

TERRA EM TRANSE: A INQUIETAÇÃO ALEGÓRICA DE UMA NARRATIVA ESFACELADA

ROGÉRIO MEDEIROS

Escola de Belas Artes - UFRJ

RÉSUMÉ:

Aux années soixante le mouvement dénommé Cinema Novo fut l'instrument original d'une réflexion esthétique et idéologique. Parmi ses films, se trouve Terra em Transe, réalisé par Glauber Rocha (1939 - 1981), expression tout à fait multiforme d'inquiétudes des artistes et intellectuels brésiliens de cette époque-là. On peut dire qu'il est une combinaison de formes hétéroclites qui s'éloignent toujours des modèles classiques de représentation naturaliste et mettent l'accent sur la découverte de nouveaux langages. Il est aussi un mosaïque sur les rapports cosmopolites de la culture brésilienne et la recherche d'une identité (ou d'un projet) national-populaire. Autrement dit, il s'agit d'une oeuvre élaborée selon l'iconographie obscure et ouverte du baroque qui se rapproche de la trajectoire des modernistes de

1922 et des avant-gardes européennes.

Quando Terra Em Transe foi lançado em 1967, a cultura brasileira atravessava um período dominado pela repressão política e censura que tiveram origem no golpe militar que implantou um regime autoritário em 1964. No campo da criação, vivia-se sob a égide da desconstrução do imaginário que caracterizava a estética tropicalista. Tratava-se de uma diversidade de propostas nos domínios das artes plásticas, da música popular, da literatura, do teatro e do cinema, cuja visão de mundo unificava o regionalismo e o cosmopolitismo, o arcaico e o moderno. Numa época caracterizada por múltiplos questionamentos estéticos e ideológicos, o Tropicalismo seguiu também as tendências de ruptura com a ilusão de realidade segundo o modelo naturalista.

Na arte brasileira de 1967-70, o Tropicalismo suscita uma retomada da discussão sobre o "caráter nacional-popular", tendo como base a paródia do colonialismo cultural e do kitsch presente sobretudo nos meios de comunicação e nos divertimentos urbanos. O Brasil tropicalista afasta-se da oposição entre o rural e o urbano. Faz a justaposição de todas as influências e favorece a técnica da colagem na prática artística. A representação alegórica do Tropicalismo tem importantes antecedentes: a estética dos escritores, poetas e pintores do movimento modernista de 1922, com suas experiências formais inspiradas pelas vanguardas européias. O diálogo com o modernismo é feito sobretudo a partir da teoria antropofágica de Oswald de Andrade.

Roberto Schwarz (1970: 52) define o movimento tropicalista como uma variante brasileira e complexa do Pop. Para ele, a proposta fundamental do Tropicalismo consiste em submeter anacronismos deste gênero à luz do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil, consequência de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista e da justaposição do velho e do novo. As ambigüidades e tensões dessa construção são numerosas. O veículo é moderno e o conteúdo arcaico (1970:53).

No período tropicalista do Cinema Novo, os filmes assumem uma forma mais metafórica, buscando mostrar aspectos culturais e políticos através de uma narrativa estranha e ambígua. É o que se encontra em *Terra em Transe* e também, em *Brasil Ano 2000* (1968) de Walter Lima Jr., *O Bandi-*

do da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla, *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Herdeiros* (1969) de Carlos Diegues, *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor, *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos.

Objetivamos analisar *Terra em Transe* enquanto filme que privilegia a um só tempo o discurso anti-ilusionista e a desconstrução de códigos de representação naturalista. Aqui, o tempo manifesta-se através do estilo fragmentado da narrativa e intervéem consideravelmente sobre os personagens. Neste caso, o personagem principal deve se voltar inteiramente ao passado para compreender o futuro. A multiplicidade dos procedimentos é, de certa forma, observada como uma espécie de exercício narrativo sobre a teoria intuicionista de Bergson. A dimensão da memória é fundamental: o passado continua a viver no presente. O mundo estaria perpetuamente morrendo e tornando a nascer. É a memória com seu desejo correlativo que torna o passado e o futuro reais e cria a verdadeira duração e o verdadeiro tempo.

Nossa duração __ diz Bergson (1979:16) __ não é um instante que substitua um instante: jamais haveria a não ser o presente; nunca prolongamento do passado no atual. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e o infla ao avançar. A partir do momento que o passado aumenta sem cessar, infinitamente ele se conserva. Analisando *Matière et Mémoire*, de Bergson, Henri Bréhier observa que a lembrança tem lugar, de fato, entre dois limites extremos: a lem-

brança representada e a lembrança sonhada. A primeira é a repetição dos movimentos aprendidos, por exemplo, como o ator que recita seu papel. A segunda é a imagem de um acontecimento passado com sua tonalidade concreta e seu caráter único, por exemplo, aquela de uma recitação anterior. Entre esses dois limites, deslocam-se os diversos planos intermediários entre o devaneio e a ação. A cada plano a memória do passado está lá, inteira e, não obstante, mais pálida, mais apagada à medida que nos aproximamos mais da lembrança representada. Não há escolha de certas lembranças à custa de outras lembranças, como se as imagens fossem entidades distintas__há somente as diversas atitudes de um ser que se afasta mais ou menos do presente, que mergulha mais ou menos no passado (Bréhier, 1968: 1029).

É usual utilizar o espaço e o tempo como termos comparáveis e paralelos. Bergson reage contra isso e os opõe. O espaço é um conjunto de pontos e de qualquer um dos quais pode-se passar a outro qualquer. O tempo, ao contrário, é irreversível, tem uma direção e cada momento dele é insubstituível, uma verdadeira criação que não se pode repetir e a qual não se pode voltar. Esse tempo bergsoniano não é do relógio __ o tempo espacializado que se pode contar e é representado em uma longitude __, mas o tempo vivo, tal como apresenta-se em sua realidade imediata à consciência. É o que se denomina *durée réelle*. O espaço e o tempo são entre si como a matéria e a memória, como o corpo e a alma e respondem a modos mentais do homem, que são radicalmente distintos e

opostos em certo sentido: o pensamento e a intuição.

Terra em Transe é esse movimento indivisível que muda constantemente de natureza entre o devaneio e a ação, entre a lembrança representada e a lembrança sonhada. Essa narrativa, essa imagem-movimento, tem como base o registro dinâmico da câmera que circula nos cenários como que procurando viver ou agir conforme os personagens, que se afastam mais ou menos do presente e mergulham mais ou menos no passado. Vertigem, prazer, dor, amor e ódio alternam-se de forma compulsiva com uma única finalidade: ritualizar, através do comportamento e dos códigos gestuais dos personagens, a reflexão política.

O filme é ambientado em Eldorado, país imaginário da América Latina. Um poeta, Paulo Martins, agonizante vagueia entre o pensamento e a intuição, após confrontar-se com forças governamentais, relembra sua participação nas lutas políticas, que foram alternadas entre dois candidatos à presidência: D. Porfírio Diaz, o político paternalista da capital, Eldorado, e D. Filipe Vieira, governador da província de Alecrim, que foi eleito em um momento de crise política. Vieira é convencido pelo clero a abandonar sua promessa de candidatura e se volta contra o povo. O místico e cruel D. Porfírio recebe o apoio de D. Julio Fontes, o magnata das maiores redes de jornais, rádio e televisão de Eldorado. Entretanto, o poder econômico estrangeiro, representado pela Explint (Explotaciones Internacionales), dirige o jogo político de Fuentes. Paulo, sempre acompanhado de sua amada Sara, morre sem poder resolver

as contradições que existem em Eldorado e sem elucidar seu drama íntimo - o encontro da poesia com a política. Enquanto o poeta morre, D. Porfírio assume o cargo no palácio da capital. A cerimônia é marcada pela gestualidade alegórica e surrealista, pois, de fato, D. Porfírio é auto-coroadado em apoteóticos trajes carnavalescos. Enquanto isso, o poeta-guerrilheiro Paulo Martins morre em câmera lenta numa imagem com fotografia granulada-simulação de sua agonia que une, numa espécie de ritual, Rimbaud e Che Guevara, o amálgama da iconicidade estética e política dos anos 60.

Paulo Martins morre sem resolver as contradições que existem em Eldorado, país imaginário da América Latina, e sem elucidar



seu drama íntimo - o encontro da poesia com a política.

A narração, articulando-se a partir de um imenso flash-back, superpõe um presente e um passado. Ela se interioriza e obedece à voz de Paulo que desfia suas lembranças. A narrativa de Terra em Transe é feita na primeira pessoa; tudo o que aparece na tela (com exceção do noticiário da TV contra Diaz) pertence à palavra do poeta em agonia, que afirma incessantemen-

te sua existência através do fluxo verbal com que inunda a imagem. O espectador não sabe de nada além do que borbulha no pensamento do herói. Ele instala-se no interior deste.

Em Eldorado, percebe-se que as tensões sociais oscilam entre a natureza tropical e a formação dominadora que misturam as culturas e as religiões sob a cobertura da civilização européia. A aventura política do personagem caracterizado pelo niilismo romântico, encontra referência no nome do país. Eldorado é uma alusão aos Chants de Maldoror, de Lautréamont, através de uma derivação semântica: mal-adorado, mal-dourado. Glauber Rocha pensou inicialmente em intitular seu filme de Maldoror.

Em Terra em Transe, como já foi dito, a presença entre a poesia e a política é constante. Encontra-se Lautréamont, mas igualmente os poetas brasileiros Mario Faustino e Castro Alves. Paulo é o poeta que tem interesse em unir a arte e a política. Essa preocupação encontra sua origem no Romantismo e vai até os movimentos de avant-garde, tais como o Dadaísmo e o Surrealismo. Paulo é o poeta burguês que morre em Eldorado com o mesmo senso de sacrifício de Byron, o aristocrata rebelde que morre lutando pela independência da Grécia.

O Surrealismo propunha uma revolução rimbaudiana: ele queria mudar a vida para mudar o mundo. Paulo procura essa beleza convulsiva da qual fala André Breton e que transforma a América Latina em realismo fantástico do cinema de Luis Buñuel e da literatura de Gabriel Garcia Marques,

Juan Rulfo, Asturias e Alejo Carpentier. A beleza convulsiva está presente desde as primeiras imagens do filme, através da citação do poema Epitáfio de um Poeta, de Mario Faustino:

Não consegui firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma
pura
Gladiador defunto mais intacto
(Tanta violência mas tanta ternura)

Castro Alves, o poeta romântico que luta pela liberdade dos escravos, é o autor dos versos adaptados para uma canção do filme: A praça é do povo como o céu é do condor. A especialidade barroca de Terra em Transe é construída segundo esse poema. O Eldorado-Maldoror é filmado entre o cosmos sangrento da política e a alma pura da arte, entre a violência e a doçura, entre a praça (onde tem lugar a vida política do país) e o céu (onde a plasticidade dos enquadramentos capta a intensa luz tropical). Trata-se de uma divisão de planos em linhas verticais e horizontais que fazem lembrar a construção dos espaços polifônicos de Eisenstein em *Que Viva México!* (1931-32), clássica incursão do cinema no drama político da América Latina.

Não é somente o Brasil que está em transe, mas também os homens, suas vidas cotidianas, a vida política e artística do país. Todo mundo dança e a câmera segue os movimentos da dança até o fim do filme, numa carnavalização do processo político que vagueia pela narrativa. O Brasil é um carnaval que precisa ser destruído completamente - disse Glauber Rocha (*Amengual*, 1973: 60).

O carnaval é outra alegoria que estrutura o filme. A seqüência da chegada dos portugueses nas praias brasileiras e, em particular, aquela em que Diaz reproduz a primeira missa, evoca as fantasias de uma representação carnavalesca da descoberta do Brasil por Cabral. O carnaval retorna em forma de festim na seqüência do cabaré, onde Fuentes anuncia aos companheiros de orgia a criação "de um estado de alegria permanente em Eldorado". Em outra seqüência, que une à estética tropicalista com os velhos filmes das chanchadas, num cenário de comício populista, o povo dança o samba, e o senador nega a existência da fome e do analfabetismo em Eldorado. Um pouco por toda a parte, encontra-se o carnaval trágico de Glauber Rocha.



D. Porfirio Diaz e os colonizadores: a representação alegórica do Tropicalismo através da imagem carnavalesca da descoberta do Brasil.

O mundo de Terra em Transe é um mundo de descontinuidade e ruptura. Glauber Rocha conduz o espectador a reconstruir relações espaciais e temporais. Movimentos vertiginosos de câmera o desorientam, assim como a variedade de ângulos e enquadramentos. Mesmo nas seqüências

homogêneas ao nível espacial, constata-se uma descontinuidade no tratamento cinematográfico do espaço, fragmentos tornam impossível toda a reconstrução narrativa.

Enquanto registro de uma realidade flutuante e polissêmica, que descentraliza as relações de espaço e tempo, *Terra em Transe* segue o percurso cinematográfico do diretor francês Alain Resnais - Jogar com o tempo da memória e do sonho. Resnais afirma que a ordem pela qual as imagens ou as idéias associam-se em nosso intelecto é raramente cronológica. Ou seja: pensa-se numa coisa, depois em outra, que não possui nenhuma relação imediata com a precedente, que não a acompanha lógica nem temporalmente. O verdadeiro realismo - ressalta o cineasta - consiste em seguir essa ordem e isso pode levar à colocação do fim da história, antes do começo. Mas, assim, o fim transforma-se em começo. Não se pode desprezar a ordenação e a tensão (Resnais, 1969: 123).

As palavras de Resnais remetem às reflexões do escritor Alain Robbe-Grillet, um dos principais criadores do Nouveau Roman, movimento literário em evidência na década de 60. Para o autor do enigmático *O Ano Passado em Marienbad* (que foi filmado por Resnais em 1961), desde Proust e Faulkner, o retorno ao passado, as rupturas na cronologia parecem com efeito construir a base da própria organização da narrativa, da sua arquitetura. O mesmo aconteceria, evidentemente, com o cinema: toda obra cinematográfica moderna seria uma meditação sobre a memória humana, suas incertezas, sua obstinação, seus dramas (Robbe-Grillet, 1972:130).

Há uma tendência na arte moderna - da literatura às artes visuais - de criar multiplicidade de espaços e de tempos. Já não há lugar somente para a progressão contínua de uma única ação, de um pensamento ou de uma situação uniforme em Proust, Joyce ou Robbe-Grillet. Em vez disso, esses autores reúnem, de maneira caleidoscópica, impressões pluralizadas (Hauser, 1972: 130).

As palavras de Paul Klee, segundo as quais "a arte não reproduz as coisas visíveis, sua tarefa consiste em tornar visível", são igualmente válidas para o problema central do gênero narrativo, tanto na literatura como no cinema. Essa realidade flutuante, que nada mais tem a ver com a reprodução fotográfica, procura captar as correntes íntimas do ser humano em lugar de ocupar-se da aparências exteriores. *Terra em Transe* aproxima-se dessas observações na medida em que capta as correntes íntimas de um personagem em agonia. As imagens surgem de forma desconexa em sua memória, através da qual se constrói a realidade flutuante da narrativa. O monólogo lírico e a constante agitação do personagem une-se à montagem descontínua e à exuberância barroca das formas.

O filme parece ter a estrutura do drama aberto defendido por Volker Klotz. Ao contrário do drama fechado, é polifônico, não possui uma única ação. Nele, portanto, não existe ação principal nem a tradicional economia de elementos em função da fábula nem o caráter insubstituível das partes estritamente articuladas em função de um fim. O espaço do drama aberto é variado, possui diversidade de lugares. O espaço não

é um lugar "neutro", Inqualificado; muito pelo contrário, e isto se deve a que temos o objeto do drama aberto no vaguear de um herói por um mundo caleidoscópico que se pode considerar como uma coleção de espaços heterogêneos. Num desenvolvimento contínuo, à maneira clássica, o tempo subordina-se à ação. No drama aberto, os cortes, montagens e mudanças de espaço quebram a ação contínua e a eficácia de seu curso obrigatório (Posada, 1969: 68-69).

O poeta Paulo Martins é a expressão do personagem do drama aberto: navega à deriva em meio a toda a sorte de objetos, seres, solicitações, confusões, isto é, arrastado pela vertigem de uma sociedade extremamente móvel; daí sua curva vital não seja o testemunho de uma grandeza moral, de uma capacidade especial em meio à derrota, de sobrepor-se à adversidade, o reencontro de si mesmo, mas o reflexo do delírio do homem contemporâneo. Daí sua estrutura dramática comporta uma série de peculiaridades decisivas no que se refere ao desenvolvimento dramático, à confirmação do tempo e do espaço, à linguagem.

A herança cinematográfica de Terra em Transe encontra dois paradigmas na visualidade barroca de Cidadão Kane (1941), de Orson Welles e na montagem ideológica de Outubro (1927), de Eisenstein. No primeiro exemplo, encontra-se, sobretudo, o descentramento espacial que rompe com as regras da composição clássica, originalmente edificadas pela representação naturalista na pintura. No segundo, encontra-se os signos do repertório político de Eisenstein, que são reinterpretados por

Glauber Rocha. Em ambos os casos, pode-se recorrer à dicotomia de André Bazin, que ao analisar o cinema entre 1920 e 1940, distingue duas tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e aqueles que acreditam na realidade (Bazin, 1990: 64). Por imagem, Bazin entende em geral tudo o que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada. Isso pode ser definido por dois elementos: a plástica da imagem e os recursos da montagem. Na plástica, é preciso compreender o estilo da cenografia e da maquiagem às quais se juntam a iluminação e o enquadramento que organiza a composição. Quanto à montagem, distingue verdadeiramente o cinema da simples fotografia animada, consumando, enfim, uma linguagem (Bazin, 1990: 64). Por essa via, pode-se afirmar que Welles, Eisenstein e Glauber Rocha pertencem à primeira tendência.

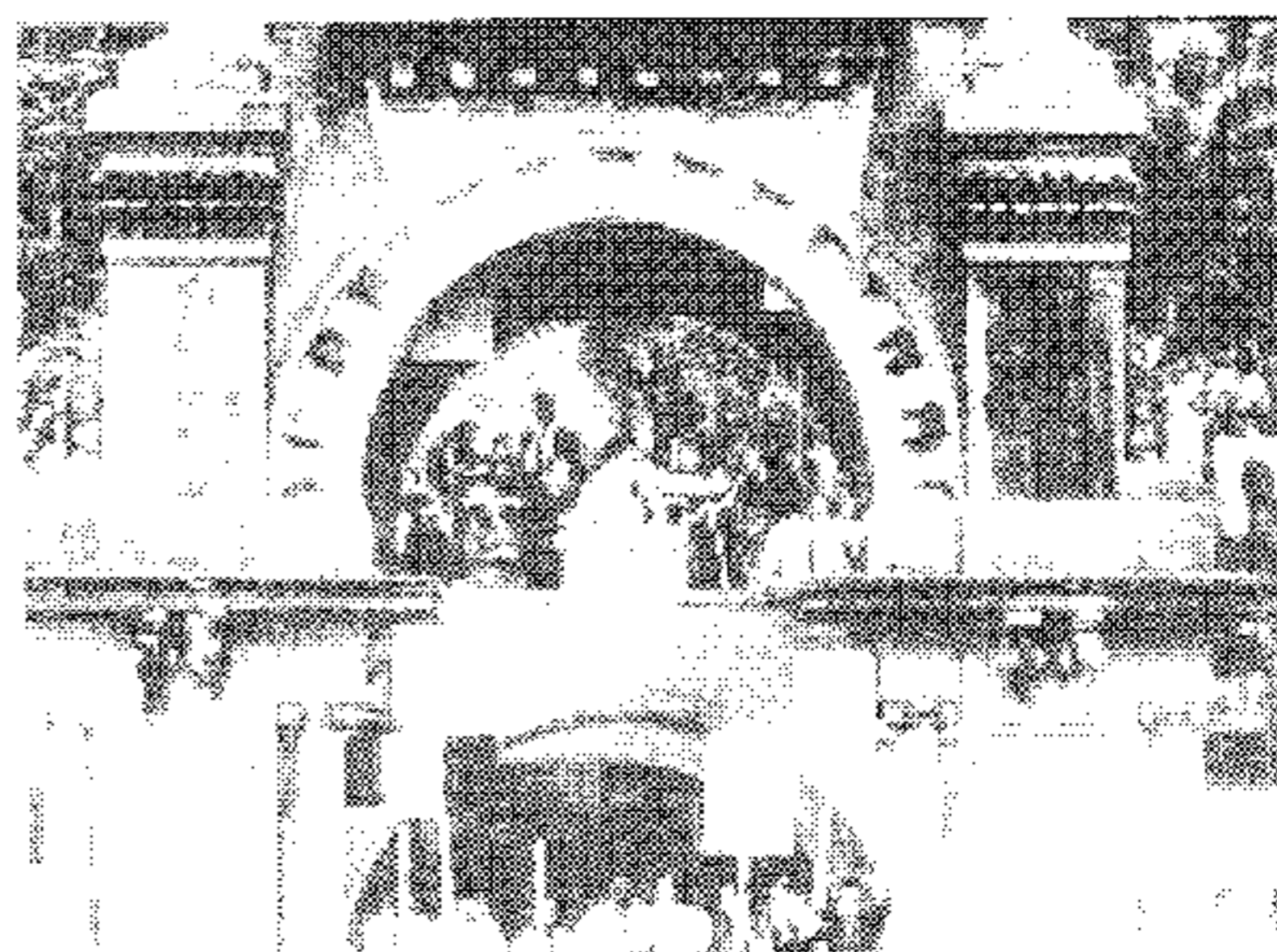
Outra distinção esclarecedora foi feita por François Truffaut, segundo o qual há cineastas para quem o cinema é um espetáculo e cineastas para quem o cinema é uma linguagem (Martin, 1971: 269-70). Glauber Rocha encontra-se no último exemplo. Situando-o na dicotomia de Bazin, ele sempre acreditou nos sortilégios da imagem desde sua estréia no experimentalismo concretista do curta-metragem O Pátio (1959), passando pela primeira incursão no longa, caracterizada pelo sincretismo afro-brasileiro de Barravento (1961), pelo relato antropológico sobre o banditismo social e o fanatismo religioso do Nordeste de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) e o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969). Entre os dois últimos filmes, realiza

uma nova representação da realidade, caracterizada pela justaposição de signos barrocos e alegóricos, ou seja, uma realidade flutuante. Terra em Transe inscreve-se na trajetória de filmes que propõem uma ruptura com os modelos naturalistas de narração e representação do cinema.

Dessa maneira, negando o modelo de transparência da narrativa naturalista que pretende ser o simulacro da realidade concreta do mundo, chega-se a uma polêmica sobre um fenômeno teórico muito importante: a desconstrução, a crítica do sistema de representação ilusionista. Esse termo, inventado pelos críticos literários da revista *Tel quel*, é ampliado pela revista *Cinéthique* e vai provocar uma polêmica semiológica e política com os *Cahiers du cinéma*. Essa polêmica não faz parte atualmente dos debates cinematográficos, assim como a discussão estética e epistemológica entre a narrativa naturalista e a desconstruída. A grande indústria do cinema reciclou as suas origens naturalistas e tornou absolutamente hegemônico o espetáculo padronizado. Os movimentos culturais sucessivos dos anos 60 foram controlados. Por outro lado, um importante desenvolvimento da televisão e do vídeo impôs o modelo de representação naturalista a todas as esferas da vida individual, uniformizando o repertório do público. De qualquer modo, numerosos códigos da desconstrução acabaram por ser integrados em parte às estruturas do cinema tradicional e da publicidade televisada com objetivos diferentes.

No início do século, quando o cinema mudo predominava, numerosos movi-

mentos de vanguarda inspirados pela literatura, artes plásticas e o teatro procuraram renovar a linguagem fílmica. É o caso dos vanguardistas franceses (Renoir, Deluc, Clair, Buñuel), dos expressionistas alemães (Lang, Wiene, Murnau, Pabst) e dos cineastas russos (Eisenstein, Dziga-Vertov, Pudovkin). A partir de 1945, veio o Neo-realismo italiano e no final da década de 50, a Nouvelle Vague francesa e o Cinema Novo brasileiro. No interior da indústria cinematográfica padronizada de Hollywood, a presença de cineastas inovadores não passou despercebida, mesmo que não tenha sido



D. Felipe discursa em comício: a reflexão política construída através da multiplicidade de signos.

constante. Para muitos historiadores e teóricos (Bazin entre eles), Orson Welles, filho rebelde do naturalismo hollywoodiano, foi um dos precursores do cinema moderno com *Cidadão Kane*.

Apesar de sua modernidade tecnológica, a tradição dominante do cinema sempre alimentou uma estética ilusionista. Os filmes de ficção comerciais guardaram, em geral, um modelo de narração e representação que corresponde superficialmen-

te ao romance realista do século XIX e ao teatro naturalista. Seguindo a rota dos desconstrutores do passado - os efeitos mágicos de Méliès, a poética da avant-garde francesa, as distorções de luz e sombra dos expressionistas alemães - Glauber Rocha faz um cinema que nega a narrativa transparente do ilusionismo. Nas novas linguagens da modernidade, real e imaginário, tornam-se indiscerníveis, misturam-se voluntariamente. Não há mais espaço perspectivista na pintura. A imagem clássica ainda ligada à percepção e às regras da associação é sucedida pela imagem estilhaçada e desarticulada da modernidade. Essa representação impõe mutações: mundo onírico dos fantasmas, memória labiríntica, pensamento de bifurcações (Vedrine, 1990: 153).

A arte da beleza aprazível, segundo a definição que Wölfflin deu ao classicismo, não é a fórmula ideal para a compreensão de Terra em Transe, onde prevalecem os elementos essenciais que pertencem ao repertório barroco: o poder da emoção para comover e subjugar. Para Wölfflin, o que conduz não é a animação regular, mas o sobressalto, o êxtase e a embriaguez. Não evoca a plenitude do ser, mas o vir-a-ser, o acontecimento; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade (Wölfflin, 1978: 79-80)

Através de Walter Benjamin chegase às formas alegóricas que compõem a identidade estética do filme de Glauber Rocha. A alegoria é apanágio da arte moderna e opõe-se ao símbolo que define o classicismo. A alegoria é obscura em seu

fundo; o símbolo é claro (Benjamin, 1985: 168). Benjamin observa que cada pessoa, coisa ou relação pode ter outro significado qualquer. Somos remetidos à diversidade de interpretações, algo que tem um caráter enigmático, ao contrário do símbolo que é monista. O outro significado qualquer também remete à figura polissêmica, à representação simultânea de mais de um objeto (Benjamin, 1985: 186). Benjamin considera a ambigüidade o traço fundamental da alegoria. No campo da intuição alegórica, a imagem é fragmento, ruína e a totalidade se dissipa. As alegorias são no domínio do pensamento o que as ruínas são no domínio das coisas. Onde o culto barroco da ruína (Benjamin, 1985: 189). Benjamin acrescenta que a relação da alegoria com tudo que é fragmentário, desordenado, escondido nas oficinas dos mágicos ou nos laboratórios dos alquimistas, como o barroco podia justamente conhecê-los, não devia ser visto absolutamente como o fruto do acaso (Benjamin, 1985: 191).

A transfiguração do real e a memória labiríntica surgem quando Glauber Rocha como que penetrando nas oficinas dos mágicos ou nos laboratórios dos alquimistas, utiliza diversos processos de narração e expressão da cultura popular brasileira. Ele recorre igualmente às experiências heteróclitas dos artistas europeus de vanguarda e filma personagens em contínuo movimento no mundo da totalidade esfacelada.

Deleuze encontra no barroco emblemas e alegorias que se assemelham aos filmes de Glauber Rocha:

"O barroco é inseparável de um novo regime de luz e cores. De início, pode-se considerar a luz e as sombras como 1 e 0, como estágios de um mundo separados por uma fina linha de águas: os felizes e os condenados" (Deleuze, 1988: 44).

Segundo Duvignaud, o barroco engloba uma quantidade importante de emoção ou de afetividade na forma, em seus sons e a sua representação dramática (Duvignaud, 1983: 223). Pode-se ver nestes elementos o "delírio barroco" do Imaginário de Terra em Transe, onde encontra-se uma corrente dionisíaca que, longe de partir da imaginação das formas conhecidas e culturalmente conhecidas, se lança para o mundo, a natureza, o cosmos, à procura das formas (Duvignaud, 1983: 224).

Polissemia, drama aberto, caráter enigmático, realidade flutuante, transfiguração do real, ambigüidade, memória labiríntica, corrente dionisíaca constituem, portanto, categorias que expressam o repertório de invenções e pesquisa criadora da modernidade. E são definições que mais se aproximam do cinema de Glauber Rocha - um imaginário transgressor que foi gerado em meio a estrutura dominante de bens simbólicos não-duráveis produzidos em série pelo ilusionismo globalizador da indústria cultural.

Terra em Transe - 35 mm, preto e branco, 115 minutos. Produção: Mapa Filmes e Difilme. Produtor Executivo: Zelito Viana. Produtores Associados: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raimundo Wanderley e Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos

Barreto. Câmera: Dib Lufti. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia: Paulo Gil Soares. Música original: Sérgio Ricardo, dirigida por Carlos Monteiro de Souza, com o quarteto de Edson Machado. Músicas adicionais: Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas nos 3 e 6), Verdi (Ouverture de Othello), Canto negro Aluê do Candomblé da Bahia e samba de morro do Rio de Janeiro. Elenco: Jardel Filho, (Paulo Martins), Paulo Autran (D. Porfírio Diaz), José Lewgoy (D. Felipe Vieira), Glauce Rocha (Sara), Paulo Gracindo (D. Julio Fuentes), Hugo Carvana (Álvaro), Jofre Soares (padre Gil), Mário Lago (secretário de segurança), Flávio Migliaccio (homem do povo), Telma Reston, Emanuel Cavalcanti.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMENGUAL, Barthélemy. (1973) Glauber Rocha ou les chemins de la liberté. *Études Cinématographiques*, 68-69.
- BAZIN, André (1990) L'évolution du langage cinématographique, Qu'est-ce que le cinéma. Paris: Les Éditions du Cerf.
- BENJAMIN, WALTER (1985) *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion.
- BERGSON, Henri (1979). *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- BRÉHIER, Henri (1968). *Histoire de la philosophie*, vol II. Paris: Presses Universitaires de France.
- DUVIGNAUD, Jean. (1983) *Le don du rien: essai l'anthropologie de la fête*. Paris: Stock.

- HAUSER, Arnold. (1972) *A Era do Filme. História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou.
- MARTIN, Marcel. (1971) *Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Prelo.
- POSADA, Francisco. (1969) *Lukacs, Brecht e a situação do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- RESNAIS, Alain. (1969) *Jogar com o tempo*, José Lino Grunewald (Org.) A idéia do cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ROBBE-GRILLET. (1972) *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- SCHWARZ, Roberto. (1970) Remarque sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1968. *Temps Moderns*. 288:35-59.
- VEDRINE, Hélène. (1990) *Les grandes conceptions de l'imaginaire - de Platon à Sartre et Lacan*. Paris: Librairie Générale Française.
- WÖLLFLIN, E. (1978) *Renacimiento y barroco*. Madri: Alberto Corazón Editor.