-se fora do campo da câmera. Já nos blocos 6 e 4 a fonte sonora é vista em campo: o discurso é feito por Ferreira no palanque e o barulho é emitido pelas máquinas que vemos funcionando.

O discurso de Ferreira foi interpretado como ruído por ser descontínuo e não ter nenhum valor significativo no seu interior que não seja exatamente o de ser interpretado como ruído. Durante o diálogo com Miguel no interior da câmara, Augusto comenta: “você tem que largar essa personalidade, tentar ser realista... o que nem sempre é possível com todo esse barulho”.

Nos quatro exemplos citados de ruído, o ponto de escuta corresponde ao ponto de vista da câmera. No bloco 1, ouvimos o som de líquido pingando nos planos de conjunto; a música no bloco 7 é ouvida no plano geral que descreve a chegada de Miguel e o ambiente em volta; no bloco 6 o ruído das máquinas é acompanhado do plano geral da comitiva no interior do estaleiro e, finalmente, no bloco 4, o discurso de Ferreira ecoa no vazio do plenário mostrado pelo plano geral que abre o bloco. Nos

quatro casos, a aproximação da câmara dos personagens implica o desaparecimento ou o rebaixamento para um segundo plano sonoro do ruído: parte da estratégia do filme para privilegiar a fala e os discursos como vimos acima.

No final do bloco 9, vemos Miguel sair apressado da assembléia depois de provocar a briga em torno da proposta de greve geral. O plano seguinte é feito de imagens tomadas de um carro em movimento (Miguel fugindo da confusão?). No início do plano, ouvimos na banda sonora o burburinho da assembléia que em seguida é substituído por uma música clássica. O curioso aqui, é que o ruído da assembléia se mantém neste plano, sem que haja qualquer justificativa: a fonte sonora não é indicada no mesmo espaço-tempo (carro em movimento numa estrada), nem tampouco pode ser identificada com o ponto de escuta subjetivo do personagem que dirige o carro (Miguel?). Como está colocado, ele tem o efeito de provocar uma alteração da percepção espaço-tempo e, nesse ponto, se parece com a música que o sucede, que também “brota do nada”. Radicalizando a análise desse plano, percebe-se que ele funciona mais como um elemento de passagem para a cena do suicídio do que para descrever a continuidade da fuga de Miguel da assembléia até sua casa. Não vemos o personagem dirigindo; o primeiro plano de sua chegada em casa não indica como ou quando chegou. O plano todo é uma colagem em que os dois sons são montados sucessivamente sobre um plano contínuo. Nesse caso o ruído não está a serviço da ambientação.

c- A música aparece nos blocos 5, 6, 7 e 10. Com exceção do bloco 7, em que a fonte sonora é indicada pela ambientação (numa boate, casais dançando), ela é utilizada como música *off*, com a clara função de comentar a ação dos personagens. O melhor exemplo desse procedimento é o bloco 5, em que um chorinho introduzido em alguns momentos do diálogo ironiza toda a cena. Aqui, o chorinho, mais os enquadramentos insistentes de uma ostensiva cesta com frutas tropicais, remetem a sintagmas do tipo: nos trópicos a política feita pelas elites implica uma sucessão de traições sem fim em que não falta o dado burlesco. No bloco 6 o rompimento entre Miguel e Augusto é pontuado por uma música tocada ao piano quando Miguel parte. E no bloco 10 toda a cena do suicídio é pontuada por música clássica. Nos dois casos, a

música ajuda a aprofundar o isolamento e a solidão do personagem cuja marca maior é o seu silêncio.

d- A política na “Província” (espaço onde se desenvolve a ação) é caracterizada como um jogo de traições sem fim orquestradas pelas elites em espaços fechados. Os conchavos são feitos em saunas, restaurantes, boates, fora dos espaços públicos. O que reforça o lado burlesco da representação política feita pelo filme.

Miguel Horta é o personagem em torno do qual organizam-se os conchavos. Através de sua trajetória, o filme expõe o funcionamento da política no interior do poder. Nessa representação, são dois os alvos de crítica: o intelectual pequeno burguês e o funcionamento do jogo democrático na “Província”. Miguel, embora movido pelo interesse de fazer aprovar seu projeto de lei que favorece os trabalhadores, age da mesma forma que os membros do Partido Nacional: traindo. Trai o Partido Revolucionário pelo qual havia sido eleito e não consulta sua base de apoio ao entrar para o Partido do governo. Nesse movimento, o filme não poupa comparações entre Miguel e Augusto, seu padrinho político. A relação entre os dois é caracterizada pelo paternalismo do segundo. No bloco 4, Augusto fala para Miguel: “É preciso ir até o fim nas coisas. Você se lembra: é porque não é terminada que uma ação é infame. Eu sou seu amigo, Miguel...”. Miguel responde: “Eu estou aprendendo, Augusto, aprendendo a ser seu amigo”. Professor zeloso, Augusto conduz seu pupilo pelo braço (bloco 1) até os membros do Partido Nacional. Ainda no bloco 4, outra vez Augusto conduz Miguel: “Vamos para fora, meu filho, que aqui não se pode conversar”.

Filho da elite mais conservadora, Miguel é aluno aplicado em aprender o jogo da política de bastidores da Província. Assim, aqui, como em *Terra em transe*, o intelectual é cria do poder conservador, do “esteio da nacionalidade”. E tanto Paulo Martins quanto Miguel Horta, ao percorrerem o intestino do poder movidos por “nobres” ideais, revelam suas próprias contradições e fraquezas diante da impossibilidade de realizar seus objetivos. Nos dois filmes, a crítica denuncia as ilusões e o autoritarismo de um tipo de intelectual que “sujou as mãos” na política. O gesto suicida no final de *O*

bravo guerreiro é a metáfora da morte desse tipo de intelectual que viu no poder a possibilidade de realização dos seus ideais.

O filme não traz qualquer referência a golpes de nenhuma natureza, ao contrário, a “Província” vive ‘as prévias de uma eleição’. Os conchavos e traições que se sucedem são interpretados como a “real política”: aquela que se realiza no interior do poder. Nesse sentido, o filme coloca o realismo político como um jogo de manobra que objetiva a manutenção do poder. Embora Miguel desvende o realismo político pregado por Augusto como mera manutenção dos privilégios da Associação Industrial (B 6.3), e que o poder pelo poder é uma farsa. A lógica dos conchavos, da qual inclusive Miguel faz parte, é o combustível que move a traiçoeira máquina do poder na Província. Nela, três partidos disputam: o Partido Nacional, o Partido do Povo e o Partido Radical. Os dois primeiros estão envolvidos numa coalizão em torno do nome de Conrado para governador, desde que este silencie sobre as provas de corrupção envolvendo o Partido do governo (PN) (bloco 5), acordo que já prevê a traição futura.

O filme deixa claro que, como Miguel, Conrado é um membro da classe dominante, a cenografia de sua casa, a boate em que comemora a vitória nas próximas eleições, seu discurso, aproximam-no dos membros do PN. A diferença é que Conrado é, como ele mesmo se define, um líder “solitário”, que conquistou sozinho o apoio do povo - um líder populista. Já o PN é tradicionalmente o dono do poder na “Província”, “o esteio da nacionalidade, da democracia e de tudo o que ela representa”, como define Péricles. O povo é apenas mencionado nos diálogos, não havendo nenhuma representação dele na tela. O filme não se desenvolve em espaços públicos abertos, mas em salões fechados, privados, como as casas, a sauna, a boate, o restaurante. Em apenas dois momentos o espaço público é mencionado (Blocos 4 e 9). No primeiro, o discurso de Ferreira feito na câmara dos deputados esvaziada é interpretado como ruído, “barulho”. No bloco 9, os operários são objetos de manobra de duas facções sindicais, não têm a palavra, apenas assistem o discurso-desabafo de Miguel durante os longos 10 minutos.

Assim, nessa democracia sem povo, a política reduz-se à confabulações de bastidores, que o filme ironiza violentamente enquanto expõe de forma trágica o percurso do intelectual até sua exclusão final. Sobre as palavras, os discursos, as ideologias e utopias impõem-se os “fatos”, a “realidade”, os acordos e traições, enfim, as vicissitudes que a política vivida no plano do real (do poder) colocam: o intelectual idealista sucumbe.

e- Os elementos narrativos como diálogos, música, imagens e montagem configuram uma narrativa organizada para expor um tipo de prática política das elites no poder, na qual o intelectual aparece como o filho rebelde dessa mesma elite e desse mesmo poder. Ao narrar a trajetória de Miguel Horta pelo poder, o filme expõe também a morte desse tipo de intelectual que se viu iludido diante das possibilidades que o poder abria. Dessa maneira *O bravo guerreiro* exhibe a expiação pública de Miguel, funcionando como um tribunal em que vemos, e principalmente ouvimos, as justificativas do personagem – o bloco 9 é o ápice desse procedimento que o filme adota desde o começo.

Nessa espécie de tribunal público que o filme encena (já foi mencionado no item “a” as semelhanças com os “filmes de tribunal” americanos), em que Miguel é réu, advogado, condenado e carrasco os elementos narrativos são postos em ação para ouvir e fazer ecoar a sua fala.

Diferente de *Terra em transe* e *O desafio*, em que podemos falar em uma instância narrativa “contaminada” pelo estado psicológico dos seus protagonistas, O narrador aqui limita-se a descrever a ação dos personagens ocultando sua participação. A câmera é essencialmente descritiva, a montagem é feita com planos longos próximos do tempo real. Não há grandes elipses (as passagens de tempo são indicadas e transcorrem linearmente), e as fusões de imagens (bloco 9) estão a serviço do discurso do personagem. A banda de som é constituída principalmente pelos diálogos e conta com apenas três inserções de música *off*. De modo que as intervenções do narrador estruturam-se no de modo mais realista se comparadas aos filmes acima citados. Como já foi destacado anteriormente, na economia dos elementos narrativos postos em ação

para fazer narrar, prevalece o deixar falar. Daí um narrador que organiza o filme como uma tribuna em que os personagens – principalmente Miguel Horta – expõem-se ao público. Dessa tribuna, ele – o narrador – participa apenas como arquiteto, montando o processo que levará o personagem ao suicídio após a definitiva expiação no bloco 9. O distanciamento do narrador está centrado na condenação antecipada do personagem principal. Miguel já é um personagem superado no início do filme e, portanto, morto ou condenado a desaparecer. Logo, *O bravo guerreiro* é muito mais um tribunal montado para condenar que para julgar e absolver, ele não testa uma tese ou discute idéias mas apenas expõe esquematicamente a trajetória e o suicídio político de um tipo de intelectual que se viu como portador de uma concepção de modernidade política, hoje, ainda em moda.

Se o barroco em *Terra em transe* consiste exatamente na identidade de estilo entre duas linhas de ação contraditórias – daí os excessos, exageros e trasbordamentos constitutivos da própria textura do filme —, no *Bravo Guerreiro* está ausente a desmedida, o derramamento. Nele predomina o controle, a lógica fria da traição racionalmente orquestrada nos bastidores, o narrador distanciado expondo um diagrama. Enfim, se *Terra em transe* é barroco, *O bravo guerreiro*, inclusive pela cenografia, sugere o clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o populismo aparece representado nos três filmes? De que forma eles organizam os seus materiais narrativos para construir uma representação política? De qual lugar no espaço social os filmes partem como discursos sobre essa mesma sociedade?

As respostas passam pela análise do intelectual encenada nos três filmes, já que a representação do populismo e da política como um todo está mediada por ele. De forma a simplificar a exposição, dividimos a crítica ao populismo em dois momentos: aquela que é feita pelo intelectual no interior da diegese e aquela feita ao intelectual por uma instância narrativa externa via comentários na banda sonora, na montagem, enfim, nos materiais narrativos utilizados, a qual chamamos de extra-diegética.

Na primeira crítica, a política aparece representada a partir da trajetória dos personagens pelo interior do poder. *Terra em transe* e *O bravo guerreiro* expõem um universo político marcado por traições e conchavos de bastidores. O “realismo político” pregado por Augusto e a política como uma “arte para os eleitos” pregada por Diaz, traduzem-se numa série de acordos palacianos visando a manutenção da ordem estabelecida. Se a política é feita no interior do bloco do poder, ao povo cabe encenar um arremedo de participação democrática: o populismo. *Terra em transe* é pedagógico na descrição que faz do populismo como farsa pseudo-democrática de manipulação e exclusão do povo da participação política. Já *O bravo guerreiro* encena todas as manipulações eleitorais nos bastidores da Província para garantir a vitória do Partido Nacional. Enfim, a trajetória de Miguel Horta e Paulo Martins pelo poder tem o efeito de revelar a exclusão do povo nas decisões políticas, todas elas conchavadas no interior dos palácios, saunas, restaurantes, terraços, ou seja, fora dos espaços públicos: nas decisões acordadas nos espaços privados, a democracia populista torna-se uma farsa praticada pelas elites no poder.

Há outros momentos em que os personagens intelectuais dirigem críticas diretas ao populismo ou, pelo menos, a posturas assumidas como populistas. No bloco 3 de *O desafio*, a postura do intelectual-militante de esquerda, veículo de conscientização do povo, metaforizada no texto de Otto M. Carpeaux é ridicularizada pelos personagens. A ação das esquerdas unindo cultura e política, fundamentada por um discurso nacionalista e populista é vista como “canoa furada” pelos personagens. No bloco 11, Marcelo evita olhar para uma criança pobre que encontra na escadaria. Nos dois casos, trata-se claramente da negação de antigas posturas assumidas por parcelas da intelectualidade de esquerda no interior da política populista. Em *Terra em transe*, a mesma postura do intelectual militante é criticada por Sara: “A política e a poesia são demais para um só homem”, ou por Paulo quando declara que “as palavras são inúteis”. O populismo representado pelo binômio literatura-política, cuja metáfora são os três protagonistas, é criticado pelos personagens que se voltam contra suas antigas posições. Daí o tom de dilaceramento em *Terra em transe*, a “fossa” que envolve os personagens em *O desafio* e o plano final de *O bravo guerreiro*, em que o intelectual aparece com um revólver apontado para a boca — o suicídio pelo órgão da fala é a melhor imagem para caracterizar o fim de um tipo de ação política e seu agente social correlato: o populismo e o intelectual-militante.

Se, por um lado, o intelectual dirige sua crítica ao populismo, por outro ele é o alvo das críticas agora feitas por uma instância localizada fora da diegese e que intervém comentando suas ações, a qual definiremos aqui como o narrador. A escolha pela utilização do narrador como instrumento para a análise do populismo decorre da análise morfológica dos três filmes, ou melhor, do modo como eles estão construídos como sistemas narrativos.

Pensando em uma cinematografia que opera com os seus materiais narrativos para gerar processos de identificação entre o que o espectador vê e a realidade, ou seja, produzindo no espectador a impressão de realidade, podemos definir os três filmes como não-naturalistas. Neles a comunicação é dificultada por freqüentes quebras no eixo, introdução de música, montagem de imagens que não se explicam na diegese,

embaralhamento dos acontecimentos. Enfim, o naturalismo de uma comunicação fácil orquestrada por um sistema narrativo que se quer invisível e neutro é aqui negada por um sistema que se evidencia a todo momento e cujo objetivo é menos a realidade que a exposição de uma subjetividade dilacerada por um profundo sentimento de revolta e frustração. Os filmes negam-se a uma representação na linha do cinema clássico, que procura o naturalismo, sem no entanto cair num formalismo experimentalista estéril e auto-reflexivo. A “linguagem maldita” do Cinema Novo foi exatamente a negação da linguagem fácil do populismo, tão cara a filmes como *O pagador de promessas*, *Assalto ao trem pagador* e aos filmes da Vera Cruz.

Nos três filmes fala a voz do intelectual, sobreposta à do profissional de cinema, procurando respostas, redefinindo caminhos, fazendo um diagnóstico do novo momento político iniciado com o golpe militar. Daí uma narrativa investigativa, intrincada e analítica. É nesse sentido que temos de entender o narrador, ou seja, dentro de um contexto de negação de um sistema em que imperava o cinema industrial com sua linguagem naturalista e em continuidade com um cinema de cunho social e político mais intelectualizado. E também num contexto histórico marcado pela derrota do nacional-populismo e pela utopia social da qual a geração retratada nos filmes estava investida. A desorientação dos personagens, seu pessimismo, as subjetividades dilaceradas que eles expõem, estão presentes na própria textura dos filmes. Daí ser possível falar em uma instância narrativa identificada com a problemática e a subjetividade dos personagens: as quebras no eixo de ação dos personagens, os comentários musicais extra-diegéticos, a sobreposição de textos, a utilização pouco naturalista do ruído foram tomadas aqui como momentos em que o narrador evidencia-se, tecendo comentários que, embora fora da ficção, agem contaminados pelas mesmas apreensões dos protagonistas. A identidade entre o estilo de narrar e o estado psicológico dos personagens decorre de uma contaminação mútua. Em *Terra em transe* essa contaminação está presente na identidade de estilo das duas instâncias narrativas, já em *O desafio* ela se manifesta no estado de perplexidade que se espalha dos personagens para todo o filme. Somente em *O bravo guerreiro* temos um narrador distanciado e pouco afetado pelo personagem, já totalmente superado. Tomados nessa perspectiva, vemos como os três filmes organizam

seus materiais narrativos para fazer a crítica ao intelectual: em *O bravo guerreiro*, por exemplo, a câmera, o microfone e a montagem estão a serviço da expiação pública de Miguel, em *O desafio*, a câmera chega a abandonar os personagens, ela própria a procura de respostas. *Terra em transe*, por sua vez, opera uma interpolação delirante de sons e imagens em que a voz do intelectual é freqüentemente desmentida e desautorizada pela "subjativa indireta livre".

Ideológica e politicamente, os filmes do Cinema Novo alinhavam-se a uma proposta autoral que nas condições brasileiras recebeu uma coloração própria. Aqui o modo de produção quase artesanal privilegiava a atuação do diretor em várias etapas do processo de realização. Os filmes do Cinema Novo trazem as marcas desse modo de produção em que o diretor escolhia determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica, imprimindo suas concepções estéticas, políticas e ideológicas. Assim, os intelectuais representados nos três filmes são metáforas dos cineastas do Cinema Novo. A construção do político representada não diz respeito a toda a classe média, mas a uma parcela da intelectualidade majoritariamente de esquerda e ligada à produção cultural.

As relações com o meio cinemanovista ficam evidentes quando observamos a metáfora literária na construção dos personagens que representam o intelectual – sabemos o quanto a literatura está na base da formação desses cineastas. Marcelo está escrevendo um livro, Paulo é poeta e jornalista e Miguel, um eloqüente orador. Nos três casos a palavra faz a mediação com o político. No entanto ela é criticada quanto à sua eficácia: “as palavras são inúteis”, comenta Paulo. É abandonada por Marcelo, que desiste de escrever o livro com Carlos, e classificada como ideologia por Miguel. A palavra e seus veículos, livros, poesias, discursos são associados à ineficácia política que levou à derrota e, portanto, formas de comunicação do período anterior – populista. Os filmes apontam para sua superação, afinal, não podemos pensar em Marcelo como alguém estritamente interessado em literatura - no capítulo I, destacamos as relações do personagem com o cinema. Paulo Martins, por sua vez, produz um programa de

televisão contra Diaz. Na redação do jornal em que trabalha, os figurantes são diretores do Cinema Novo. Em *O desafio* vemos Ada ao lado do cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol* e ouvimos a música de Villa-Lobos, numa clara referência ao Cinema Novo, anterior ao golpe militar. A palavra poética posta a serviço da política é criticada pelos intelectuais e o audiovisual aparece esboçado como uma superação do literário. No entanto, é preciso destacar que o principal na caracterização dos personagens é a metáfora literária, até porque os filmes não chegam a explicitar um programa que articule cinema e política. As referências ao cinema são ainda pouco elaboradas politicamente.

As imagens do populismo e do funcionamento da política estão referidas às práticas e posições políticas anteriormente assumidas pelo meio cinemanovista, influenciado pela ideologia nacionalista, agora vistos sob a óptica da derrota. Assim, elas estão limitadas pela posição que o meio passa a ocupar após o golpe, de marginalidade ideológica e política. Embora a produção cultural da esquerda sobreviva até os anos mais duros, a nova conjuntura exige a revisão das antigas posturas e novos posicionamentos no campo cultural. Comparados aos filmes da primeira fase do Cinema Novo (momento das crenças nos poderes do povo), como *Barravento*, *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*, em que o intelectual-militante aparecia metaforizado nos personagens que libertavam o povo da alienação e da passividade, preparando-lhes o caminho da revolução, os filmes analisados apresentam uma nítida mudança na postura do intelectual, que, abandonando o povo, volta-se para a classe dominante, tentando fazer a política no interior do poder e fracassando. Nos três filmes o intelectual representado mantém relações profundas com a elite mais conservadora: Paulo é afilhado de Diaz, Miguel é conduzido para a política feita na Província por Augusto, que o chama freqüentemente de “meu filho”, Marcelo tem sua amante burguesa e identidades profundas com Nelson, outro intelectual do filme. Se o povo foi afastado dos filmes, as elites são muito bem representadas por Mário, Ada, Fuentes, Vieira, Álvaro, Augusto, Péricles e Clara mostrando as relações desse tipo de intelectual (que os filmes criticam) com o poder. Nesse sentido, os filmes expõem uma dura crítica aos setores da intelectualidade que viam possibilidades de mudanças estruturais no país a partir do

pacto das classes em torno do Estado populista. Ao mostrarem as filiações e contradições dos intelectuais envolvidos, trazem uma reflexão sobre a consistência dessa política de classes e o alcance das mudanças a que elas se propunham.

A democracia populista, vista dessa perspectiva, apenas encena um arremedo de participação política e não reconhece o povo como poder de pressão capaz de agir de modo organizado no sentido de pressionar por políticas voltadas aos seus interesses. Na representação política dos três filmes, não há figuração visual ou sonora de um povo politicamente organizado: uma nação. Marcelo e Ada andam em espaços vazios e silenciosos. Em *Terra em transe* o povo é figurado numa multidão manipulada e delirante em torno do populismo; em *O bravo guerreiro* Miguel transita nos espaços privados onde é feita a política da Província; os operários que assistem ao seu discurso não têm vez ao uso da palavra; os “homens do povo” que tomam a palavra em *Terra em transe* são em seguida mortos; os operários e o povo da feira em *O desafio* não têm voz no filme. Toda a organização sindical urbana e rural é deslocada para fora da representação, quando muito aparece apenas como figuração: temos então um populismo sem povo.

As representações da democracia populista nos filmes, como farsa, teatro, encenação para o povo, política de exclusão e manipulação do povo, sucessão de conchavos e traições sem fim orquestradas pelas elites no poder, “canoa furada” e as outras possíveis, não levam em conta as relações sociais mais profundas que aquelas operadas nos espaços do poder. Embora os filmes façam uma representação das classes altas e suas idiossincrasias na condução da política, o que inclui exposições didáticas sobre a luta de classes — Mário para Ada (B4), Paulo e Álvaro para Fuentes (B6) e Augusto para Miguel (B1) —, não há um aprofundamento do papel da luta de classes no seu funcionamento. A política, praticada no interior do poder, repõe-se indefinidamente por uma lógica interna ao seu funcionamento. *Terra em transe* é radical nessa interpretação, ao propor um esquema ritual de reposição mítica do poder sobreposto à lógica dos interesses de classe. O colapso do populismo não é visto numa perspectiva sociológica que leve em conta a dinâmica econômica e social sobre a política. A

explicação da derrota passa pela avaliação dos erros cometidos pela intelectualidade de esquerda. Os filmes se voltam para a própria classe a que pertencem os cineastas: o Cinema Novo faz a autocrítica, afinal, para ele, "a culpa não é do povo".

Os filmes do Cinema Novo foram, no período que antecede o golpe de 64, uma das muitas possibilidades de simbolização da ideologia nacionalista que naquele momento colocava-se como o idioma político do país. O seu discurso ideológico esteve integrado ao discurso ideológico dos setores mais avançados, que compunham a frente populista, colocando-se na vanguarda estética desse movimento e em vários momentos fazendo a crítica do populismo e apontando para radicalizações. O golpe imobiliza os movimentos sociais, a classe média e muitos intelectuais aderem aos militares, assim como a burguesia nacional: o populismo dissolve-se. O meio cinematográfico cinemanovista, aliado que era ao Estado populista, entra num momento de marginalização ideológica e política. Os três filmes trabalham exatamente o momento do impacto do golpe sobre o meio e sua reação no sentido de uma reorientação que virá anos depois, quando, superada a frustração da derrota, a representação política reaparecerá dissolvida sob o signo do Tropicalismo, do deboche e da marginalidade.

Nessas breves considerações procurei destacar a representação que os filmes fazem do nacional-populismo, mediada pela presença do intelectual-militante. É ele o centro da cena por onde os filmes trabalham as questões políticas consubstanciadas nas posturas e trajetórias encenadas pelos três personagens. A originalidade dos filmes é a de trazer para a esfera pública um tema recorrente na história do país, sobre as relações entre os setores médios da sociedade e o poder, já que as classes médias tradicionalmente fornecem os quadros técnicos para dominação de classe. Hoje, o debate está repostado quando assistimos o poder político sendo administrado pela geração de intelectuais que os filmes abordam, em aliança com os setores mais conservadores da sociedade. Os vínculos que os filmes fazem entre o intelectual e o poder encontram correspondência hoje e, nesse sentido, *Terra em transe* é um filme profético, por representar o funcionamento da política em Eldorado (Brasil) a partir de um esquema mítico de reposição e reafirmação do poder. Os intelectuais cooptados pelo poder são a

nova face da dominação mais tradicional e prova da capacidade de adequação que as elites têm para tirar proveito de todas as situações levando às últimas consequências a máxima de Tomasi di Lampedusa: “se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude”¹.

¹ LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O leopardo*. São Paulo (Abril Cultural), 1974, p. 33.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Lúcio Flávio de. *Ideologia nacional e nacionalismo*, São Paulo (Educ), 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*, Lisboa (Edições 70), 1986.
- AUMONT, Jacques (et al.). *A estética do filme*, Campinas (Papirus), 1995.
- _____ e MARIE, Michel. *L'Analyse des films*, Paris (Éditions Nathan), 1988.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*, Rio de Janeiro (Editora 34 / Edusp), 1995.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*, Paris (Editions Albatros), 1978.
- _____. *L'Entre-Images: photo, cinéma, video*, Paris (La Diférence), 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, São Paulo (Brasiliense), 1985.
- BENTES, Ivana (org.). *Glauder Rocha: cartas ao mundo*, São Paulo (Companhia das Letras), 1997.
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema*, São Paulo (Brasiliense / Edusp), 1994.
- _____. *Brasil em tempo de cinema*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1967.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo (Brasiliense), 1985.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, São Paulo (Annablume), 1995.
- _____ e COELHO, Teixeira (org.). *Terra em transe, os herdeiros: espaços e poderes*, São Paulo (Com-Arte), 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, Rio de Janeiro (Bertrand), 1989.
- _____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*, Campinas (Papirus), 1996.
- _____. *As regras da arte*, São Paulo (Companhia das Letras), 1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*, São Paulo (Cortez), 1989.
- _____ e FRANCO, Maria Sílvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*, Rio de Janeiro (Paz e Terra / CEDEC), 1978.
- CHEVASSU, François. *Faire un film*, Paris (Edilig), 1980.
- CHION, Michel. *L'Audio-Vision*, Paris (Éditions Nathan), 1990.

- _____. *La musique au cinéma*, Paris (Librairie Arthème Fayard), 1985.
- _____. *La toile trovée: la parole au cinéma*, Paris (Editions de l'Etoile), 1988.
- _____. *La voix au cinéma*, Paris (Editions l'Etoile), 1982.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*, São Paulo (Nacional), 1966.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*, São Paulo (UNESP), 1991.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*, São Paulo (Kairós), 1979.
- FELDMAN, Simón. *La realización cinematográfica*, Barcelona (Editorial Gedisa), 1996.
- FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris (Hachette), 1975.
- _____. *Cinema e História*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1992.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1981.
- _____ e BERNADET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo (Brasiliense), 1983.
- GATTI, José. *Barravento: a estética de Glauber*, Florianópolis (UFSC), 1987.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*, Rio de Janeiro (Vozes), 1982.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro (Paz e Terra / Embrafilme), 1980.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1978.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, Rio de Janeiro (Rocco), 1992.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1987.
- LACLAU, Ernesto. *Política e ideologia na teoria marxista: capitalismo, fascismo e populismo*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1977.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O Leopardo*, São Paulo (Abril Cultural), 1974.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*, Lisboa (Editorial Estampa), 1975.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*, São Paulo (Brasiliense), 1990.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*, São Paulo (Hucitec), 1984.

- ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*, São Paulo (Ática), 1990.
- PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*, São Paulo (Ática), 1990.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*, São Paulo (Secretaria de Cultura do Estado), 1990.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1983.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*, São Paulo (Instituto Lina Bo Bardi), 1995.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*, Rio de Janeiro (Alhambra / Embrafilme), 1981.
- _____. *O século do cinema*, Rio de Janeiro (Alhambra / Embrafilme), 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1978.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1976.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma*, Paris (Aubier Montaigne), 1977.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*, São Paulo (Summus editorial), 1997.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*, Campinas (Papyrus), 1992.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro (MEC/INL), 1959.
- WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1978.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo (Brasiliense), 1993.
- _____, BERNADET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema*, Rio de Janeiro (Jorge Zahar), 1985.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1977.
- _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo (Brasiliense), 1983.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno*, São Paulo (Perspectiva), 1978.

ROTEIROS

O bravo guerreiro, Gustavo Dahl. Fonte: Cinemateca Brasileira.

O desafio, Paulo César Saraceni. Fonte: Cinemateca Brasileira.

Terra em transe, Glauber Rocha. Fonte: Cinemateca Brasileira.