

Glauber Rocha

e as figurações do personagem político



Cena de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, 1967, fotograma, montagem (detalhe).

Arlindo Rebechi Junior

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando em Cinema Studies na The Cuny University of New York. Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (Unesp-Bauru) e do Programa de Pós-graduação em Artes da Unesp-São Paulo. Coorganizador, entre outros livros, de *Comunicação, cultura e linguagem*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. arlindo.rebechi@unesp.br

Glauber Rocha e as figurações do personagem político

Glauber Rocha and the figurations of the political character

Arlindo Rebechi Junior

RESUMO

Nas elaborações artísticas de Glauber Rocha, dois casos são notáveis por engendrar o personagem do político: a peça teatral *Jango* (*tragedya em 3 atos*), de 1976, e o filme *Terra em transe*, de 1967. Este artigo investiga, comparativamente, como os personagens Jango, na peça teatral, e Vieira, no filme, figuram na trama narrativa e audiovisual com vistas ao entendimento das relações entre classe dirigente/classe popular no contexto de conflitos da América Latina dos anos de 1960 e 1970.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; teatro brasileiro; Glauber Rocha.

ABSTRACT

*In Glauber Rocha's artistic elaborations, two cases are notable for engendering the character of the politician: the play *Jango* (*tragedya in 3 acts*) (1976) and the film *Land in anguish* (1967). This article investigates, comparatively, how the characters Jango, in the play, and Vieira, in the movie, figure in the narrative and audiovisual plot to understand the relations between the ruling class/the popular class in the context of conflicts in Latin America in the 1960s and 1970s.*

KEYWORDS: Brazilian cinema; Brazilian theater; Glauber Rocha.



Glauber Rocha, certamente, é mais conhecido pelos debates e embates suscitados pelos seus filmes. Aos olhos do público e das pesquisas, impõe-se uma cinematografia que, entre outras preocupações, quer entender o cinema com vistas à discussão dos parâmetros da identidade nacional, projeto tão bem explorado depois do nosso primeiro modernismo pela intelectualidade brasileira, sobretudo a de esquerda, nos anos que antecediam a ditadura de 1964. Parece residir aí seu campo de visibilidade e foi neste filão que a maior parte da crítica glauberiana, do Brasil e fora dele, instalou-se, produzindo uma quantidade já considerável de teses e livros em torno do Glauber Rocha cineasta.

A postura do intelectual que se insere no debate político e cultural do país foi, ao que tudo indica, depois da figura do cineasta, a face que mais atrai a crítica especializada. Quais seriam as possíveis razões disso? O entendimento do cineasta faz-se pela compreensão das articulações políticas de debatedor do cinema brasileiro e vice-versa, como se um não vivesse sem o outro. É o que se revela quando acompanhamos atentamente suas cartas¹ endereçadas aos companheiros de Cinema Novo ou seus escritos polêmicos, em que não economiza farpas para os desafetos, nem elogios para os aliados. O mesmo

¹ Ver ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

mecanismo de produção discursiva se revela e, diferentes pontas temporais, seja nos trabalhos de juventude, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) – neste livro está em jogo a ocupação de um lugar no cinema brasileiro –, ou nos trabalhos de artista maduro, caso de *Revolução do cinema novo* (1981) – deste livro consta a experiência do cineasta e o seu balanço do que foi o movimento cinema-novista.

Mas Glauber não só fez filmes ou atuou como agitador cultural do Cinema Novo – no caso, tarefas tão complementares. Entre os primeiros tempos ainda em Vitória da Conquista (BA) e a morte no Rio de Janeiro (RJ), ele transitou por outros campos de atuação, os quais timidamente a crítica glauberiana começa a visualizar. Seus escritos finalmente passam a dar uma resposta no sentido de retirá-lo apenas do âmbito dos estudos de cinema brasileiro e alçá-lo, de maneira mais ampliada, na ordem da cultura brasileira do período.²

Nesse horizonte, o objeto deste ensaio, que nos permitirá trançar alguns fios mais finos e sintonizados em torno do legado glauberiano dos anos 1960 e 1970 no contexto brasileiro, é constituído por duas obras de autoria de Glauber Rocha. Trata-se de um filme e uma peça teatral, respectivamente: *Terra em transe*, de 1967, e *Jango* (tragedya em 3 atos), escrita no ano de 1976³, hoje depositada no acervo Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Se tomarmos o ano de lançamento do filme e o momento de escrita da peça, teremos quase dez anos passados. Um período profundamente marcado pelas modificações advindas com o golpe de 1964 fizera com que Glauber não deixasse de lado preocupações acerca dos conceitos de nacional, do popular e da representação política. A partir dessas preocupações, o problema levantado por este artigo reside em buscar e identificar, no campo da discussão estética, de que modo o autor elabora ficcionalmente personagens políticos – *Jango*, na peça, e *Vieira*, no filme – que lidam diretamente com a questão do popular. Sabendo dos limites da própria obra artística, nossa análise sobre a formulação dos dois personagens políticos por Glauber Rocha está muito mais interessada em compreender a crítica presente em ambas as obras ao populismo latino-americano. Não se deixa de notar, todavia, que Glauber, com a força expressiva de suas obras, pôde colocar em crítica, e em alguns momentos sob suspeita,

² Nos últimos anos, entre as obras publicadas, duas delas apontam para a necessidade de descortinar caminhos com olhares mais centrados naquilo que, dentro e fora do Brasil, se produziu por Glauber Rocha e o que sobre ele se escreveu em jornais e revistas. Ver ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha: crítica esparsa* (1957-1965). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, e MORETTIN, Eduardo (org.). *A recepção crítica de Glauber Rocha no exterior (1960-2005)*. São Paulo: ECA/USP, 2020. Disponível em <<https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/574>>.

³ Esta datação deve-se a uma informação que se encontra no datiloscrito do final da peça: “Entre 13/15 de novembro de 1976... Glauber Rocha”. Como hipótese e ressalva, pode-se ainda supor que tal peça tenha sido escrita poucos momentos depois desta data apontada pelo autor. O que me faz supor isso é a proximidade do escrito com a morte de *Jango*, que aconteceu em dezembro de 1976, e seu possível impacto sobre Glauber Rocha. Seguindo essa hipótese, poder-se-ia dizer que a morte de *Jango*, como veremos à frente, representada ao fim da peça, se trata mais de um aspecto de interpretação e invenção no plano literário com base num fato ocorrido na realidade política brasileira, naquele final de ano, do que numa coincidência retratada no plano de criação da peça poucos dias antes da morte, de fato, de João Goulart político. Este artigo fará uso da peça datiloscrita deixada por Glauber Rocha e hoje depositada no acervo da Cinemateca Brasileira. Versões da peça foram publicadas depois da morte de Glauber Rocha, com edição de terceiros. Ver ROCHA, Glauber. *Jango: uma tragédia em 3 atos* [texto teatral]. *Medicina, Cultura e Ciência*, n. 2, São Paulo, out.-dez. 1983, e ROCHA, Glauber. *Jango segundo Glauber* [texto teatral, com prólogo e 3 atos]. *Playboy*, n. 104, São Paulo, mar. 1984.

o encontro dos termos nacional e o popular, a relação entre o intelectual e o povo e o que advém desses encontros.

Vale aqui uma ressalva: para responder aos propósitos formulados por Glauber Rocha, recorro a um texto já clássico de Marilena Chauí, resultado de um seminário promovido pela Funarte no início dos anos de 1980; para ela, o problema mais profícuo de análise não estaria em verificar como o nacional-popular se materializa na cultura, e, sim, em analisar como “em diferentes momentos as ideias e sujeitos são construídos e porque o são, deixando vir à tona diferentes modos de articular ou de separar os dois termos (nacional-popular)”.⁴ Lembramos que a discussão aqui implementada não se restringe às discussões do campo ideológico, mas busca tratar o objeto ficcional em suas especificidades e singularidades. É preciso ainda apontar a devida justificativa para uma análise comparativa desse tipo. Ela se faz necessária na medida em que fornece elementos para uma análise do pensamento glauberiano em diferentes momentos de espaço, de tempo e mesmo de suportes narrativos. Essas são questões essenciais para um entendimento mais aprofundado não só de nossa cinematografia como um todo, mas do pensamento glauberiano formalizado em duas pontas específicas, em finais dos anos 1960 e meados da década 1970.

Os desafios da geração do Cinema Novo, como seus representantes enunciaram, eram pensar nos termos de uma arte revolucionária, com vistas, por assim dizer, a um cinema formulador da memória coletiva que prolonga a memória coletiva popular. Sob esse aspecto, é relevante refletir sobre o papel dos intelectuais e cineastas, como mediadores simbólicos, nessa construção memorial⁵, naquele momento de fins dos anos 1960 e início dos 1970, época de intenso debate no âmbito do Cinema Novo. Seria preciso para Glauber como intelectual e artista o empenho crítico de formular uma obra que pudesse buscar o nacional em sua visada como e enquanto popular? Ou Glauber, como artista, estaria mais preocupado em expor as crises, as disfunções da ordem populista presente no nosso imaginário político? Para ele, procurar pelo nacional poderia ser trazer para o presente, como registro arquivístico, o passado de uma certa memória popular, cujos preceitos são moldados em bases distintas daquelas que se organizam pela classe dominante. O desafio de Glauber e outros cineastas de atuação no Cinema Novo não foi pequeno e nem sempre pôde ser facilmente assimilado de maneira satisfatória. Para um exame detalhado do fenômeno interessa o modo como isto se enuncia na materialização da obra; é o que procuraremos operacionalizar pela análise de sua peça sobre Jango e de seu filme *Terra em transe*.

Glauber Rocha e Jango: um projeto literário

Em 30 de agosto de 1979, Glauber recebeu uma carta de Ênio Silveira, então editor da *Civilização Brasileira*, cuja passagem merece destaque por ilustrar o interesse na publicação do projeto *Jango*, no caso o romance: “confirmo, por escrito, o que já lhe havia dito antes, por intermédio dele [Moacyr

⁴ CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 14.

⁵ Cf. ORTIZ, Renato. Estado, cultura popular e identidade nacional. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense: 1985, p. 131.

Félix]: a Civilização Brasileira, ao contrário do que você talvez pense, terá o prazer e orgulho em publicar seus livros, como já fez no passado. Devo dizer-lhe, no entanto, com a mais fraterna franqueza, que você deverá primeiro organizar seus originais, para que não se repita o maledetto imbroglio ocorrido quando da entrega de seu livro sobre Jango, que era um verdadeiro caos”.⁶ Nesse mesmo ano, numa carta de 28 de novembro, endereçada por Glauber ao presidente do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), Alfredo Guevara, aponta que os acertos para a publicação estavam mais do que confirmados: “Além do romance [Riverão Sussuarana] e do filme A idade da terra, escrevi um grande romance chamado Jango, que está pra ser editado pela Civilização Brasileira”.⁷

Infelizmente, o projeto “Jango” não vingou em publicação.⁸ A não publicação deste projeto glauberiano não diminuiu em nada o seu interesse público. Graças aos manuscritos mantidos, num primeiro momento no Tempo Glauber, e, depois, no acervo da Cinemateca Brasileira, é possível ainda fazer novas abordagens da obra glauberiana e trazer à tona novas faces do intelectual e artista Glauber Rocha. Mas afinal de contas o que é esse projeto? Trata-se de uma leitura ficcionalizada, muito pessoal, de Glauber Rocha sobre um personagem histórico da política nacional, o ex-presidente João Goulart, deposto em 1964, pela ditadura militar. Deve-se ressaltar que este projeto se desdobra de duas formas distintas: pela composição de um romance e de um drama; optamos pela análise do segundo. O que se buscará aqui não é entender a obra, neste caso de análise, uma peça teatral, como documento histórico, mas como se formulou a “visão de um artista” que criou em torno de um personagem político, identificando suas possíveis razões de escolhas de composição em detrimento de outras.

O enredo de *Jango (tragedya em 3 atos)*, de Glauber Rocha

Uma breve síntese do enredo da peça *Jango (tragedya em 3 atos)* é um bom começo. A peça, datiloscrita em 42 páginas⁹, em papel tamanho ofício, é dividida em três atos e um prólogo. Como já havia adiantado, toda a história gira em torno do personagem histórico Jango, referência direta ao ex-presidente João Goulart, que discute com outros personagens históricos e não-históricos a vida política brasileira. Para o efeito de um melhor empreendimento analítico, levando-se em conta a não acessibilidade ao manuscrito por parte dos leitores, dividiremos a apresentação da peça segundo os seus blocos estipulados pelo próprio autor. Ficam assim esquematizados:

⁶ SILVEIRA, Ênio *apud* ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, *op. cit.*, p. 657.

⁷ ROCHA, Glauber *apud idem*, *ibidem*, p. 659.

⁸ Além das aparições do texto teatral antes mencionado e do suposto romance referido em sua correspondência, as alusões à figura de Jango ainda podem ser vistas em escritos esparsos publicados pelo autor de *Terra em transe*: ROCHA, Glauber. Jango Glauber (introdução ao romance Jango). *Enfim*, ano 1, n. 10, Rio de Janeiro, 21 nov. 1979, e *idem*. Tango Jango [letra inédita de Glauber Rocha divulgada na reportagem Banquete para a ‘tragédia’ brasileira, de Luiz André Alzer]. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 15 maio 1994, p. 16.

⁹ Para as citações de trechos da peça, utilizaremos a mesma numeração de página do manuscrito com a sigla MJG (Manuscrito João Goulart). O manuscrito está sob a guarda do Centro de documentação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Prólogo (p. 1-3): no cenário, onde se vê um grande retrato de Jango e se toca o hino nacional, ouve-se a voz em *off* de Jango no alto-falante. O tom do depoimento, em primeira pessoa, aproxima-se de uma confissão de contornos mais genéricos. Pela fala de Jango, já se constroem os primeiros personagens. Entre eles, destaca-se Getúlio Vargas, aquele quem lhe confiara o primeiro grande desafio da sua carreira: o Ministério do Trabalho.

Ato I (p. 3-21): logo neste primeiro ato, o salto temporal é para o exílio numa Paris de 1974. Todas as cenas desse ato são contempladas num castelo de um industrial francês, Pierre Dupont, lugar que recebe uma festa em homenagem a Jango. Cada grupo de diálogos com os participantes da festa é entrecortado por uma composição musical do ato. Ora é um balé, ora o coro, representando as vozes mais populares, ora é o samba, ora são Carmem Miranda ou Jango que cantam. Embora todo ato seja orquestrado por Glauber com grande coesão, interligando cada ação dentro da peça à sua próxima, pode-se dividi-lo em 6 grandes blocos, que nos ajudaram a melhor situar o enredo. São assim descritos: 1. Conversa inicial. Junto a Jango, participam desse primeiro diálogo Carlos Batista, Pierre Dupont e padre Arthur. O teor da conversa está em torno da política nacional, que é assim representada: pela eleição no Brasil que acontecia naquele mesmo dia; pela discussão da realidade brasileira após a ditadura. Jango ainda vai falar dos artistas e das mulheres nacionais. 2. Balé em cena, vai iniciar o baile de fantasias. Agora o cenário revela outras dependências, podendo, inclusive, ser dividido em três ou quatro planos, segundo as rubricas colocadas por Glauber. O tema do balé é: “Jango enfrenta a tempestade”. O diálogo, que acontece em meio ao balé, estabelece o confronto entre Jango e “Vozes” (espécie de alegorização de vozes populares). 3. Novas conversas. Os participantes do diálogo são Júlio Souza e sua acompanhante, a atriz francesa Isabelle Adjane, Regis Debray e Elizabeth Taylor, além de uma pequena participação com uma fala de Carmem Miranda. As duas mais significativas conversas de Jango nessa parte acontecem com Elizabeth e com Regis. Da primeira, os comentários focam as “revoluções latino-americanas”, inclusive com menção a Che Guevara. O segundo tece considerações sobre figuras políticas brasileiras, como Luiz Carlos Prestes, Ernesto Geisel e sobre a possível volta do exílio. A conversa é interrompida pelo samba bomba. 4. Inicia-se o sambabomba. Jango vai descer a escadaria do castelo, onde outros personagens já o assediam. Em meio ao samba há planos de violência: cenas de assalto, tortura e sofrimento do operário no mundo do trabalho. Tudo se transforma na passeata típica de 1968. O tema de enredo libertário é interrompido pela aparição de Carmem Miranda e um coro, que cantam. Personagens dormem. Jango assume as ações e é intercalado pelo coro. Em tom operístico, ele finaliza essa parte com a fala: “O Brasil refletiu [em] 1968 as contradições da terra”. 5. Continuam as conversas. Ao som de uma música *cool*, uma bossa nova cantada, à luz de candelabros barrocos, Jango reinicia seus diálogos. Depois de falar rapidamente com Elizabeth, o protagonista começa sua conversa com Júlio sobre os seus dilemas políticos, seus amigos e inimigos deixados no Brasil, sobre o seu momento de crise durante o golpe militar, sobre o que representaria sua volta ao país. Entra Carlos na conversa que incita Jango a um longo discurso, que ocorre enquanto descia as escadarias do castelo. 6. Coro final, fim da festa. Entra o coro, que primeiro canta sozinho, para depois fazer o dueto com Jango. Juntos cantam o Tango-Jango. Os

convidados bêbados se retiram do local. Jango e Carmem Miranda permanecem em relações sexuais ao som do característico Tango-Jango.

Ato II (p. 22-27): este ato é dividido pelo próprio autor em três quadros. O primeiro deles ambienta-se na Argélia do ano de 1975. Jango e Miguel Arraes protagonizam uma conversa enquanto fumam haxixe. Segundo a rubrica na peça: “esta cena é representada lentamente, com grandes pausas, enquanto a odalisca dança”. O teor do diálogo é mais voltado para a análise das decisões de Arraes na liderança do estado do Pernambuco. O segundo quadro acontece no mesmo ano do anterior, porém em outro espaço, o México, mais precisamente na sala de Francisco Julião, onde há cocos sobre a mesa e palmeiras ao fundo. Ao som de um bolero, Jango e Julião conversam sobre o povo brasileiro e a questão agrária. O último quadro acontece ainda neste mesmo ano, num apartamento em Buenos Aires. Nele conversam Brizola e Jango. Mais uma vez, a discussão é o balanço político no Brasil pré-64. Onde todos erraram? Eis o que estava por trás.

Ato III (p. 28-42): é um ato dividido em três cenas em que as ações se estruturam no espaço teatral da fazenda de Jango, no Rio Grande do Sul, no início de 1977, ano que no plano ficcional sugere um futuro com proximidade temporal da escritura final da peça (1976). Cena 1. O primeiro diálogo desta cena coloca frente a frente o protagonista com Ezequiel, um operário, e Maria, a empregada doméstica da fazenda. É Ezequiel quem insiste na volta à política de Jango. Em seguida, novos personagens aparecem no diálogo: Julio, um ex-guerrilheiro, Marina, uma jovem brasileira, e o negro americano Tony Spencer, um brasilianista de Harvard. O motivo da visita destes três últimos é uma entrevista com Jango. Embora Jango, no início, estivesse reticente à figura do cientista social americano e resistisse a falar de si mesmo, o protagonista não deixará de fazer mais uma vez a análise dos personagens e fatos políticos dos anos de JK e Jânio. Essa cena acaba quando o operário assume a conversa e expõe suas diferenças aos demais. Cena 2. O espaço cênico aqui é composto na parte externa da fazenda, onde Maria comanda um churrasco ao som de rancheiros que tocam sanfona. Marina, Tony e Julio discutem como deve ser o exame crítico de um líder como Jango. São interrompidos pela cantoria comandada por Jango. Entra novamente em cena o coro, cujos versos do folclore regional são sobre Garibaldi. A música é interrompida por um gaúcho que vem avisar sobre a vitória do MDB nas eleições. O movimento final da cena é dado por gaúchos na penumbra, pelos sons de violões, flautas e tambores que se misturam aos ruídos de guerra, às explosões em *off*, aos sons de raios trovões e ventanias. Tudo isso ao som do rádio que transmite, ainda de modo mais estridente, os noticiários políticos do mundo. Numa televisão visualiza-se Jango. Cena 3. É uma continuação da cena anterior, segue o churrasco com música e dança. Lá estão os mesmos personagens. Jango confirma que partirá no crepúsculo, carregará uma boiada até Minas Gerais. Jango dá as últimas palavras com os convivas. O ritmo e o tom da conversa tornam-se cada vez mais deslocados de uma realidade objetiva, entrando numa espécie de delírio coletivo. O coro que intercala as diversas falas dá adeus ao seu líder: num ritual antropofágico, Jango, que se dizia o representante do sofrimento do povo brasileiro, aquele que trazia consigo o cadáver de Getúlio, oferece o seu corpo para saciar a fome popular, saindo da vida e entrando na História. Jango é devorado.



Personagem, tragédia e coro: a voz popular em *Jango (tragedya em 3 atos)*

O esquema acima, por se tratar de uma exposição mais lógica das ações das personagens, não oferece a integralidade dos detalhes que fazem desta peça de Glauber Rocha um motivo de estudo e comparação com um de seus filmes. Apenas acomodam as ações de modo que possamos ter um olhar mais amplo do que está por vir. Tomemos, primeiramente, aquilo que parece ser nosso contato inicial e imediato com o drama: seu título. Dele extraímos duas importantes ideias a serem discutidas preliminarmente: o nome do personagem principal e o que está composto entre parênteses como tipificador da peça teatral, a *tragedya* (segundo a escrita glauberiana), neste caso em 3 atos. Dessa primeira ideia, temos um Jango que é personagem histórico e, por isso, traz marcas de ligação com a realidade de um passado. Mas, como já nos alertou Antonio Candido, em seu clássico estudo sobre a personagem, é uma ilusão pensar que esse tipo moldado é a cópia fiel da pessoa real: “só há um tipo eficaz de personagem, a inventada”.¹⁰ Embora o autor trate de questões específicas do romance, muitas de suas ideias são, plenamente, compatíveis para o exame de qualquer texto de ficção, o que justifica nesse contexto, portanto, o seu uso ao tratarmos de um texto teatral. O ponto de partida de Candido é que o conceito de personagem deve ser entendido como próprio do “ser fictício”. Desse modo, falar em cópia do real, como o mesmo que ser vivo, é negar a própria criação ficcional. É impossível captar no plano narrativo ou dramático a totalidade do modo de ser de uma pessoa; para ele, o encanto da ficção, sua razão de ser, estaria em permitir um conhecimento específico do ser, coisa que a convivência à realidade não nos permite no contato cotidiano com os seres. Em outras palavras, Candido vai nos dizer que um autor, ao tomar um modelo da realidade, vai sempre oferecer novos ares, com base em sua interpretação, ao “mistério da pessoa viva”. O princípio que rege o aproveitamento deste real – e vale aqui a mesma ideia, quando se pensa no caso de Glauber, que toma um personagem histórico como protagonista do drama em questão – é pautado na modificação, seja feita por acréscimo ou por deformação.¹¹ Assim, o personagem Jango presente na peça tem as incógnitas pessoais do seu autor, procurando revelar o que há de mais profundo e do que foi de algum modo transformado do real.

Sobre a outra ideia presente no título, a tragédia, pode-se pensar nas razões desta categorização. Baseado nas leituras de Aristóteles, cujo grande mérito foi ser o primeiro a sistematizar sobre o modelo trágico do teatro da Antiguidade, Schiller nos ensina sobre essa forma estética: a emoção desagradável exerce uma forte atração aos espectadores, sendo que o “prazer no afeto está em relação justamente oposta ao seu conteúdo”.¹² Aquilo que nos verte em lágrimas, que nos deixa triste e com temor, e mesmo horror, é o que nos atrai “a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sentimos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror”.¹³ Portanto, seria papel da

¹⁰ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 69.

¹¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 67.

¹² SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 83 e 84.

¹³ *Idem*.

tragédia fazer uma imitação poética de determinada ação completa, “mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão”.¹⁴ Na providencial introdução a essa obra de Schiller, Anatol Rosenfeld afirma o seguinte sobre a ideia de tragédia no autor alemão:

A função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o supracensível ou de modo visível o invisível; representar, portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral. Todavia, como se pode apresentar visivelmente o invisível? Há só uma possibilidade: mostrando a vontade humana em choque com o despotismo dos instintos [...] A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas. A tragédia apresenta a vontade humana nos seus desafios às forças do universo e da história, mostra o homem sofrendo, mas resistindo ao sofrimento graças à sua dignidade sublime e indestrutível.¹⁵

Mas o que toda essa discussão sobre tragédia teria a ver com o que está representado no drama glauberiano de análise? No caso de *Jango*, poder-se-ia pensar que o horror está representado, sobretudo, no eixo final, quando o Jango personagem é devorado pelo povo. Subverte-se o espaço cênico para que o povo ganhe lugar de destaque e, desse modo, o impacto do horror seja relativizado, visto que a ação do ritual antropofágico é demarcada pela força do oprimido, no caso uma voz popular, que tantas vezes fora agredida, em sua condição colonizada, e que agora, finalmente, podia se levantar. Aqui o povo tomou a palavra e se tornou visível. Por outro lado, há de se colocar uma pitada de frustração no acontecido, já que o contexto apontado pelas ações do drama demonstra que o desnudamento do líder político, representado pelo ritual de oferenda do próprio corpo ao povo, tem dois pesos e duas medidas. Se, por uma via, esse “devorar” acontece com a força da voz popular, por outra, também será num momento em que o líder já não é a representação do poder, portanto já não é tão desafiador, em última instância, de uma ordem estabelecida pelo poder populista e pelas classes dirigentes.

O coro é o outro elemento caracterizador desta tragédia. Dentro da peça, o coro assume a função de uma espécie de narrador-comentador das ações; o coro quer ser personagem situado como contravoz de origem popular. A primeira aparição do coro dá-se no primeiro ato, mais especificamente no quarto bloco, quando se inicia o “sambabomba”. Tracemos alguns comentários sobre esse bloco. Os versos iniciais que compõem a voz popular são descritos nestes termos:

*Fogo/metralha/fogo/fome/come/forte.
Joga/fora/palma/da sorte/pedra do forte/sangue/da morte
Música para compor. [indicação de uma rubrica]
Sangue morte forte
Fogo metralha
Forte morte forte
Morte morte morte*

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 104.

¹⁵ ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: *idem, ibidem*, p. 10 e 11.

Massas movidas desejos libertários
Militares movidos desejos libertários
Contradições das classes no continente nacional
*Choques de amores na tragédia universal.*¹⁶

A voz do povo, por intermédio do coro, nesse caso, já entra em um contexto de conflitos de classes. Lado a lado encontram os desejos libertários de uma independência latino-americana em relação ao imperialismo e as marcas presentes de uma inevitável violência ao se pensar numa revolução. Tomo aqui como princípio as ideias de Fanon, autor de *Os condenados da terra*, as quais são reelaboradas, em termos estéticos, no manifesto mais conhecido de Glauber, “Uma estética da fome”. Como bem observou Ismail Xavier, em seu fundamental estudo sobre o cinema de Glauber Rocha, se Fanon diz que “a violência, antes de ser primitiva, é revolucionária”, para Glauber “uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária”.¹⁷ As rubricas que antecedem o coro nos fornecem a composição mais exata deste espaço cênico, mediador por excelência dos três termos: revolução, violência e estética. O carnaval, antes de se tornar esquema de alienação popular e demonstração dos modelos exóticos do país, tal como ocorre em *Orfeu do carnaval* (1959), do francês Marcel Camus, é projeto para se mostrar as misérias presentes no mundo subdesenvolvido ao “outro”, o colonizador. Enquanto em um plano do cenário se passa um vídeo com as canções de Caetano, Gil, Gal, Chico, Vandrê e Roberto Carlos, em outro imprimem-se as marcas da violência, as cenas de assaltos, as cenas de torturas, “operários de várias raças que gritam sob a violência do trabalho”. O espaço sonoro criado torna-se híbrido, onde os sons do samba, com o coro popular, e das músicas populares misturam-se aos sons das rajadas de metralhadoras e das bombas de gás. Nesta mesma cena, uma imagem parece chamar mais a atenção que as demais. Trata-se de Carmem Miranda e sua presença não se faz à toa. A canção interpretada pela personagem com o auxílio do coro popular parece reverter aquela imagem nacional estruturada em bases verde-amarelistas, cujos mecanismos industriais de cultura de massa intensificavam como símbolo brasileiro no exterior. O teor da canção aponta para uma outra direção, uma possível consciência da personagem quanto ao seu “mito da sexualidade popular”.

Num outro momento, ao final do bloco 6, no segundo ato, o coro aparecerá de modo mais penetrante ao apontar duas realidades presentes dos anos 1970: aquela que se confirma como o mito verde-amarelo do “Brasil, país do futuro” – esquema ideológico que levou a classe dirigente pós-64 a uma campanha nacional que, entre outros aspectos, empregou o futebol como elemento integrador nacional; veja-se, por exemplo, o caso da Copa do Mundo de 1970 e seu tema musical de ampla massificação – e a outra que confirma as ansiedades populares, por sinal muito longe de um futuro imediato mais justo, como apregoavam as vozes oficiais. Em meio ao espaço de um “balé fune-

¹⁶ ROCHA, Glauber. MJG, p. 12 e 13. Para todas as citações da peça manuscrita, mantiveram-se as grafias originais, exceto as letras maiúsculas. No original, neste trecho, entre a quarta linha, a partir de “Sangue”, e a última linha, até a palavra “universal”, está escrito em letras maiúsculas.

¹⁷ XAVIER, Ismail. Considerações sobre a “estética da fome”. In: *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 153.

ral”, como estabelece a rubrica da cena, e aos prolongadíssimos gritos fúnebres, o coro ingressa com críticas ao líder, mas não só isso:

*Coro – você não vale mais nada
 Não passa de um retrato nas macumbas das fábricas
 Você já era
 O Brasil cresceu vai pra frente
 O Brasil é um país independente
 Morremos no Paraíso...Ai aieha aiaiai... [...]
 Coro – minas
 Fazendas
 Selvas
 Fábricas
 Construções
 Esgotos
 Cozinhas
 Cemitérios
 Latrinas
 Lixos
 Vamos muito mal mesmo muito mal
 Estamos na pior além do bem e do mal
 Doentes famintos solitários loucos na pior
 Muito além muito além do bem e do mal
 Na pior condição antinatural al aua alalã (Música).¹⁸*

Sem sombra de dúvida, a presença do coro demarca uma representação que interrompe as próprias ações e suas respectivas continuidades temporais na economia da estrutura dramática. No nosso caso, as conversas e balanços feitos pelo protagonista saem de cena para a entrada dos comentários representativos de uma voz popular; nessas circunstâncias, é possível falar na utilização de uma linhagem mais brechtiana de abordagem, ou seja, prevaleceria, assim, a representação mediadora do popular, que não está atrelada à continuidade da cena ou de suas ações demarcadas. E mesmo quando há participação do coro na ação, é para o comentário como instância de narração, uma entidade à parte. Atente-se, por exemplo, o seu papel na cena final, tornando-se quase como um comentário da ação que arrolava: “Há séculos perdida no infinito / A consciência responde ao grito”. No momento de deglutir o cadáver do líder no grande carnaval popular mais comentários: “Como o pão do vosso ventre / Bebo o sangue da vossa fonte / Como a poesia de vosso espírito / Bebo a música de vosso sexo / Como Amo Amo Como / Como Amo Amo Como”. Na sequência, com Jango já consumido, vêm as palavras finais: “Devorado pelo povo / Um homem nasce de novo”.¹⁹

Diálogos entre Jango e o povo

Se o coro se tornou central na composição da peça, pois forneceu elementos para a reflexão sobre o popular, e conseqüentemente do povo, na am-

¹⁸ ROCHA, Glauber. MJG, p. 20. No original, exceto a sexta linha e a rubrica final (Música), o trecho todo foi escrito em maiúsculas.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 42.



biência e no embate das/com as classes dirigentes, refletir sobre Jango e suas falas é outro caminho possível para o enriquecimento da análise. E isso é maior relevância se pensarmos que essas falas lidam simbolicamente com as massas populares, refletindo sobre elas.

No prólogo da peça, quando Jango faz uma espécie de confissão de aspectos de sua biografia, duas frases nos chamam atenção. Uma delas: “Compreendo e sofro os problemas da classe operária”²⁰; e a outra diz o seguinte: “Nós somos um povo composto de negros, mestiços e brancos pobres, analfabetos, doentes e famintos. Precisamos salvar este povo e, para isto, apenas contamos com a consciência e boa vontade de alguns civis e militares”.²¹ Aparentemente, autônomas, as duas frases, advindas de um mesmo discurso, de uma mesma fala no interior da peça, nos indicam a operacionalização de três conceitos que abarcam todo o percurso dramático: a questão nacional, a questão popular e a questão das classes.

Historicamente, o discurso populista – entendido como representações acontecidas na política brasileira, a partir da década de 30, e que tratam das relações entre Estado e classes populares – também vai lidar com essas categorias, não exatamente, porém, como termos separados. Haveria, por exemplo, a unificação do nacional e do popular, uma unificação que poderia ser feita apenas por um terceiro termo, que é o próprio Estado nacional.

Marilena Chauí salienta que “é o Estado, em última instância, que define o nacional-popular e, neste caso, desfaz a universalidade sem fronteiras espaciais e sem limites temporais que uma perspectiva marxista atribuiria ao popular”.²² Em outras palavras, no interior de uma ideologia populista, por parte da unidade nacional, fixam-se com rigidez os dois termos (nacional e popular), que em essência são oscilantes. Mas como esse drama de Glauber Rocha vai lidar com isso? Há uma certa resistência em face da aceitação do termo? Parece que sim, ao menos em termos de aceitação de um movimento “populista de arte”, se assim pudéssemos dizer. Os mecanismos de composição da peça apontam nessa direção.

Ao querer utilizar uma figura histórica considerada tipicamente populista, o drama glauberiano de análise faz um movimento no sentido de desvendar ao público possíveis relações entre Estado/poder e as classes populares, implementando, desse modo, uma discussão, mesmo que, às vezes, aparentemente velada, dos dois termos expostos anteriormente. Tomo de um texto de Ismail Xavier²³, sobre *Terra em transe*, as ideias acerca da presença de um duplo caráter do personagem Paulo Martins, que se transforma em ator e comentarista. É também o que parece acontecer com o personagem Jango. Ora ele aparece como comentarista da vida privada e pública, ora como analista do momento político, ora como ex-líder.

Um momento da peça me permite explicitar com maior clareza o meu ponto de vista. Na cena 3, do último ato, Jango está a falar com Júlio, Marina e Tony. A conversa antecede o momento de Jango ser devorado pelo povo. Ele parece afastar-se em cena do personagem histórico e toma para si um tom

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 1.

²¹ *Idem*.

²² CHAUI, Marilena, *op. cit.*, p. 21.

²³ Ver XAVIER, Ismail. “Terra em transe”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

mais reflexivo, quase como aquele que denuncia, que pede, que incita a ação popular, mesmo que essa fosse contra o próprio líder. No esplendor sonoro da cena, com a luz clara sobre os personagens, Jango confessa que “dia a dia o povo aprende a votar” e adiante define a configuração de um Brasil, numa fala dirigida à plateia e não aos seus interlocutores de cena: “Botem cangaceiros nos Pampas e gaúchos nas Caatingas, negros em Brasília e alemães na Bahia, italianos em Sergipe e amazonenses em Santa Catarina, paranaenses no Piauí e maranhenses em Minas, mineiros no Amazonas e paulistas em Pernambuco...precisamos misturar raças e culturas”. Esse seu comportamento na cena não revelaria uma provocativa idealização, de modo irônico, do próprio movimento de integração nacional tão apregoado em populismos, em anos 1950 e 1960? Mesmo quando o personagem histórico como que volta à sua instância primeira de ator da cena, deixa-se a marca de reflexão sobre a classe dirigente (e por que não para as idealizações de uma esquerda que via possibilidades imaginárias numa fase anterior a 1964?) e a condenação do povo, como pode-se notar pela pergunta final, que seria respondida adiante pelo coro popular: “Valoroso povo de todos os continentes! Abandonei a política pela filosofia. Ainda jovem cometi na Presidência da República a impetuosidade de querer revolucionar os espíritos. Consciência, consciência, onde estás que não respondes? Há quantos séculos a consciência da miséria paira desconhecida além das fronteiras onde sofrem os escravos?”.²⁴

Existiria um movimento semelhante, diria quase que desesperador do próprio personagem, que o coloca, ao analisar estes termos em específico, em proximidade ao poeta Paulo Martins, de *Terra em transe*, sobretudo em seus anseios e frustrações. A consciência de que fala tem a resposta numa voz popular perdida há séculos no infinito; era como se “a consciência responde[sse] ao grito”, o grito popular. Quando não é o personagem Jango quem encarna a reflexão como comentador, fazendo com que o leitor / espectador se sinta incomodado, passa-se a voz ao próprio personagem que faz a interlocução na cena. É o caso da Cena 1, também do último ato. Todos são convidados ao churrasco que se iniciaria, inclusive Ezequiel, o operário. O momento final da cena é a vez da entrada reflexiva da voz de Ezequiel. Sob o pedido de Jango para que ficasse, afinal afirmava o líder que outras histórias ainda tinham para lhe contar, Ezequiel deixa o tom respeitoso com ele e vai encarar a reflexão provocativa: “É tudo história dos donos do poder...sou um operário, doutor Jango, minha estória não tem nada a ver com a do senhor...”.²⁵ Mais uma vez provocado, só que agora por um legítimo representante do povo, Maria, a empregada doméstica: “Como não, Ezequiel?”, o operário dá uma resposta arrebatadora, valendo-se da própria forma de alienação presente no discurso da personagem: “Sou pobre, dona Maria...Doutor Jango está exilado, mas é rico, é o ex-Presidente, amanhã pode voltar e eu...fui preso, torturado, tinha família grande quer dizer, nem mesmo uma revolução muda minha vida, está ficando tarde, já que tenho quase cinquenta anos, sou um animal sem esperança...”.²⁶

²⁴ ROCHA, Glauber. MJG, p. 41.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 33 e 34.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 34.

Terra em transe entra em cena

Já com a prévia discussão implementada sobre a peça *Jango (Tragedya em 3 atos)*, nosso passo agora é tentar levantar questões do filme *Terra em transe* que possam servir de base comparativa, sobretudo ao redor da construção ficcional de seu personagem Vieira, um dos líderes políticos do filme, em suas possíveis relações com classe popular. O motivo de comparação aqui tem o propósito de demonstrar que o se encontra gestado no filme está em profunda ligação com o que posteriormente se figurou na peça de Glauber. Trata-se, em suma, de uma investigação que analisa similitudes e diferenças narrativas de construção desses personagens, apoiando uma leitura de conjunto que ajude a explorar a obra desse artista brasileiro como um todo.

Terra em transe foi lançado em 1967 e é o terceiro longa-metragem de Glauber Rocha. Seu enredo se passa num território fictício chamado Eldorado. Acompanhamos, basicamente, a trajetória de Paulo Martins (um poeta e jornalista), por meio de um grande *flashback*, em que ele se relaciona com personagens políticos, revolucionários e líderes populares. Três deles se tornam bastante importantes nessa jornada de Paulo Martins: Porfírio Diaz, por tudo que representou na juventude do poeta e pela forma como assumiu, ao final, o poder estatal por um golpe de Estado; Vieira, por ser um líder populista e pela aposta na mudança política feita por Paulo Martins; e Sara, que compartilha com Paulo Martins o diagnóstico da pobreza local e que traz o jornalista para o jogo político, ao apresentar Vieira, que seria o candidato político escolhido por eles para promover as mudanças estruturais do país.

O lançamento de *Terra em transe* aconteceu um ano antes do golpe-dentro-do-golpe – o Ato Institucional número 5 – e atraiu uma série de comentários. Uns trataram logo de alçar o filme ao terreno do incompreensível, rasgando o verbo de maneira às vezes cruel, como foi o caso de Ely Azeredo, no *Jornal do Brasil*, ou de Antonio Moniz Vianna, no *Correio da Manhã*. Uma outra frente crítica empenhou-se em uma defesa ferrenha do filme, como foi o caso de Nelson Rodrigues, também no *Correio da Manhã*. Enfim, tais desencontros de opinião são, até certo ponto, algo normal diante de obras arrojadas e que se arriscam na renovação dos fenômenos da linguagem – lembremo-nos da recepção crítica de *Grande sertão: veredas*, em 1956. Havia um incômodo gerado em diferentes audiências, talvez o “vômito triunfal”, “a golfada hedionda”, expressões com que Nelson demarcava acertadamente a ação do filme na vida intelectual brasileira. Por meio de *Terra em transe*, tocava-se em feridas tanto de grupos mais conservadores como de grupos considerados mais revolucionários. Mas o que existe de tão triunfal assim no filme?

Suas marcas são modeladoras de um caminho fílmico sem precedentes em nossa história cinematográfica. Conforme Gilda de Mello e Souza apontou em seu estudo, se tomarmos apenas a sua estrutura racional, poderemos ter a falsa ideia de uma banalidade. Não é à toa que as primeiras recepções críticas do filme fincaram suas bases em equívocos do tipo “filme ininteligível”, seu “excesso é a doença” ou ainda seria ele “um recorde mundial do barroco”, tomado aqui num sentido pejorativo. Para Gilda, “a força de Glauber não consiste em exprimir um pensamento discursivo, e sim na maestria com que usa a

imagem, para criar um universo plástico de equivalências, um sistema de metáforas e alegorias”.²⁷

Para mim, as alegorias são a chave de leitura crítica mais justa de *Terra em transe*. Dados os objetivos iniciais deste ensaio, buscarei trilhar uma análise da representação da voz popular e da formulação do personagem Vieira, uma das figuras alegóricas do político no filme, tomando por base a comparação com a peça. Nesse esforço ressaltarei alguns pontos: o espaço constituído ou não constituído para a voz do povo e como Vieira vê esse povo, ou seja, de que modo fala com o povo e sobre o povo.

O povo representado em *Terra em transe*

O povo toma a palavra, revoltado diante dos impasses próprios da condição de classe subalterna, especialmente por duas vezes em *Terra em transe*. Na primeira, Felício, um pobre camponês, encontra Vieira para cobrá-lo das promessas de campanha. Num segundo momento, o homem do povo, diante da provocação de Paulo Martins – por sinal, no papel mais de comentarista da cena, como bem observou Ismail Xavier²⁸ –, revela que o verdadeiro personagem (representante) do povo era ele, que tinha sete filhos e não tinha sequer onde morar. Resultado: nas duas sequências, os homens do povo são sacrificados e silenciados pela situação.²⁹

Sabendo que a segunda sequência foi amplamente estudada por Ismail Xavier, demonstrando de que modo haveria uma crítica ao próprio populismo em meio ao conflito líder *versus* classe popular, privilegiarei aqui a primeira sequência. De resto, ela favorece uma discussão em torno dos elementos de análise: povo e líder. O referido encontro de Felício com Vieira, quando este já está na função de governador eleito, é consequência de um encontro anterior, ainda durante as promessas de campanha (“Para governador vote em Felipe Vieira”). Era a campanha que prometia “melhores dias pros pobres e vida nova pra todos”. A primeira aparição de Felício dá-se, em meio à multidão de populares: o personagem é mais um entre a multidão que aborda e celebra Vieira (figura 1); um pouco mais adiante, ele fará as vezes de uma voz representativa popular: o camponês de roupas sujas e rasgadas está junto de sua mulher para, em nome de alguns do povo para firmar o compromisso com o ainda candidato ao governo. Na composição da cena, a câmera sem grandes movimentos capta Felício, cabisbaixo, e sua mulher, numa polarização com o outro personagem (figura 2), Vieira, este altissonante em relação aos outros dois e à multidão que os cerca, sublinhando e alegorizando nitidamente uma divisão de classes presente em *Eldorado*, como o filme viria a mostrar e como é também o caso presente na tragédia *Jango*: de um lado, classes dirigentes, de outro, classes populares. A primeira fala de Felício, dirigida a Vieira, é acanhada e revela sua razão de lá estar: “Seu governador (é imediatamente inter-

²⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. “Terra em transe”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 189.

²⁸ Ver XAVIER, Ismail. “Terra em Transe”, *op. cit.*, p. 46.

²⁹ Para uma análise dessas duas sequências do confronto de Vieira com o povo, ver MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Robert. Dois encontros de um líder com o povo: uma desconstrução do populismo. In: VÁRIOS. *Glauber Rocha*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991, e ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. A montagem e a cena ou dois estatutos do povo. In: *idem, ibidem*.

rompido por Vieira em tom paternal: “fala, meu filho”), em nome desse pessoal, eu queria pedir ao senhor uma atenção...água, aqui pras nossas terra melhorar. Agora, se o senhor quiser, também, o senhor podia, pode, mas...”, que, diante da falta de palavras para a reivindicação do camponês, mais uma vez Vieira interrompe, sequer ouvindo o fim do seu pedido: “pode ficar tranquilo, meu filho, eu vou acabar com esses abusos. Vai tomando nota, Marinho. Ele está tomando nota de tudo, viu? Vai tomando nota, não Eminência?”, dirigindo-se também ao padre que agora participava da cena com a ampliação do plano pela câmera. Felício, em meio aos gritos da multidão, ainda tenta firmar mais um compromisso de campanha: “queria falar mais uma coisa”. Antes é interrompido por Vieira, que terá a última palavra do encontro: “Pode falar... Fala, meu filho, fala”. O corte é brusco para outra cena, de Vieira nos braços populares ainda em campanha. Felício só apareceria momentos depois, quando Felipe Vieira não era mais o candidato, mas o governador da Província.



Figura 1. Vieira e a aproximação de Felício.



Figura 2. A primeira conversa entre Vieira e Felício cabisbaixo.

Esse novo encontro terá outros ares e tons, muito mais dissonantes do que aqueles da campanha para governador. Se a paisagem sonora do primeiro encontro era a música de fanfarra – alta e marcada pelo mesmo ritmo, que levava ao entendimento de um momento festivo, quase cívico de um encontro do povo com o líder –, a paisagem sonora do segundo encontro é firmada por uma música menos festiva e mais amarrada ao nervosismo que ali arrolava. O jogo das câmeras, ora subindo, ora descendo, somada à montagem, confirmava o nervosismo instituído. Logo na primeira tomada de Felício, emolduram-se na cena homens, mulheres e crianças do povo; à frente deles encontra-se o seu legítimo representante, Felício (figura 3.1), que se vira a todos apenas com os gestos das mãos e de costas para a câmera e pede calma geral à marcha de camponeses: o sinal é para que todos fiquem parados (figura 3.2). A partir dali ele seguiria solitário no encontro com o governador, demonstração de seu papel social de representante do povo naquela circunstância. O enquadramento continua a ser o mesmo e Felício segue agora de frente para a câmera. No outro ponto do espaço cênico, o corte nos leva para o momento em que o governador sai do seu carro, seu olhar já não é o mesmo da época de campanha. A câmera continua a demarcar os passos nervosos do governador. Nova cena e dois novos personagens são captados pela câmera, numa angulação de baixo para cima, num plano mais aberto, dando a dimensão espacial do local. Trata-se de Paulo Martins e de Aldo; eles descem o morro onde se desenvolvem

todas as ações da sequência. A câmera, em seguida, volta-se para o governador, cujo gesto com a cabeça parece indicar ordens para determinados personagens – comparsas obviamente – que não estão no enquadramento cênico.



Figura 3.1. Felício e a marcha de camponeses.



Figura 3.2. Felício pede calma aos camponeses.

O corte seguinte é para Felício, tomado de costas pela câmera; em sua contraposição mais acima no emoldurado da cena, vemos um grupo de policiais. A câmera se abre, mostrando que o grupo acompanha o governador. Nova ordem é dada pelo governador aos policiais, que, imediatamente, cercam os populares, num enquadramento que já revela Felício, de costas, e Vieira, escoltado por policiais, em nítida situação de conflito instaurado (figura 4). As primeiras palavras da sequência são de Felício, naquele momento não mais de costas, que explica as razões daquele encontro: “é que nossas famílias chegou nessas terra, já tem mais de vinte ano. E a gente cultivou as terra, plantou nela e a mulher da gente pariu nessas terra. Agora, a gente não pode deixar as terra só porque apareceu uns dono, vindo não sei da onde, trazendo um papel do cartório e dizendo que as terra é dele. É isso que eu queria dizer, seu doutor...A gente confia no senhor, mas...mas se justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente...a gente morre, mas não deixa não!”. O plano, naquele mesmo instante, altera-se; Felício ainda continua na parte mais baixa da cena, voltando a cena, todavia, ao enquadramento a partir de suas costas. À frente dele, encontra-se, além do governador, Paulo Martins, quem assumirá os conflitos em nome do líder. Diz ele ao camponês: “se acalme, Felício, respeite o governador”. Surpreso com a atitude, o camponês responde já de modo revoltado: “Dr. Paulo, Dr. Paulo...a gente tem que gritar” (Paulo de imediato questiona: “gritar com o quê?”, enquanto a câmera acompanha Vieira indiferente ao conflito, ao menos aparentemente).



Figura 4. Vieira e Felício em conflito.

Novo corte se faz. Na nova composição da cena encontram-se agora, praticamente, todos os personagens (figura 5). O plano é mais aberto que o anterior e toma a inclinação total do morro (figura 6). Felício está no lugar mais baixo e opressor da cena. Suas palavras de resposta ao “Dr. Paulo” dramatizam ainda mais sua situação: “com o que sobrar da gente, com os ossos, com tudo!”. Paulo Martins agride Felício e agrava a situação instaurada. O último corte da sequência é feito para a população, que está apreensiva sob o cordão de isolamentos dos policiais. À cena, sobrepõe-se o som das palavras de Felício: “Dr., Paulo, Dr. Paulo, o senhor era o meu amigo!”. Alegorizava-se, mais uma vez, a situação popular diante das classes dirigentes. Se aqui o comentarista da cena não tomou o seu devido lugar, como acontece com a segunda sequência apontada no início, a incitação à ação revolucionária, tão presente no filme, fica por conta dos próprios fatos de injustiça. O modo de agressão aplicado por Paulo ao camponês é uma delas (e não só a ele, uma imagem posterior no filme revelaria que Paulo agredira também os demais populares).



Figura 5. Conflito de Paulo Martins e Felício.



Figura 6. A opressão de Felício.

As consequências do ato de Felício seriam ainda mais dolorosas. Vale a pena de fato sua própria vida, como veríamos adiante. O espaço do povo fora massacrado: a própria montagem como vimos é elemento de demonstração disso. Sempre gerador de opressão, seja por meio da música em tom jazzístico, seja pela situação de inferiorização enfrentada pelo personagem diante dos ângulos da câmera, o ponto de vista criado na sequência revela uma escrita no sentido de apontar as contradições, as injustiças, próprias dos conflitos de

classes. Ismail Xavier, ao comentar a famosa sequência do “Encontro de um líder com o povo”, vai dizer que “o desenvolvimento geral da cena traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado”.³⁰ Algo similar parece acontecer nessa cena exposta acima. O espaço de participação democrática é definido pela classe dirigente, e a inclusão popular é algo não real, mas que apenas tem a sua parcela de participação no carnaval da campanha. A violência das sequências – tanto a de Felício como a da morte do homem do povo – não apenas nos agride e choca, mas também coloca em circulação crítica e, conforme argumenta Ismail Xavier, “ativa o preconceito que o filme sabe existir, muitas vezes inconfesso, em setores variados”.³¹

Diálogos entre Vieira e o povo

Na crítica implícita trazida por *Terra em transe*, vimos que ao povo pouco lhe cabia; ao menos é o que expressa a sequência do contato do povo com o líder. Para o momento, é interessante notar como se formula a figura deste líder, Felipe Vieira, em *Terra em transe*. Vimos que em *Jango* o personagem protagonista é na verdade um ex-líder que faz um balanço dos momentos vividos e das conjecturas do presente e perspectivas de futuro do próprio povo e que, em alguns momentos da ação, faz as vezes de comentador, do mesmo modo que o coro também o faz, só que este último com as vozes populares. Em *Terra em transe*, as primeiras palavras de Paulo dirigidas à Sara anunciam uma situação que o filme, na volta ao passado, ainda iria revelar: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?”. Os desencadeamentos dos conflitos mostrariam que Paulo frustrara-se, mais uma vez, com os jogos políticos de Eldorado, sendo que a queda de Vieira, logo no início do filme, é também a sua própria derrocada. Afinal, de onde este “grande líder” surgira? Tem a ver com a aproximação de Sara e Paulo. Foi a partir do acerto de ambos que Vieira se tornou o líder popular, tanto ao governo como à presidência.

O primeiro encontro de Sara e Paulo acontece na redação do *Aurora Livre*, o jornal independente e noticioso. São pelas fotos mostradas por Sara que Paulo sensibiliza-se com a urgência de fazer algo. Segundo eles, havia a necessidade de um líder político. Depois disso, Paulo seguiria com Sara para que juntos pudessem ter o primeiro encontro de apoio à Vieira. Começava ali, logo depois dos acertos políticos, o contato de Vieira com o povo. Sem as informações anteriores das suas raízes, a não ser que havia começado de baixo como simples vereador e que teve de enfrentar o mau-caratismo e a corrupção, temos o primeiro contato de Vieira com o povo, já dentro do *flashback*, em plena ação da campanha para o governo, a mesma em que Felício faz o primeiro contato com o futuro governador. Se Paulo possuía o caráter duplo dentro da narrativa, de comentador e ator, Vieira também vai possuir dois vetores de ação para sua própria personagem, ajustando-os conforme lhe convier e ao que as circunstâncias exigirem. Um destes vetores parece ficar ao redor do tom paternal, quase que criando um drama farsesco. Torna-se evidente no seu

³⁰ XAVIER, Ismail. “Terra em transe”, *op. cit.*, p. 49.

³¹ *Idem.*

encontro com o povo durante as promessas de campanha. O que vai levar o discurso, tipicamente voltado para mudanças e reformas, de pão e escola a todos, como um ideário que se desmente a cada passo. Em outras palavras, pelo tom implementado de narrativa farsesca, aquilo que é promessa ganha ironização da própria situação. Num outro vetor, parece-nos revelar o que, usualmente, chamamos de bastidores, as coxias do teatro político. Nela, Vieira joga duro com o povo; manda reprimir quando necessário. Era preciso tramitar nas bases eleitorais ou com os compromissos firmados, segundo suas próprias falas. Terminar a aventura quando assim era necessário, afinal, conforme dizia: “o sangue das massas era sagrado”. Seria mesmo? Não haveria um ponto de contradição intencional por parte do autor na composição do personagem, se pensarmos nesta sua fala? Repressão policial e sangue das massas não são faces de uma mesma moeda? De certo modo sim, mas a questão nos exige um entendimento mais profundo do que Vieira adotava como país. Seu papel alegoriza figuras da nossa própria história, ou seja, o líder populista que surge da aristocracia rural para modernizar setores da vida nacional. Essa constatação é o que a própria crítica já havia notado em Vieira. Para Ismail Xavier, por exemplo, ele

*é o líder populista de origem rural, ‘coronel’ com verniz urbano que se alia ao progresso. Político experiente, tem contra si a falta da conciliação que canaliza o potencial de revolta do oprimido para ilusões de melhoria com a manutenção das regras de poder vigentes. A esquerda o observa como uma espécie de líder pré-revolucionário, representante de um reformismo cheio de limites mas com ‘vocaçao histórica’, o homem certo para o país neste estágio de desenvolvimento.*³²

Se tomarmos a versão da peça *Jango*, notaremos que as falas do personagem protagonista são projetadas no sentido de desfazer a figura de ilusão e de esperança no reformismo populista, que angariou muitas apostas de setores sociais e políticos (sobretudo a esquerda) presentes na sociedade. Trata-se do que *Terra em transe* visualizou como a própria alegorização que representa o momento cheio de esperanças da esquerda nos momentos que antecedem o golpe de 64, o qual foi representado na estrutura fílmica pelas esperanças de reformas com Vieira, modelo logo frustrado pelo golpe de Diaz. Em *Jango* fica a esperança ainda da revolução que está por vir, mas sem uma aposta no líder com “vocaçao histórica”. Nas estruturas de composição da peça já se imprimem alegoricamente as marcas mais diretas do desencanto do golpe de 64.

Os personagens políticos e a crítica à ordem populista

Como ponto de chegada, talvez, seja preciso atar alguns fios antes trançados. Procuramos, ao longo do percurso feito, apontar a base comparativa do trabalho pela análise da singularidade presente em cada uma das duas obras em função dos seus personagens políticos e as vozes populares em torno deles, no sentido de denunciar o silenciamento destas – é o caso de *Terra em transe* –, ou a sua ação – é o caso do coro em *Jango* (*tragedya em 3 atos*). Nas duas obras analisadas, Glauber implementa uma crítica à suposta ordem popu-

³² *Idem, ibidem*, p. 55.

lista, em via política e em via estética. Procurou-se ainda levantar possíveis críticas, comentários, presentes em ambos os enredos aos próprios fatos históricos, sobretudo ao populismo, cujas formas de lapidação do artista alcançaram maneiras diferentes de narrar em ambas as obras. Embora investigue um mesmo autor e, portanto, pareça num primeiro momento afastar-se das propostas de análise comparativa mais tradicionais (autores diferentes, diferentes culturas etc.), o ponto de partida deste estudo julga que uma investigação de dois sistemas artísticos em Glauber Rocha amplia a capacidade de se observar as possibilidades expressivas em suas obras.

Minha opção não foi ficar, a todo momento, confrontando num mesmo espaço de escrita os elementos de um e de outro. A meu ver, cunhar frases e ideias do tipo “Em *Jango* disse isso sobre este determinado tema, enquanto em *Terra em transe* disse dessa maneira sobre este mesmo tema” seria uma metodologia equivocada de abordagem por se tratar de sistemas artísticos diferentes e de um mesmo autor, o que me levaria em diversos momentos a forçar a nota num sentido mais impressionista. Deixamos que a análise de um e de outro por si só formalizasse as comparações a partir da figuração do personagem político.

Fazer um trabalho é, em última instância, deixar de fazer outros. Se seleciono algo a dizer, deixo de dizer outras coisas que também poderiam ser interessantes de serem analisadas. Vejam, por exemplo, que quase não tocamos num ponto crucial do filme, que é o personagem Paulo Martins, ou mesmo que não implementamos comentários das relações de Jango com seus pares políticos presentes no drama. Vejam, por exemplo, o dado comparativo presente em uma sequência de *Terra em transe*. Ela está quase ao final do filme e confronta duas versões, por meio da montagem paralela, de um suposto entendimento de nação do personagem Diaz, o homem do golpe final, e a outra do próprio Vieira. Lado a lado, na sequência, configuram-se os líderes. Vieira nos diversos trechos está sempre em frente ao povo, com o padre ao lado e sob aplausos populares; ele declama em tom desesperador. Diaz, ao contrário, é personagem solitário, está sempre com a bandeira negra e o crucifixo; é altivo e solene em sua declamação. Diaz, como se nota em suas primeiras palavras, não nega a representatividade do povo, ele diz: “a democracia é o exercício da vontade do povo”, mas, por outro lado, acredita na pureza do caráter, o que explica a prerrogativa real presente e pregada em seu discurso e em suas ações. Para ele, a soberania nacional não é a soberania popular. Vieira está em outra linha de argumentação, ele vai falar que a grande força motriz que formula a nação é o povo, apenas por ela consegue-se mover a História. Certamente, estes dois conflitos de discursos, tomados aqui sumariamente, ofereceriam subsídios suficientes para um outro tipo de análise. E se tomássemos ainda em confronto com essas ideias, tanto de Diaz como de Vieira, as do personagem Jango? Vejam que as opções são muitas. Se assim são, deve-se à obra complexa de Glauber, a qual muitas facetas ainda à tona virão. A obra de Glauber nos revela que, definitivamente, a aventura não terminou, como já havia revelado Vieira. Ficam ainda as esperanças do poeta Paulo Martins, mesmo que seguidas de seus desencantos e agonias com a nação em formação.

Artigo recebido em 15 de maio de 2024. Aprovado em 9 de setembro de 2024.