

---

**De poeta-jornalista a marqueteiro: História e mídia no filme *Terra em transe* (1967)**

De poeta-periodista a hombre de marketing: Historia y media en la película *Terra em transe* (1967)

From poet-journalist to marketing man: History and Media in the *Terra em transe* (1967) movie

Recebido em: 08 jul. 2012

Aceito em: 08 out. 2013

---

**Júlio César LOBO**

Universidade Federal da Bahia (Salvador-BA, Brasil)

Doutor em Ciências da Comunicação (USP). Professor associado II da Faculdade de Comunicação da UFBA, professor titular aposentado da UNEB, autor de *Cinema e sociedade no Brasil: análise de mensagens* (EDUFBA), entre outros. Contato: jclobo2000@yahoo.com.br

---

**RESUMO**

---

O nosso propósito nesse artigo é evidenciar as estratégias narrativas utilizadas no filme político *Terra em transe* (RJ,1967, escrito e dirigido por Glauber Rocha) para dramatizar a conversão de Paulo Martins, um poeta-jornalista, em um intelectual orgânico, tomando como uma faceta dessa sua nova inserção, no universo do país imaginário chamado Eldorado, o seu trabalho como profissional de marketing político, o marqueteiro. Para isso, tomamos como amostra dessa atividade última do protagonista, dois filmes de campanha criados por ele: Para governador vote em Filipe Vieira e Biografia de um aventureiro.

**Palavras-chave:** Cinema e política na América Latina; Cinema e História da América Latina; Cinema e Revolução Cubana; Cinema e guerrilha; Guevara e Glauber Rocha.

---

**RESUMEN**

---

Nuestro propósito en este artículo es poner de relieve las estrategias narrativas utilizadas en la película de cine político *Terra em transe* (RJ, 1967, escrita y dirigida por Glauber Rocha) para dramatizar la conversión de Paulo Martins, un poeta y periodista, en un intelectual orgánico, tomando como las facetas de su inclusión, en el nuevo universo de país imaginario llamado Eldorado, su trabajo como un profesional del marketing político, el comercializador. Para ello, se muestra el protagonista de esta actividad últimos dos cortometrajes creados para su campaña: Para governador vote em Filipe Vieira y Biografia de um aventureiro.

**Palabras clave:** Cine y política en Brasil; Cine e Historia de América Latina; El cine y la Revolución Cubana; Cine y la guerrilla; Guevara y Glauber Rocha.

---

**ABSTRACT**

---

Our purpose in this article is to highlight the narrative strategies used in the political film *Terra em transe* (RJ, 1967, written and directed by Glauber Rocha) to dramatize the conversion of Paulo Martins, a poet-journalist, to an organic intellectual, taking as a facet of their inclusion in the new universe of imaginary country called Eldorado his work as a professional political marketing, the marketer. For this, we have sampled the protagonist of this activity last two short films created in campaign by him: Para governador vote em Filipe Vieira and Biografia de um aventureiro.

**Keywords:** Film and politics in Brazil; Cinema and History of Latin America; Cinema and the Cuban Revolution; Film and guerrillas; Guevara and Glauber Rocha.

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber, que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.

Marc Ferro, *Cinema e História*, 2010.

## Introdução

*Terra em transe* foi o primeiro filme brasileiro a discutir de uma maneira mais intensa a questão da militância do trabalhador intelectual; isso em um ano, como o de 1967, em que eram colocadas em crise certas formas de inserção do mesmo dentro da linha da “revolução pela palavra”. Ao debater ao cotidiano militante desse homem, esse filme põe em questão o conteúdo - mas também a forma - e a utilidade social da produção simbólica deste trabalhador intelectual, no caso um poeta e jornalista, enfatizando a sua poesia. Essa obra discute intensamente a questão da militância do intelectual em um momento de revisões radicais em que emergem novas concepções de cultura, novas frentes de reflexão e em que se buscam respostas possíveis para questões fundamentais como: por que fracassou a revolução (no Brasil)? Qual o papel destinado ao intelectual nela? Qual o papel destinado ao “povo” nela? É claro que as indagações acima desdobram-se em muitas outras, que poderiam investigar, por exemplo, a função dos partidos políticos no discurso preparatório para a “revolução” e na mobilização popular “revolucionária”.

O nosso propósito aqui é evidenciar as estratégias narrativas utilizadas nesse filme para dramatizar a conversão de um poeta-jornalista em um intelectual orgânico (GRAMSCI, 1989). Essa mudança de função é associada, entre outras coisas, ao desempenho de profissional de marketing político, atividade evidenciada através de dois filmetes de campanha: *Para governador vote em Filipe Vieira* e *Biografia de um aventureiro*. Inicialmente, recuperamos brevemente o enredo desse filme, repleto de *flashbacks*, situando a personagem em foco. O nosso segundo movimento – majoritário nesse artigo – centra-se na análise dos filmetes mencionados a partir de uma metodologia, que procura associar as contribuições teórico-metodológicas de Ferro (2010), Rosentone (2010) e Nichols (1991; 2005), com relação ao audiovisual, bem como o arsenal disponibilizado pela Retórica moderna (ABREU, 2000; CITELLI, 2004;

BILLIG, 2008) e pela análise crítica do marketing político contemporâneo (GOMES, 2001).

O filme *Terra em transe* é estruturado em um longo *flashback*, sendo suas sequências iniciais o final da narrativa com algumas alterações. A nossa discussão começa a partir do momento em que rompido com o senador eleito Porfírio Diaz (Paulo Autran), o poeta e jornalista Paulo deixa a urbana Eldorado e vai para a provinciana Alecrim, trabalhar no jornal *Aurora Livre*. É lá que ele é procurado por Sara (Glauce Rocha), uma professora primária, aparentemente uma leitura assídua dos seus artigos. O encontro dela com ele se encerra com uma constatação dele: “Precisamos de um líder político, isto sim”. Ela não diz nada. Há um corte para o interior de uma casa, e vemos Filipe Vieira (José Lewgoy), caminhando. Vieira parece a Sara a figura ideal para a mudança de um estado de coisas. No meio da conversa entre os três, Sara elogia o último livro de Paulo. A resposta dele contém certa depreciação da obra relevada e aponta para outra perspectiva: fazer política. Vieira estimula o indignado jornalista a pôr o talento do seu verbo a serviço de uma candidatura. Ao pôr sua “humilde pena” à disposição do potencial líder político, que parece ser Vieira, não fica suficientemente claro se é a pena do jornalista - que se propõe agora a fazer “alguma coisa” fora da redação do jornal *Aurora Livre* - ou se é a pena do poeta delirante, “subjetivo”. Essa é uma das ambiguidades de que se enriquece o filme.

O fato é que a inserção de Paulo na campanha do seu “excelente candidato” é recebida por Vieira em uma leitura particular: “O país precisa de poetas”. Por que poetas? Para quê? A oferta da “humilde pena” de Paulo é ambígua, porém o “excelente candidato” faz a sua escolha, estabelece como se dará a incorporação de Paulo em sua campanha: como poeta, como herdeiro daquelas “vozes que levantaram multidões”. Mas o que é mesmo que quer dizer Vieira quando ele fala da necessidade social dos poetas, da necessidade social da arte em termos mais gerais? As frases do candidato, saudando a colaboração espontânea de Paulo, são extremamente evocativas. Inicialmente, há a solicitação da presença do poeta no cotidiano da provinciana Alecrim, mas não há referências no discurso do candidato, em toda a narrativa, da instauração dessa necessidade. Assim, a significação da primeira frase completa-se na segunda, que funciona como uma correção: Eldorado precisa de poetas, dos “bons poetas”, de preferência, redatores de discursos, que empolguem as multidões em campanhas. É relevante que Vieira, ao pronunciar a frase seguinte - “Os bons poetas revolucionários como aqueles românticos do passado” – estabeleça uma ligeira pausa entre “bons

poetas” e “revolucionários”, pausa essa que gera uma equivalência semântica: os bons poetas são revolucionários. O passado fornece um referencial para a declaração do candidato a líder, chamado Vieira: os românticos.

Nesse ponto da narrativa, Vieira une o que, ao longo da narrativa, parecerá termos de uma dicotomia: a poesia e a política. Por outro lado, talvez pudesse entrar em discussão o argumento de Sartre (1989:8) de que “a burguesia inaugura novas formas de opressão, porém não é parasitária, [pois] ela não concebe mais a obra literária como criação gratuita e desinteressada, mas, sim, como um serviço remunerado”. Será que a literatura que praticava enquanto girava na órbita do senador Diaz era “gratuita e desinteressada”? O fato é que esse primeiro encontro do protagonista com o candidato a governador de Alecrim faz com que o segundo estabeleça instantaneamente o primeiro como o herdeiro público da tradição revolucionária dos “românticos do passado”. E qual o peso dessa tradição?

Se a expressão “aqueles românticos do passado” pode comportar criativamente uma viagem através de vários tempos e em espaços diversos, a frase de Sara (“A praça é do povo como o céu é do condor”) remete-nos, pela citação famosa, a um período bem delimitado na história da cultura brasileira. Ela remete-nos mais precisamente a um poeta que se dividiu, na sua densa e curta existência, entre a prática de um romantismo de evasão (transbordamento do “eu” lírico, culto ao passado e ao sonho e valorização do mistério) e a prática de um romantismo de contestação (libertário), a exemplo de Paulo: Castro Alves (1847-1871). Ele simboliza a melhor expressão da terceira e última geração romântica - a do condoreirismo - com uma poesia que quer falar mais alto, que quer ser vigorosa, retumbante, para, desse modo, pela exaltação, com certo exagero de imagens, extravasar a sua indignação reforçando a sua denúncia. Por sinal, é notória a influência do tom da poesia grandiloquente do autor de *Os escravos* (1883) em alguns dos versos de Paulo, independente de grandes diferenças formais.

A respeito da evocação de Castro Alves por Sara e a alegria que isto provoca no candidato, é preciso se atentar para a reação de Paulo a essa lembrança de “engajamento”. Quando Sara, alegre, diz a Paulo que “a praça é do povo como o céu é do condor”, a frase castro-alvina vibra sozinha. Não há, em contrapartida, por parte de Paulo, uma referência aos “bons poetas revolucionários” nem àqueles “românticos do passado”. Paulo parece ainda estar sob o efeito da sua fala anterior e promete apenas, entre risos, que fará “majestosos comícios” nas praças de Alecrim. Do mesmo como Paulo, Castro Alves também exerceu a militância na imprensa, fazendo desta mais uma

tribuna. Essa aproximação com a linguagem dos palanques - naquilo que ela exige de redundância no repertório e na linguagem para uma melhor apreensão generalizada das mensagens - trouxe um pouco dos vícios da oratória para a poesia de ambos: modelo e modelado. A citação que Sara faz de Castro Alves é bem a propósito. Trata-se de um dos versos mais populares do poema “O Povo ao poder”, declamado inicialmente pelo seu autor contra a dissolução pela polícia de Pernambuco de um comício organizado por estudantes em Recife em 1866.

### **Rebeldia, revolta ou inconformismo?**

Apesar das referências históricas acima, muitos dos românticos “históricos”, tidos como “revolucionários”, eram tão somente reformistas: a insatisfação com o mundo e a realidade circundante levava-os a propor a reforma das instituições. Daí, talvez surjam algumas pontes para a evocação, pelo reformista Vieira, dos “bons poetas revolucionários”, os “românticos do passado”. Pois longe está o governador de Alcrim de alguma ideia de revolução. É possível também que, eventualmente, esse citado caráter “revolucionário” seja uma leitura de outras características: rebeldia, revolta, inconformismo. Se esses substantivos abstratos concretizam a imagem de certa “chama revolucionária”, por outro lado, colocam algumas questões: até que ponto a rebeldia, a revolta e o inconformismo são atributos revolucionários? Até que ponto esses traços não se chocam com os requisitos de disciplinada militância do revolucionário profissional? O fato é que rebelde, revoltado e inconformista podem ser utilizados para estigmatizar, diante do coletivo, os responsáveis por atitudes tidas como individualistas. Quando muito, revolta poderá ser considerada como uma atividade pré-revolucionária. Por outro lado, revolta pode ser uma expressão que realce a manutenção da individualidade - personalidade - imersa no coletivo.

Sobre a dicotomia individual/coletivo no âmbito dos projetos de contestação à ordem vigente, diz Octávio Paz (1971: 262) que as diferenças entre o revoltoso, o rebelde e revolucionário são claramente demarcadas e que a sua relação é hierárquica: “Revolta vive no subsolo do idioma; rebelião é individualista; revolução é palavra intelectual e alude, mais do que às gestas de um herói rebelde, aos abalos dos povos e às leis da História. Rebelião é voz militar; vem de *bellum* e evoca a imagem da guerra civil”. Ele conclui com um bom exemplo: “As minorias são rebeldes; as majorias, revolucionárias” (idem, *ibidem*). No âmbito das personagens românticas, “a melancolia constante é o sinal de uma insatisfação com as coisas. Às vezes, o sentimento de revolta

contida, disfarçado sob a ternura melancólica, transborda na forma da rebelião contra as leis sociais” (GOMES, 1992: 22-23).

A última fala de Sara na apresentação de Paulo a Vieira são os célebres versos de Castro Alves: “A praça é do povo/como o céu é do condor!”, do poema “O povo ao poder”. Uma citação que é festejada pelo trio, logo aceita. No título da citada obra, não há mediação, enquanto que, na frase de Vieira, surgem os “representantes do povo”, os políticos profissionais. Vieira se considera um destes “representantes do povo” pela sua posição de liderança em determinados segmentos da população de Alecrim; pela sua familiaridade com os problemas mais prementes de sua “gente”; e por sua pública manifestação em se prontificar a atender às reivindicações mais imediatas de seu eleitorado. A caracterização de Vieira se aproxima na realidade imediata do “político de clientela”, uma versão ampliada dos “cabos eleitorais”.

O engajamento de Paulo na campanha de Vieira é crucial para a sua trajetória existencial, uma vez que esta adesão significará, no mínimo, uma tentativa de mudança de rumos em sua prática literária. Enquanto jornalista do diário *Aurora Livre*, Paulo destina-se a escrever textos, fazendo denúncias, cobrando justiça, mas a sua poesia não participa deste ofício: é uma atividade marginal, paralela, não interessa ao jornal. No momento em que Paulo põe a sua “humilde pena” à disposição de Vieira, cessa essa divisão de práticas. Afinal, o poeta não explicitou na adesão como se daria a sua “disposição”. Assim, dentro desse ruído de informação, Paulo é absorvido como “intelectual”, no seu sentido mais tradicional, o homem de letras.

### **A campanha de Vieira**

Entusiasmado com Vieira, Paulo engaja-se em sua campanha para governador, a qual acaba sendo uma grande oportunidade para que esse líder político provinciano se exponha de forma mais nítida, os seus potenciais eleitorais venham à cena, e os primeiros sinais de contradição de uma determinada prática política sejam logo aflorados. Essa sequência tem seu início marcado graficamente pelas seguintes palavras, escritas em caixa alta, “Para governador vote em Felipe Vieira”, dura aproximadamente três minutos e, nela, não está presente o protagonista desse filme, sugerindo que ele estaria “por trás das câmeras”. Por outro lado, ele se faz acompanhar em todo o trajeto, envolvendo vários locais, por um padre (Jofre Soares), um senador, que, depois, saberemos se tratar de um senador e militantes.

A busca de votos populares por parte do candidato, que essa sequência quer

representar, traz à cena um esboço das três funções das campanhas políticas, segundo Gomes (2001): a função de conversão, a função de comunicação política e as funções de manutenção. A primeira delas diz respeito às estratégias que buscarão converter uma série de demandas dos possíveis eleitores (no caso desse filme, titularidade de terras no campo para posseiros, combate ao latifúndio e ao coronelismo) numa resposta por parte dos candidatos ou das autoridades. A segunda função trata do vínculo entre autoridades e sujeitos do sistema político.

As funções de manutenção das campanhas políticas (GOMES, 2001:20-21) são seis e prestam-se como meios das seguintes metas: legitimação política, fixação dos temas de interesse político, difusão dos símbolos políticos, educação cívica, seleção e recrutamento de pessoal político e como veículo de transparência da ação política dos candidatos e dos partidos. Entre essas funções, a citada sequência de *Terra em transe* nos remete ao seu papel como meio de seleção e recrutamento de pessoal político, especialmente para candidatos estreantes.

A forma de Vieira fazer campanha privilegia uma comunicação individual, procurando ouvir cada pessoa em suas queixas e mantendo um auxiliar “anotar tudo”, esquivando-se (voluntariamente?) de se dirigir a um conjunto social determinado. Nesse aspecto, Vieira contraria, por exemplo, uma lição da retórica clássica, pois “tanto os antigos retóricos quanto os modernos aconselham oradores a se identificar com seu público, especialmente quando a intenção é mudar as intenções desse público” (BILLIG, 2008: 329). Essa identificação cria o que se chama de “alavanca”: “Algumas das opiniões de um público devem ser usadas como uma alavanca para movimentar outras [pois], a conexão entre o orador e o público tem como base outras coisas além de formas argumentativas compartilhadas. Ela compreende também um conteúdo compartilhado” (BILLIG, 2008: 329). E mais: “Se os oradores estão se identificando com seus públicos, eles estão acentuando conexões em comum, dentre as quais as mais importantes são valores ou crenças compartilhadas. O conceito de senso comum pode ser útil na discussão desse conteúdo comum” (BILLIG, 2008: 286).

As formas afetivas de uma suposta intimidade com o eleitorado em potencial como que respaldam certa “legitimidade” do candidato Vieira, que ouve a todos, manda um assessor anotar tudo, mas a única expressão relativa a alguma proposta de ação política é repleta de nebulosidade, de abstrações: “melhores dias, vida nova”. O que ele quer dizer concretamente com “melhores dias”? E “vida nova”? As abstrações têm um forte apelo emocional, fazendo com que Vieira se torne inteligível aos que o

acompanham nas caminhadas, mas não se traduzem em objetivos avaliáveis. Do ponto de vista das condições da argumentação (ABREU, 2000: 35-40): essa postura apresenta contradições: *a*) ela vai de encontro ao que seria a “primeira condição”: “Ter uma tese definida e saber a que tipo de problema essa tese é a resposta. No plano das ideias, as teses são as próprias ideias, mas é preciso se saber quais as perguntas que estão em sua origem (Idem, ibidem: 35); e *b*) Vieira não age de forma ética, pois “devemos argumentar com o outro de forma honesta e transparente. Isso gera credibilidade. O contrário dessa postura seria a manipulação” (ABREU, 2000: 40).

Se o candidato Vieira contraria com a sua postura acima discriminada duas das condições da argumentação, por outro lado, ele se mostra coerente com a “segunda condição”: “Ter uma linguagem comum com o auditório, pois somos nós que temos de nos adaptarmos às condições intelectuais e sociais daqueles que nos ouvem, e não o contrário” (ABREU, 2000: 38). Esse aliciador discurso abstrato de Vieira, em campanha, culmina com a visita a uma favela em que, ovacionado, ele diz que, através de “eleições livres”, os “legítimos representantes do povo” serão levados ao poder. “Legítimos representantes do povo”, uma expressão interessante, especialmente quando se pode relacioná-la com uma estratégia persuasiva do discurso político (CITELLI, 2004: 85-92), o “tom apelativo” em que “os apelos emocionais podem acompanhar o discurso político. Frases ou expressões com carga afetiva são avocadas para criar uma espécie de cumplicidade entre enunciadores e destinatários”.

### **A contribuição do “cinema direto”**

A construção do filmete *Para governador vote em Felipe Vieira* é o primeiro trabalho do jornalista Paulo Martins já convertido, por Sara, em um “intelectual orgânico”, e essa peça de marketing político, mesmo com sua brevidade, tem muito a ver com o que de mais novo se fazia à época em cinema, no chamado “*direct cinema*” (cinema direto), principalmente nas produções de Robert Drew e Richard Leacock, com o uso de equipamentos portáteis de captação de som e imagem, abandonando as técnicas tradicionais de narração e buscando não interferir na cena. A nosso ver, a contribuição maior desses dois cineastas para o que se quer pontuar aqui está no métragem *Primárias* (Primary, EUA, 1960), que acompanha os senadores John F. Kennedy e Hubert Humphrey, buscando a indicação do Partido Democrata, em 1960, para a Casa Branca. Claro que há gritantes diferenças entre *Para governador em Felipe Vieira* e *Primárias*: o primeiro tem três minutos, o segundo, 60; o primeiro é uma

encomenda em que o focalizado é o contratante, enquanto o segundo é uma produção independente, com o apoio do grupo do grupo Time e da rede ABC, mas sem qualquer vínculo de qualquer natureza com os candidatos, que concordaram em seres filmados, mas a eles foi prometido que não seriam feitas perguntas, nem seria sugerida qualquer ação, muito menos, encenação. Para nós, há um forte indício que o documentário da dupla Drew-Leacock é uma fonte de inspiração para essa sequência de *Terra em transe*. Pena é que o candidato de Sara e Paulo não tenha visto esse filme...

Enquanto a montagem de *Primárias* busca seguir a cronologia dos eventos e mostrar-se invisível, a montagem da curta sequência da campanha é, digamos, “dinâmica”, se bem que esse dinamismo eventualmente poderia provocar problemas de recepção. A partir de determinado momento, planos de dois eventos, que são consequentes no tempo, são editados de forma alternada: Vieira entre moradores de uma favela, entre simpatizantes dentro de um galpão. Não se tem elementos para se propor que essa alteração esteja assim configurada para produzir, pela contiguidade, algum sentido. Talvez procedimentos como esses, típicos em um cinema de vanguarda, tenham motivado uma comissão de críticos, escolhidos pelo Itamaraty, para escolher o representante brasileiro no Festival de Cannes, em maio de 1967, tenham se recusado a selecionar *Terra em transe* sob a alegação de que era um filme de “mal montado”, o que, seguramente, não o é.

Se pode haver uma ou outra ressalva com relação à montagem dos planos no filme *Para governador vote em Felipe Vieira*, certamente não deve haver nenhuma com relação à edição propriamente dita: a colocação da trilha sonora. Em um dos vários momentos de excelência da trilha musical desse filme (composição e voz de Sérgio Ricardo), que ainda estar a merecer um estudo isolado, ela trabalha criticamente, ou seja, ela trabalha criticando o que se vê e o que se ouve nos trechos de discursos e nas promessas. Isso é feito através do acompanhamento (em *off*) de uma bandinha, como aquelas de circo, executando uma marcha-rancho, e o tom de deboche vem através dos solos de uma tuba. Aqui, temos a produção da crítica como resultado do trabalho conjunto de direção, composição da trilha sonora (Sérgio Ricardo) e da edição (Eduardo Escorel).

Esse recurso sonoro citado acima é um bom exemplo de que os elementos acústicos de uma música, independente de ela ter letra ou não, podem acionar “sentidos social e culturalmente admitidos como engraçados, sejam eles uma indicação de algum elemento cômico ou sons aceitos convencionalmente como satíricos” (VARGAS, 2012:

208). Esse autor chama ainda a atenção para o fato de que “os timbres têm seus significados conforme a cultural em que estão inseridos e como são executados e decodificados. É o entorno sociocultural que estabelece as condições para o processo de comunicação entre música e ouvinte”.

No filme média-metragem *Primárias*, também há espaço para a veiculação de *jingles* de ambas as campanhas. O hino da campanha de Humphrey, que está de olho no eleitorado rural, mais propriamente nos proprietários articulados em cooperativas, é assim:

O fazendeiro está na fritura  
o dinheiro virou lisura.  
Com Hubert na Casa Branca  
o problema se destranca.  
Ponha Hubert na Casa Branca  
e use nossa safra para a paz.  
Vote em HH,  
vote em HH,  
o presidente que faz.

O hino da campanha de Kennedy tem esses versos:

Por Jack sempre torço  
pois sabe o que faz.  
Todos querem Jack sem esforço,  
é o homem da paz.  
Temos grande esperança  
este é o ano da bonança.  
Por isso, vote em Kennedy  
vote em K  
com K na votação,  
opa, adeus oposição.

O fato de a paz surgir nos dois *jingles* diz respeito ao pano de fundo `a época daquelas eleições: a guerra fria, mais propriamente, a discussão se os americanos deveriam doar alimentos para alguns países pequenos da então Cortina de ferro.

Dissemos acima que o média-metragem *Primárias*, entre outras coisas, é um exemplo paradigmático do cinema direto, mas a denominação para esse modo documentário varia: *cinema verité* (França), *candid eye* (Canadá) ou cinema observativo (*observational cinema*, Estados Unidos). Sob essa última denominação é que trabalha Bill Nichols (1991), que assim o define genericamente: *a*) há ênfase na não-intervenção do cineasta (no nosso caso, Paulo Martins como um documentarista) no momento da

filmagem; *b*) o filme “cede o controle” aos eventos; *c*) o cinegrafista coloca-se numa posição discreta; e *d*) como consequência, cria-se uma ilusão de um acesso não-mediado, não-restrito à realidade. Com relação à edição, os sons e imagens utilizados são aqueles gravados na filmagem. Não se tem locução em voz *over*, nem imagens como ilustração ou contraste ou para promover generalizações. Cada corte ou edição serve principalmente para sustentar a continuidade espacial ou temporal de observação, mais do que uma continuidade lógica de uma discussão ou processo.

No caso do filmete *Para governador vote em Felipe Vieira*, como vimos, não há essa opacidade da instância da narração, que se mostra “transparente”, por exemplo, na montagem alternada da sequência na favela com a sequência no galpão. Assim, são descartadas a música não-diegética, as legendas e recapitulações. Novamente, no caso de terra em transem há a música não-diegética, a da bandinha.

### Depois da eleição

A alegada legitimidade de Vieira é posta em suspeição pelo antenado intelectual Paulo, antes que se tenha a primeira atitude do novo governador, quando o protagonista se pergunta como responderia o eleito às promessas do candidato. A resposta é imediata, clara e vem numa panorâmica de 180 graus, mostrando uma praça cheia e um palanque vazio, imagem sem áudio, resultante da própria montagem contrastante: a praça é do povo, o povo está na praça, mas não há ninguém no palanque para ouvir ou falar. Essa edição pergunta-resposta (visual) evidencia um uso criativo de recursos modernistas de montagem cinematográfica.

O governador, “político de clientela”, tem compromissos com o coronelismo (associado ao latifúndio, à política tradicional), tem compromisso com o Coronel Moreira, outro tipo de político profissional, com as suas tradições, os seus critérios rígidos de obediência ao clã política e de lealdade pessoal. Junto ao coronel, estão a tocaia (de que o líder camponês é vítima), o voto de cabresto, as relações de compadrio, a baixa ou inexistente escolaridade do eleitorado, a oligarquia agromercantil e o tráfico de influências, o qual cimenta o sistema de compromissos recíprocos entre as várias esferas do poder. Inconformado com a recusa do governador de Alecrim em prender o mandante do assassinato referido acima, Paulo se demite da administração do governador.

Acompanhando a decisão de Paulo, colocada acima, podemos dizer que Vieira, no seu populismo, nos seus compromissos com o fazendeiro Coronel Moreira, põe um

pé no conservadorismo. Se o governador não quer mudar nada, como denuncia Paulo, é curioso que ele se apresente nos contatos com o eleitorado acompanhado de inconformados militantes com postura de esquerda, representando sindicatos, partidos e estudantes. Como se sabe, sindicatos, partidos e Estado (aqui representado pelo governador) formam o tripé de sustentação da democracia burguesa em sua acepção populista.

Rompido com o governador de Alecrim, Paulo vai trabalhar para o empresário “nacionalista” Júlio Fuentes (Paulo Gracindo). Entre as motivações desse rompimento, discutido acima, talvez caiba uma generalização, produzida para outro contexto, Europa, e para outra época: o imediato pós-guerra: “A burguesia considera o escritor como um *expert*; se ele se envolve em meditações sobre a ordem social, ela se entedia e se assusta, [pois] tudo que pede ao escritor é que partilhe com ela a sua experiência prática do coração humano” (SARTRE, 1989: 90). Nos encontros com esse empresário, não se fala mais nem de poesia, nem em revolução. Fuentes, que não é um político profissional, ao contrário de Vieira e Diaz, mantém-se, até determinado momento, como uma encarnação de uma burguesia nacional ilustrada. Ele é um empresário com interesses em diversos setores da economia e que põe o seu jornal *Aurora Livre* e a *TV Eldorado* sob a direção de Paulo para que ele possa desencadear uma grande campanha desmoralizadora do citado senador.

Na composição da personagem Julio Fuentes, em se tratando de um filme em que um jornalista é o protagonista, talvez não seja muito despropositado se trazer à cena outro protagonista, Charles Foster Kane (Orson Welles), de *Cidadão Kane* (EUA, 1941, O. Welles), como elemento de cotejo, especialmente pelo fato de o primeiro nomear a sua riqueza, que possui quase os mesmo itens do segundo. Ambos influenciam na política em modos e intensidades variadas. Enquanto o primeiro busca se amostrar alheio ao cotidiano da política – deixando isso para o seu aliado, o senador Porfírio Diaz – o segundo interfere diretamente: criando uma guerra entre a Espanha e os Estados Unidos, a partir de manchetes, evento que, na realidade mais imediata, resultou na saída de Cuba e Filipinas como colônias espanholas; e candidatando-se a governador, visando a Presidência dos Estados Unidos.

A lembrança de *Cidadão Kane* nos vem à mente ainda no episódio que motiva o rompimento de Paulo com Vieira. Ele cansara de cobrar do governador eleito o cumprimento das promessas do candidato e a prisão do mandante do assassinato de um líder camponês (Flávio Migliaccio). No filme americano, há um episódio parecido: o

crítico teatral (Joseph Cotten) tem o seu comentário da estreia da noiva de Kane na ópera reescrito pelo patrão. O empregado e co-fundador desse jornal mostra então a Kane uma cópia amassada da “carta de princípios” da empresa que criaram. Para Kane, o seu jornal era um divertimento, que dava prejuízos anos após ano, o que atendia à sua má consciência de ter se tornado milionário ainda criança por uma herança que lhe coube de uma pessoa que nem era seu parente. Para Fuentes, o seu jornal é apenas um item do seu “império”, e o trabalho sujo é feito por outras pessoas, como Álvaro e Paulo.

### **A campanha contra Diaz**

Paulo vai trabalhar pela segunda e última vez com Vieira, agora para destruir Diaz. O governador de Alecrim é útil aos militantes e a Paulo pelo carisma de sua liderança, pelo seu peso político, reconhecido até pelo adversário e pelo que acena no caminho do “etapismo”. Mesmo com as suas hesitações, os militantes não abandonam o citado governador, superestimando - quem sabe - as suas virtuais “qualidades históricas”, deixando em segundo plano os seus defeitos pessoais. Como Vieira não pode fazer tudo sozinho, o trio militante tenta convencer Paulo a voltar a trabalhar com eles, ligando Vieira (o populismo) ao empresário Fuentes, símbolo da burguesia nacional para derrubar Diaz (o “imperialismo”). A partir desse momento, o protagonista pode ser caracterizado como um intelectual orgânico.

Segundo Antonio Gramsci (1989: 8-9), o intelectual orgânico seria aquele tipo de intelectual identificado com a causa dos dominados, independentemente da origem social dele. A sua adesão a essa causa poderia ser também o resultado do trabalho de determinado grupo social para fazer que esse intelectual, na origem “tradicional”, venha ser assimilado e conquistado por esse grupo. Paulo era o típico “intelectual tradicional” quando Sara o conhece na redação de um jornal e o mobiliza para a causa do partido dela. Ou seja, enquanto determinado grupo social elabora os seus intelectuais orgânicos, outros intelectuais vêm a ser sensibilizados para a sua causa.

Para Gramsci, todos os homens são intelectuais, porém, na vida social, nem todos eles desempenham essa função, ou seja, nem todos eles podem ser englobados na “função social da categoria profissional dos intelectuais”, citando como exemplos do “tipo tradicional e vulgarizado do intelectual” o literato, o filósofo, o artista. Como vimos, Paulo é esse tipo tradicional que a intelectual orgânica Sara – por isso, quem sabe, “uma professora eficiente”, como a qualificara o governador Vieira – seduz para a

luta de classes. Por isso, os jornalistas – que creem ser literatos, filósofos, artistas – creem também serem os ‘verdadeiros’ intelectuais (GRAMSCI, 1989: 8-9).

Uma das críticas mais duras de Gramsci (1989:5) para com os “intelectuais tradicionais” dirige-se aos eclesiásticos, no seu entendimento, monopolizadores durante muito tempo de serviços vitais, tais como a “ideologia religiosa” - a “filosofia e a ciência da época” -, através da educação formal, da moral, da justiça etc. Para Sartre (1989: 67), ainda sobre essa categoria de intelectual, o clérigo letrado “mantém a consciência tranquila graças ao divórcio entre o espiritual e o temporal”, além do fato de que “o clérigo escreve exclusivamente para outros clérigos”.

Ampliando a sua explanação para os escritores da Idade Moderna, Sartre (1989: 72) vai associar a função de intelectual tradicional com a falta de liberdade de expressão, tema fundamental no debate entre Sara e Paulo nesse trecho do filme em discussão: “Os autores do século XVII têm uma função definida porque se dirigem a um público esclarecido, rigorosamente delimitado e ativo, que exerce sobre eles um controle permanente; ignorados pelo povo, o seu ofício é devolver à elite, que os sustenta, a sua imagem”. Em outro trecho do mesmo livro, ele não mede palavras: “Os intelectuais são necessariamente parasitas das classes ou raças opressoras” (SARTRE, 1989: 63).

Voltando ao “conteúdo” do filme propriamente dito, o trabalho encomendado pelo empresário Fuentes a Paulo consiste em escrever e narrar, em *off*, uma telerreportagem sobre os métodos (alianças e traições) usados por Diaz, de estudante a senador da República. Essa sua nova tarefa tem o nome de *Biografia de um aventureiro* e é o motivo do segundo e último rompimento entre o protagonista e o senador. Trata-se de uma sequência com a duração aproximada de quatro minutos em que há somente imagens do senador, distribuídas em dez tomadas nas quais ele surge com vestes variadas, portando pistolas diferentes, mas em um mesmo espaço, um imenso jardim nos fundos de um palácio, e também com uma mesma postura, sorrindo. Em outra tomada, ele parece conversar com visitas ou sendo cumprimentado ao longe por algo. Posta-se em cima de uma estátua de Baco, em frente a um busto de César, anda, anda e anda. Em outras tomadas, ele dá a impressão de que está rindo do que os locutores estão dizendo, o que não é verossímil, pois esse filme é feito à sua revelia e sem o seu conhecimento.

Durante esse tempo, a trilha do áudio é diversificada: música incidental e três vozes masculinas sempre em *off*. Aquela que abre esse filmete é a de Paulo, bastante

empostada: “Eis, senhoras e senhores, como se faz um político...”, prometendo que, a seguir, os espectadores serão brindados com “manchetes” sobre a vida do focado. O primeiro locutor vai anunciando datas, enunciação que é acompanhada pelo segundo locutor (o ator Paulo César Pereio), que desfila a carreira de Diaz desde os tempos de estudante (líder estudantil, secretário de Estado das Relações Exteriores, secretário de Estado da Cultura, secretário de Estado das Finanças) até o cargo atual: traições, oportunismos, mudanças de lado, cinismo etc. O curioso é que o modo como esses dois últimos locutores entonam a voz não se parece com aquele usado à época, e antes, disso, em documentários narrados pela “voz de Deus” (sem personificação, sem identificação, aquilo que os norte-americanos chamam de *voice of God*). Eles agem como se estivessem apresentando um sensacionalista programa policial de rádio.

Pelo exibido, a tônica de Diaz era manter-se no poder, servindo a três ditaduras, com as quais fazia a intermediação de negócios para uma multinacional, a Explint.

Entre outros aspectos, o filmete *Biografia de um aventureiro* surpreende por não adotar os procedimentos costumeiros à época em documentários, como entrevistas, depoimentos e testemunhos nem adotar também a padronização através de apenas um locutor da narração, a mencionada “voz de Deus”. Não se tem também na *Biografia...* outro recurso bastante comum, qual seja, a construção de um perfil através do que se chama de “filme de arquivo”, de que os contemporâneos *Os anos JK, uma trajetória política* (RJ,1980) e *Jango* (RJ,1984, ambos dirigidos por Sílvio Tandler, são excelentes exemplos no Brasil.

A voz de Paulo (sempre em *off*) volta para fechar esse filmete de quatro minutos, com a mesma empostação do início: “Eis, senhoras e senhores, os principais fatos da vida desse homem...eis quem é o pai da pátria”. O interessante é que, àquela altura da narrativa, o espectador já tem uma boa ideia de quem é o autor desse filme de encomenda: o percurso de Paulo se assemelha em muito ao do biografado. Vimos antes o jornalista Álvaro (Hugo Carvana), em momento de raiva, ter dito que o colega de redação e amigo era “uma cópia suja de Diaz”. Há uma clara demarcação gráfica e sonora da entrada do filmete em pauta, mas essa clareza não se encontra em seu encerramento. No último plano dele, Diaz está se dirigindo a uma balaustrada, ouvem-se tiros e, na mesma tomada, o tom de voz de Paulo muda, e o que ele diz já se refere à sequência seguinte na qual ele vai desculpar com seu ex-líder pelo trabalho que acabara de apresentar na TV Eldorado. Ou seja, há uma “invasão” de áudio no final da sequência, o que provoca numa primeira apreciação desse filme certo ruído de

informação.

O curioso é que a *Biografia...*, uma encomenda para desmoralizar Diaz, pode ter sido recebida de outra forma pelo público da TV Eldorado, pois entendemos, juntamente com o historiador Robert Rosenstone (2010: 136-37), que fazer uma biografia significa “argumentar que os indivíduos enfocados estão no centro do processo histórico – ou que vale a pena estudá-los como modelos de vida, ações e sistemas individuais de valores, que admiramos ou que nos desagradam”. Esse autor coloca ainda algumas questões sobre esse gênero, inicialmente literário, mas incorporado ao cinema principalmente com os *biopic* (*biographical pictures*), questões essas que podem ser colocadas a esse filme-dentro-do-filme em *Terra em transe*. A primeira indagação de Rosenstone é se o filme deve se concentrar na vida privada do protagonista ou em sua vida pública. A segunda é mais vital para o que se quer discutir aqui: “O seu protagonista deve ser mostrado como um produto dos tempos ou como alguém que supera a história e ajuda a criar uma época ou que, de alguma maneira, abre concessões e consegue fazer as duas coisas?” (ROSENSTONE, 2010: 137). Aparentemente insatisfeito com as suas próprias indagações, Rosentone cita, nessa mesma passagem, outro historiador (Carolyn Heilbrun): “Quem pode escrever uma biografia em inventar uma vida? Um biógrafo, assim como um escritor de ficção, impõe um padrão aos acontecimentos, inventa um protagonista e descobre o padrão da sua vida”.

O curioso na produção televisiva de Paulo como marqueteiro é que, no momento em que ele constrói um filme para a campanha de quem ele apoia (*Para governador vote em Felipe Vieira*), esse trabalho dura três minutos, enquanto na hora de acusar (*Biografia...*), ele leva quatro minutos. Talvez isso se deva ao fato de que, no caso de Diaz, há mais elementos no protagonista de identificação com sua postura política e com seu (mau) caráter, e os movimentos de oscilação do golpista bem que se parecem com os de Paulo. Também seria de se perguntar: o que fazia, como fazia e por que o fazia Paulo quando estava com Diaz antes da narração do “presente” começar, o que acontece nos salões de um palácio ao som de música clássica?

### **Nichols e os modos do documentário**

Outro forte diferencial entre os dois filmetes diz respeito ao modo de documentário em que eles se inserem. Enquanto *Para governador vote em Filipe Vieira*, como vimos, é um documentário observativo, *Biografia de um aventureiro* pertence ao

modo expositivo, o mais comum no cinema e na televisão até algumas décadas atrás. No modo expositivo (NICHOLS, 1991: 34-38), têm-se: *a*) legendas ou locuções, com voz ao vivo ou em *over* (estilo *voice-of-God*), que avançam uma discussão ou comentário. As imagens e falas capturadas nas entrevistas e depoimentos funcionam como ilustração ou contraponto da locução persuasiva; *b*) há uma ênfase em uma impressão de objetividade e de um julgamento bem-fundamentado. Julgamento este inserido em quadro de referências, que não são demonstradas para serem aceitas ou questionadas, mas que são tidas como óbvias, referências essas que os entrevistados não controlam, nem compreendem. O tom e a perspectiva também não são eles que os escolhem; *c*) as sequências são editadas dentro de um esquema de causa-efeito, premissa-conclusão, problema-solução. Assim, tudo contribui para que se crie na recepção, através do poder do logos, via discurso verbal, uma expectativa para uma solução para problema ou enigma.

Bill Nichols, mais tarde (2005: 142-46), retoma as suas análises do modo expositivo, de que *Biografia de um aventureiro* é um bom exemplo, sintetizando-o assim: *a*) o modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes, que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história; *b*) os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham; *c*) no modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência; *d*) o modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado; e *e*) o documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente.

A telerreportagem *Biografia de um aventureiro* produz um segundo rompimento entre Diaz e Paulo. O reencontro de ambos gera uma curiosa inserção, nesse drama político que é *Terra em transe*, do melodrama de separação. Trata-se de um momento-dramalhão sobre traições, interesses políticos, amizades desfeitas, “ideais absurdos”. Neste diálogo de ódio e remorso, alguma coisa ficará fortemente gravada na memória do protagonista, principalmente o conceito de Diaz sobre o povo: “O povo não vale nada”. Esse reencontro não faz com que Paulo abandone a sua situação de oponente, servindo mais como um dramático ajuste de contas de caráter estritamente pessoal. Diaz

não compreende porque Paulo não está mais em sua companhia e tenta aliciá-lo com ofertas financeiras e políticas. As ofertas e as súplicas de Diaz não movem, nem comovem Paulo, agora, intelectual orgânico e, depois, ao final da narrativa, um guerrilheiro solitário.

Esperamos ter demonstrado de que modo um drama político inteiramente ficcional é capaz de produzir representações significativas sobre um momento específico da história da América Latina, sob o influxo das ideias de Guevara e Régis Debray, além dos vários modos como um poeta e jornalista é cooptado para a luta política, que se quer revolucionária. Uma cooptação que inclui a redação de discursos para comícios e a produção de filmes de campanha, entre outras coisas. Nesse aspecto, como em muitos outros, o drama política *Terra em transe* continua, decorridos 46 anos após o seu lançamento, a ser uma obra aberta a várias leituras, principalmente aquelas relativas ao diálogo História e mídia.

## Referências

- ABREU A. **A arte de argumentar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- ALVES, Castro. **Canto da Esperança**. Org. H. Rocha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BILLIG, M. **Argumentando e pensando**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CITELLI, A. **Linguagem e Persuasão**. São Paulo: Ática, 2004.
- DEBRAY, Régis. **Revolução na Revolução**. São Paulo, C. Editorial Latino-Americano, 1982.
- FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010 [1993].
- GOMES, Álvaro (org.) **A Estética Romântica**. São Paulo: Atlas, 1992.
- GOMES, N. **Formas persuasivas de comunicação política**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- GRAMSCI, A. **O intelectual e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.
- GUEVARA, Ernesto “Che”; SADER, Eder (org.). **Política**. São Paulo, Ática, 1998.
- LUKÁCS, G. In REIS, C.; LOPES, A. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1994.

NICHOLS, B. **Representing reality**. Bloomington: Indiana Univ., 1991.

----- **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes. Os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

VARGAS, H. “Música e humor”. In: SANTOS, R. (org.). **Humor e riso na cultura midiática**. São Paulo: Paulinas, 2012, p.199-218.