

TERRA EM TRANSE: REPÚBLICA TRANSIDA, ALEGORIA INTRANSIGENTE

LAND IN ANGUISH: AGHAST REPUBLIC, UNCOMPROMISING ALLEGORY

Tatiana Sena¹

RESUMO: O texto aborda a inter-relação entre literatura e cinema no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, discutindo os dilemas de um “homem das letras”, configurado no percurso da personagem Paulo Martins, a fim de ressaltar as conexões e as disjunções do projeto estético e político desse poeta “tropical” com as principais vertentes de governo em Eldorado. Propõe-se que essa narrativa fílmica é composta por quatro linhas de tensão que, justapostas, constroem o conceito do transe como um ideograma alegórico, traduzindo significações culturais da república brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: transe; cinema; alegoria; república.

ABSTRACT: This paper discusses the relation among literature and cinema in the movie *Land in Anguish*, by Glauber Rocha, referring to the “literate man” dilemmas, which are represented by the narrative of Paulo Martins' character, in order to elucidate the connections and disjunctions of this “tropical” poet's aesthetic and political project with the main governance strands in Eldorado. It is supposed that this movie narrative is composed by four tensioned strings, which are constricted to build the concept of transe (trance) as an allegorical ideogram that can translate some of Brazilian republic cultural meanings.

KEYWORDS: trance; cinema; allegory; Brazilian republic.

#1.

O cinema brasileiro é uma instância de enunciação em que coexistem de maneira provocativa tanto uma disseminação de imaginações literárias quanto um questionamento às limitações dos pressupostos civilizatórios da cultura

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-3506-099X>. E-mail: tatianasenas@gmail.com.

letrada. O crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet (1995) ressaltou como as remissões à literatura foram recorrentes no cinema brasileiro da década de 1960 não apenas como citação, mas também como forma intelectual de se inserir na tradição de pensamento sobre o Brasil.

Tendo em vista as interfaces entre literatura, cinema e política, o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, é o catalisador deste ensaio, visto que permite repensar os nexos e/ou os atritos do campo literário e cultural com a perspectiva hegemônica de modernização nacional instaurada pelo governo republicano no Brasil durante o regime militar. O *transe político* de Eldorado repercute esse contexto e coloca em cena as dobradiças entre nação, cultura e governo, questionando a construção da comunidade política no país. As imagens do e sobre “povo” nessa narrativa fílmica são relevantes para discutir as imbricações entre razão governamental e exclusão política no Brasil, especialmente porque o desencaixe entre república e democracia foi um gesto político deliberado, que fundou a moderna *pólis* brasileira pelo soterramento de um passado escravocrata resiliente.

O protagonista de *Terra em transe*, o poeta Paulo Martins, é um representante e subscreve o programa ideal de formação de cidadãos, implementado pelo campo letrado moderno, atuando em prol desse projeto civilizatório. Porém, ele parece não se satisfazer com uma atuação social circunscrita ao campo cultural, já que insistentemente diz que gostaria de “fazer política”, como na sequência em que anuncia pôr “humildemente” sua pena à disposição da candidatura de Vieira para governador de Alecrim. Ecoando Silvio Romero (1898, p. 264), para quem “não existe gládio mais formidável que a pena”², Paulo Martins sublinha a eficácia dos atos literários na esfera política brasileira.

² Na “Mensagem dos homens de letras do Rio de Janeiro ao Governo Provisório da República do Brasil”, divulgada em 22 de novembro de 1889, Silvio Romero (1898, p. 265) apresentou uma interessante interpretação acerca do protagonismo político do “povo, consubstanciado no seu

Anteriormente, no rompimento edipiano com Diaz, Paulo Martins já demonstrava sua intenção de escrever uma “poesia nova”, em que pudesse falar de “coisas mais sérias”, de “ideias políticas”, como sintetizou jocosamente Porfírio Diaz. Embora nutrisse ambições de fazer carreira política, o poeta recusou a oferta feita por Diaz para ser candidato a deputado federal, porque gostaria de “começar sozinho”, sem a interferência do “deus de sua juventude”, sem se tornar um “afilhado de Dom Diaz”.

O gesto de “rebeldia” ao apoiar, no âmbito estadual, a candidatura para governador de Vieira não se constitui como um rompimento definitivo com Porfirio Diaz. Este somente ocorre quando o homem de letras, Paulo, realiza um teledocumentário, utilizando-se da linguagem audiovisual e dos meios massivos para atingir seus objetivos. Intitulado “A biografia de um aventureiro”, o teledocumentário expõe as sucessivas traições na ascensão política de Dom Diaz, marcando também a própria traição de Paulo Martins ao antigo aliado. Por mais que este pregue o “triumfo da Beleza e da Justiça”, em seu transe de morte, Paulo não rompia com o fascismo de Diaz, ele apenas queria o seu lugar. Como destacou Ismail Xavier (1993, p. 36), “a proclamação do sacrifício em nome da Beleza e da Justiça se mostra como imagem invertida que recalca o desejo (não proclamado) de poder”.

As dissensões políticas em *Terra em transe* evidenciam a formação de tendências políticas supostamente heterogêneas entre si, marcadas por atritos e tensões, mas também por ajustes e combinações, assumindo uma relação consensual, quando existisse conveniência mútua, cuja possibilidade seria favorecida pela proveniência da mesma formação cultural.

Na maioria dos países latino-americanos, os projetos republicanos de modernização social e cultural, fundamentados exclusiva e hierarquicamente

exército democrático, que se acha inteiro em linha por traz de Deodoro” e dos “homens de letras” na história do Brasil e, especialmente, na instauração da república.

na cultura letrada, tiveram seus pressupostos epistemológicos contestados na contemporaneidade, explicitando as falácias dos valores políticos e culturais tidos por universais. As complexas articulações entre república, democracia, soberania popular e demandas políticas dos chamados grupos minoritários têm sido um dos temas candentes da agenda contemporânea brasileira e global. Em meio às imagens de “fim dos tempos”, ou dos “bons tempos” para alguns, as transformações político-culturais e tecnológicas instauraram outros modos de vida, produzindo descentramentos na disposição do poder cultural.

#2.

No plano-sequência de abertura de *Terra em transe*, a câmera movimenta-se num longo *travelling* aéreo, que se desloca do mar em direção a terra, ao som sincopado de um ponto de candomblé, em iorubá, saudando Ewá, vodun feminino da nação Jeje,³ que é o horizonte, o encontro do céu com o mar, do céu com a terra, de quem é a tarefa do pôr-do-sol, utilizando os segredos de sua cabaça *adô*. O sujeito enunciador coletivo do cântico anuncia que “dançaremos para Ewá”, aquela que “ajuda a ficar de pé”.⁴

É possível que os espectadores contemporâneos à estreia de *Terra em transe* ainda guardassem vívidas as lembranças do primeiro filme de Glauber Rocha, *Barravento* (1961), no qual o cineasta filmou os impasses existenciais e políticos da personagem Aruã, membro de uma comunidade tradicional

³ A mitologia em torno de Ewá está associada à água, à virgindade e às transformações. Na santeria cubana, onde também é cultuada, é conhecida como Senhora das possibilidades e guardiã da sepultura. O uso do *ofá*, um de seus emblemas, faz dela uma guerreira. Foi agraciada com o dom da vidência por Orunmilá, após o ter salvado da perseguição de Icu (morte) (PRANDI, 2001).

⁴ Transcrição da letra do cântico: “Yéwà, Yéwà a máa jó, Yéwà, Yéwà/Yéwà, Yéwà a máa jó, Yéwà, Yéwà/Bó Iyá lówó o àwa lese/Yéwà, Yéwà a máa jó”.

Tradução; “Ewá, Ewá, dançaremos para Ewá, Ewá./Ewá, Ewá, dançaremos para Ewá, Ewá./Cultuamos a mãe que ajuda a ficar de pé/Para Ewá dançaremos”. Identificação, transcrição e tradução: Amanaiara Miranda, em mensagem pessoal à autora.

pesqueira, localizada na praia de Buraquinho, nas adjacências de Itapuã, em Salvador. Nesse filme, as práticas religiosas afro-brasileiras, inclusive as minuciosas cenas de transe místico, são alvo de uma atenção concentrada da câmera, que perscruta os atos rituais num misto de espanto e de fascínio.

Através do livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, podemos ter um testemunho sobre o horizonte de expectativas em torno de *Terra em transe* em 1967. Na segunda parte da obra, cujo subtítulo é “Transe”, o narrador reconstitui o impacto da exibição do “novo filme de Glauber” no jovem Caetano, santo-amarense recém-chegado ao Rio de Janeiro. Segundo recordações do cantor baiano, o “boca-a-boca prévio a respeito de *Terra em transe* – esse título! – insinuava estarrecedoras novidades” (VELOSO, 1997, p. 72). A lembrança prossegue: “Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira” (VELOSO, 1997, p. 64).

Todavia o narrador Caetano enganou-se, porque esse ponto de candomblé não integrou a trilha sonora de *Barravento*. O uso reiterado de cânticos do repertório cultural e religioso afro-brasileiro pelo cineasta baiano sofreu uma modificação expressiva ao longo dos seis anos que separam *Barravento* e *Terra em transe*, período entremeado pela realização de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Caetano, porém, não se equivocou em seu “prognóstico”, conforme expresso no seguinte excerto: “à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar” (VELOSO, 1997, p. 64).

O plano-sequência inicial de *Terra em transe* prenunciava uma construção complexa do conceito de transe, também sugerido pelo título do

filme, regida por uma operação de montagem ideogramática, numa apropriação do princípio teórico de Sergei Eisenstein.

Na década de 1920, a partir das discussões com Lev Kuléchov, para quem a montagem era encadeamento de pedaços, Eisenstein (1977, p. 177) contrapôs sua “concepção da montagem como colisão. Concepção segundo a qual, da colisão de dois fatores determinados, surge um conceito”.

Para Eisenstein, a montagem pode ser entendida como conflito, o qual engendraria uma dinâmica que “age como impulso que impele para frente a totalidade do filme” (1977, p. 178). As funções da montagem servem à condução do telespectador, ajudando na criação do ritmo do filme ou de uma ideia.

Terra em transe é composto por quatro linhas de tensão que, justapostas e delineadas ainda nos primeiros quinze minutos do filme constroem o conceito do transe como um ideograma. A partir dos conflitos entre essas quatro linhas de tensão relacionais, surge o conceito de transe, que também está sobredeterminado pelas acepções atribuídas comumente a esse vocábulo, engendrando a reativação de traços significativos da “instituição imaginária” do Brasil, nos termos de Castoriadis (2007).

Do ponto de vista etimológico, o termo transe foi resultante de processos de mudança a partir do verbo latino *transire*, cujo significado era ‘passar de um lugar ao outro, de um estado ao outro’. O vocábulo transe ingressou na língua portuguesa por intermédio da língua francesa, na qual ocorre a partir do século XV e significava ‘êxtase, cuidado; inquietação mortal’ (HOUAISS, 2009). Nos dicionários contemporâneos, suas acepções estão vinculadas às áreas de antropologia e psicologia.

A construção semântica do título de *Terra em transe* utiliza-se da hipálage, tropo muito comum em construções verbais no Barroco e associada à metonímia. Significativamente, a expressão “em transe” disseminou-se

amplamente depois do filme de Glauber Rocha.⁵ Mas, se ao substantivo ‘terra’ não convém atribuir, a rigor, a qualificação do transe, é preciso evidenciar as implicações antropológicas e psíquicas desse processo metonímico, além de compreender o rendimento simbólico do signo terra no imaginário cultural brasileiro.

O ponto de candomblé é um índice da primeira linha de tensão que, conjugado com outros elementos das culturas populares no Brasil, pretende explicitar os transe provenientes das *políticas dos povos*. Sob essa rubrica, estou reunindo todas as figurações identificadas como “o povo” ao longo do filme, ou que figuravam como pano de fundo, compondo as “massas”, a saber: pessoas simples, pobres, camponeses, sindicalistas, mendigos, sambistas, predominantemente mestiços e negros – como a criança acorrentada da fotografia exposta pela personagem Sara para convencer Paulo Martins a participar da campanha de Vieira –, além de serem presumivelmente analfabetos. É preciso analisar e questionar, como salientou Bhabha (2005, p. 107), “o modo de representação da alteridade”.

A percussão forte dos tambores tem valor cosmológico nas culturas religiosas de matriz africana, cujos estados de transe e possessão são características marcantes, mas não exclusivas, visto que também são bastante representativas nos xamanismos, assim como em expressões populares do cristianismo messiânico e de outras vertentes do misticismo no Brasil.

Os tons cadenciados do cântico africano são substituídos na cena subsequente por uma percussão metálica de bateria, com acento marcial. No terraço de um anacrônico palácio, emoldurado por uma exuberante floresta tropical, a encenação da derrocada de Vieira, o líder populista de Alecrim, plasma a segunda linha de tensão procedente das *políticas demagógicas*. Ao som

⁵ Apenas na área de Letras, cito como exemplos os artigos “Literatura em transe” (SCRAMIM, 2004); “Teoria em transe” (CHIARA, 2008); “linguagem-transe” (FONSECA, 1995).

burlesco de uma marchinha, os comícios de Vieira acionam uma linguagem política bastante familiar e tributária da tradição caudilhista latino-americana, na qual o povo interage como figurante suscetível ao tratamento paternalista.

A irrupção enérgica do poeta Paulo Martins traz à cena a terceira linha de tensão que emerge das *políticas dos homens de letra*, herdeiras das reconfigurações das “cidades letradas”, discutidas por Rama (1985). A narração de *Terra em transe* acompanha os trânsitos culturais e os efeitos de saber com os quais Paulo Martins tentou implementar, em diferentes espaços, direcionamentos partidários ou circunstâncias políticas, as reformas “almeçadas”, inserindo-se na tradição civilizadora dos que pretendiam dar “alma” à pátria.

Por fim, a aparição de Porfírio Diaz, com expressão resoluta, empunhando uma cruz e uma bandeira negra em desfile grandioso, marca a quarta linha de tensão proveniente das *políticas autocráticas*. Nessa sequência, a “montagem vertical som-imagem” (XAVIER, 1993, p. 32) sobrepõe à imagem triunfante de Diaz outro ponto de candomblé, dessa feita para Ogum, tecendo um contraponto importante, já que a mitologia desse orixá guerreiro não se coaduna com Diaz. Parece assim indicar uma linha de fuga das políticas dos povos em face da consagração autoritária.

#3.

Estas quatro linhas de tensão dão forma ao *transe político* de Eldorado. Por intermédio desses conflitos, evidenciam-se as disputas pela hegemonia na liderança governamental do país entre as diretrizes demagógicas e autocráticas, assim como as conexões e disjunções dos homens de letras com cada uma dessas duas linhas. As três últimas linhas protagonizam as decisões governamentais que desencadeariam as reformas modernizadoras instauradas pela racionalidade política republicana e compartilham entre si a repugnância

cultural e política em relação ao “povo” que resiste às prerrogativas do governo.

Duas sequências são primorosas elaborações desse sentimento de aversão. A primeira delas tornou-se, mais do que um emblema, um trauma para a esquerda brasileira, como Caetano Veloso designou (1997, p. 68), tendo em vista as repercussões que suscitou. Paulo Martins tapa a boca de um líder sindical e, olhando diretamente para a câmera, dirige-se a um interlocutor, atualizado em cada espectador, a quem provoca: “Está vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou Jerônimo no poder?”.⁶

Segundo o narrador de *Verdade tropical*, o jovem Caetano estava preparado “de maneira especial” (VELOSO, 1997, p. 72) para a recepção de *Terra em transe*, postura atribuída à “atmosfera estética e crítica” do convívio com Rogério Duarte, autor do cartaz do filme, e com José Agripino. Caetano entusiasmou-se inclusive com a provocação frontal de Paulo Martins e não titubeou ao afirmar: “Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como um núcleo de um grande acontecimento” (VELOSO, 1997, p. 68).

Embora o jovem Caetano não tenha conseguido designar sucintamente esse evento na época, trinta anos depois o narrador de *Verdade tropical* caracteriza a polêmica cena como o núcleo simbólico da “morte do populismo”, a morte da “fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si” (VELOSO, 1997, p. 68). Quem seriam esses “melhores” que teriam “fé” e “respeito” pelo povo? O poeta Paulo Martins? Em quais momentos de sua trajetória esse “valor ético” é perceptível?

⁶ Esta é a segunda agressão de Paulo a um representante popular, pois já havia agredido fisicamente Felício, um posseiro, de quem exigiu respeito à autoridade do governador. Na ocasião, Paulo utilizou os seguintes adjetivos: miserável, fraco, falador, covarde.

Demorou quinze anos até que essa tortuosa interpretação do narrador Caetano Veloso fosse duramente contestada por Roberto Schwarz (2012). Embora realize uma análise do livro como um todo, o epicentro crítico do artigo de Schwarz é a leitura de Caetano sobre essa sequência histórica. Ao que tudo indica, as *revelações* sobre “aspectos inconscientes” do Brasil, que *Terra em transe* teria trazido à cena, continuam a reverberar provocativamente na contemporaneidade.

Concordando com Schwarz no que tange especificamente à leitura dessa cena por Veloso, já que as ilações de Caetano produzem o apagamento do sentido disruptivo e da autocrítica que a sequência instaura, mas divergindo de sua perspectiva crítica, acredito que a cena de *Terra em transe*, assim como a interpretação de Caetano, permite reavaliar e repensar os conhecimentos políticos que a história do Brasil, notadamente a história republicana, pode oferecer sobre governo e democracia.

Como ressaltou Schwarz (2012, p. 76): “Meio sádico, meio autoflagelador, o episódio sublinha entre outras a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo que mantém as avaliações conservadoras – raramente explicitadas como aqui – a respeito do povo”. A cena instalou um psicodrama que não apenas a esquerda no Brasil viveu intensamente, conforme evidencia a “ópera atonal-surrealista”, escrita por Glauber Rocha, ainda em 1967, intitulada “Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva”, na qual tenta relacionar e perlaborar os principais ataques a *Terra em transe*, vindos de tendências políticas e sociais diversas.

Roberto Schwarz chega ao ponto de transladar essa “dubiedade do intelectual” para o próprio discurso do narrador Caetano, em face das declarações deste sobre sua descrença em achar que “operários da construção civil de Salvador” ou “massas operárias vistas em filmes e fotografias –

pudessem ou devessem decidir quanto ao futuro de minha vida” (VELOSO, 1997, p. 76). Schwarz causticamente questiona: “Como não ver a parte do desdém e da exclusão política nessa formulação, sem falar na fantasia ideológica de um futuro pessoal incondicionado? Acaso as classes dirigentes que nós intelectuais e artistas costumamos tolerar ou adular não influem na nossa vida?” (2012, p. 88).

Nesse debate em espiral, está em causa o estatuto e o lugar da participação do “povo” na construção das bases da imaginação política e das decisões governamentais no Brasil. Se, por um lado, Schwarz (2012) preocupa-se com as questões de classe, por outro lado, Caetano Veloso (1997) percebe as interferências de outras categorias, como sexo e raça, na configuração social brasileira. A fim de transpor esse “fla-flu artístico-ideológico”, recontextualizando expressão de Schwarz (2012, p.83), faz-se necessário visibilizar alguns encaixes entre nação e forma republicana de governo, por estes se configurarem como uma espécie de encruzilhada teórica para vários assuntos na modernidade e atualidade brasileiras, a fim de que possamos compreender os mecanismos exercidos pelo poder no Brasil.

A intensiva governamentalização do Estado no Brasil pautou-se na reforma republicana do corpo social brasileiro, que instaurou o processo de modernização do país, intervindo não apenas na engenharia política, mas também no imaginário nacional, através do que a antropóloga Lilia Schwarz (2006) nomeou de a “teatralidade e a monumentalidade” do projeto republicano, a exemplo da remodelação urbanística do Rio de Janeiro, de São Paulo e Belo Horizonte, entre outras capitais. A urbanização da capital da república, por exemplo, expôs os métodos de assepsia impostos ao corpo social, submetido à vacinação compulsória, ao internamento em hospícios, entre outras medidas.

O projeto republicano de modernização do corpo social brasileiro utilizou as “tecnologias do biopoder” (FOUCAULT, 1999) no final do século XIX no Brasil, intervindo decisivamente na regulamentação do viver numa sociedade em que os mecanismos disciplinadores engendraram, no período colonial, a subjetivação de senhores e escravos, conformando o corpo da nação a partir dessa relação marcada por polarizações ambíguas.

Indubitavelmente a produção do povo brasileiro na república, nos termos de uma “etnicidade fictícia” (BALIBAR, 1991), estava associada a esse processo, assim como as políticas públicas implementadas para ordenar as práticas culturais que se chocavam com a norma civilizacional, o “espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural” (BHABHA, 2005, p. 209-210).

Dessa forma, não surpreende o enérgico discurso de Diaz, durante sua consagração, em outra sequência emblemática de *Terra em transe*, o qual deixa evidente a repugnância pelo povo. Como um pai enfurecido, Porfirio Diaz repreende a indisciplina: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem. Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos à Civilização”.

Mais do que o povo que falta, como Deleuze (1990) assinalou no cinema político de Glauber Rocha, a questão em *Terra em transe* incide sobre a defasagem temporal das políticas dos povos em relação às outras linhas de tensão que estruturam o transe político de Eldorado.

Todas as práticas culturais que advém do “povo” são consideradas “atrasadas”. A foto da criança negra acorrentada, a facilidade com que Paulo Martins constrange e humilha Felício ou silencia Jerônimo são indícios das

coordenadas da “humanidade e da infrahumanidade” (GILROY, 2007).⁷ A negação da humanidade implica também a “negação da contemporaneidade” (FABIAN apud MIGNOLO, 1995, p. 11), sendo essa defasagem temporal muito importante para compreender a exclusão de determinados grupos da imaginação política da nação. As resistências operadas sob a égide da agência popular, para muitos intelectuais, não chegam a constituir uma experiência política válida na história republicana no Brasil.

Toda vez em que tentarem afirmar sua contemporaneidade as políticas dos povos são reprimidas. Em face ao despejo iminente das terras que ocupavam há mais de vinte anos, Felício pede ao governador Vieira que sejam cumpridas as promessas de campanha, prometendo morrer a deixar a terra, caso a justiça decidisse a favor do suposto proprietário. Desesperado, Felício diz: “a gente precisa gritar”, mas Paulo Martins o interpela desdenhosamente: “Gritar com o quê?” e Felício explicita a ética da sobrevivência das políticas dos povos: “Gritar com o que sobrar da gente, com os ossos”. Posteriormente, Felício seria assassinado em uma emboscada, cujo mandante ficaria impune, por conta da fidelidade aos “compromissos políticos” de Vieira, visto que o Coronel Moreira havia financiado a campanha de Vieira. Também na sequência em que um homem esfarrapado se identifica como “o povo”, ele é acusado de extremista e assassinado.

Essas sequências explicitam a visibilidade “evidente” da razão do Estado. Para Foucault (2010, p. 356), “o laço entre racionalização e os abusos do poder político é evidente. E ninguém precisa esperar a burocracia ou os campos de concentração para reconhecer a existência de tais relações”. Entretanto, imersos em narrativas legitimadoras dos excessos de poder do Estado através da retórica nacionalista, é difícil enxergar a racionalidade que produz as

⁷ O teórico Paul Gilroy (2007) tem pesquisado as conexões entre “raça” e modernidade, analisando como os construtos racializadores inscrevem significados que localizam os sujeitos racializados como menos que humanos no aparato do poder político e cultural.

práticas e os discursos com os quais se enredam as vivências dos indivíduos governamentalizados.

#4.

Como já foi assinalado por Ivana Bentes, “transe, crença e povo são conceitos que aparecem no cinema de Glauber, de *Barravento à Idade da Terra*” (1993, p. 107). É a sobrevivência do que fora relegado ao “deixar morrer” que passou a interessar Glauber Rocha, mesmo que muitas vezes ele ainda aborde essas persistências como “exóticas”. À montagem eisensteiniana Glauber conjugou procedimentos provenientes da alegoria barroca para dar forma ao tempo denso e heterogêneo do Brasil, no qual a transnacionalidade está marcada tanto pela presença de antigos cânticos africanos como pela interferência de multinacionais. Em *Terra em transe*, essas coexistências são visíveis e, por meio da materialização fílmica, tornam-se contemporâneas, embora estejam defasadas no funcionamento social.

Desde *Barravento*, é possível identificar reapropriações do Eisenstein de *Que viva México!*, filme realizado em parceria com Edouard Tisse e Grigori Alexandrov. No prólogo de *Que viva México!*, o texto de Eisenstein, narrado em voz *over*, destacou o caráter admirável da heterogeneidade temporal do México, em que símbolos e monumentos evocam múltiplos passados, existindo diferenças marcantes entre territórios adjacentes. Por isso, o autor anuncia que “o tempo do prólogo é a eternidade”. As ruínas astecas coexistem com os elementos modernos. Esse aspecto também é central em *Terra em transe*, expressando como as imagens dos espaços englobados sobre a rubrica de América Latina são marcadas por uma contemporaneidade diferencial.

O princípio de construção dos próprios mitos astecas, mostrados através das imagens escultóricas em *Que viva México!* combinava com o processo de

composição heteróclita dos mitos astecas, que produzia uma alegoria densa, encerrando virtualmente a narrativa mítica exemplar.

A partir da concepção benjaminiana, de alegoria como ruína, é possível dizer que as temporalidades inscritas em *Terra em transe* plasmaram imagens cindidas entre signos de renovação e signos do derrisório. Segundo Benjamin (1984, p. 200), “como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio”. A linguagem alegórica diz o outro pelo que falta, pela perda, impossibilitando o fechamento do sentido do texto. Como ressaltou Jeanne Marie Gagnebin (1994, p. 45):

(...) a linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.

A rejeição às práticas culturais cotidianas brasileiras não esconde as dificuldades de convivência com alteridades disruptivas da racionalidade ocidental. Talvez por isso, Glauber Rocha, assim como Pasolini, tenha perseguido nas culturas populares a “capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 33). Em *Terra em transe*, luto e jogo (re)ativam imagens de transe, para questionar o fascismo da governamentalidade republicana em seus múltiplos avatares, que oscilam entre o desempenho demagógico e o autoritarismo assumido.

Talvez, mais do que “dar voz”, é preciso atentar-se para os modos de escuta e de aprendizado provenientes das sobrevivências do que foi marcado como infrahumano. Essa dimensão ética configura-se como um desafio para as identidades que foram, mais do que normalizadas, *naturalizadas*.

Os transe provenientes das “tradições históricas”, em *Terra em transe*, operam “interrupções metonímicas” na narrativa da nação, desordenando as injunções da oligárquica modernidade política brasileira e os ditames positivistas que garantem sua “ordem e progresso” e que mantêm sempre invisíveis, ou à margem, as demandas históricas das políticas populares pela comunidade em multiplicidade.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Tradução Sergio Paulo Rouanet.
- BENTES, Ivana. *Transe, crença e povo. Cadernos de subjetividade*. PUC/SP – v.1, n. 1, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. Diálogo I: a metáfora literária. In: _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: AnnaBlume, 1995. p. 151-171.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007. (Coleção Rumos da cultura moderna; v. 52).
- CHATTERJEE, Partha. *Colonialismo, Modernidade e Política*. Salvador: Ed. EDUFBA; CEAO, 2004.
- CHATTERJEE, Partha. *La nación em tiempo heterogêneo y otros estudios subalternos*. Lima: IEP, CLACSO, SEPHIS, 2007. (Lecturas Contemporáneas, 6).
- CHIARA, Ana Cristina Rezende. Teoria em transe. *Candelária* (Rio de Janeiro), v. 1, p. 17-38, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Ed. Cultrix, EDUSP, 1977.
- FONSECA, Jair Tadeu. *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro Forense Universitária, 2010a. (Ditos e escritos; V).

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota; tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro Forense Universitária, 2010b. (Ditos e escritos; IV).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Ed. UNICAMP; São Paulo: Perspectiva, 1994.

GILROY, Paul. *Entre campos*: nações, cultura e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

HOUAISS ELETRÔNICO. v. 3, Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

ROMERO, Silvio. *Novos estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898. p. 265. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01616000>. Acesso em: 26 nov. 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCRAMIM, Susana. Literatura em transe. *Ilha de Santa Catarina*. 1 sem, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. *Alegorias no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1993.

Recebido em 16/07/2019.

Aceito em 20/09/2019.