

TROPICAL MELANCOLIA: Poesia e Política em *Terra em Transe*

Lizaine Weingärtner Machado¹

*Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte*
(Gilberto Gil e Torquato Neto em **Marginália II**)

*Só não sofreu
Quem não viu
Não entendeu
Quem não quis*
(Tanguara em **Outra Cena**)

*A política e a poesia são demais
para um só homem*
(Sara – Personagem de **Terra em Transe**)

Em *Vento do Leste*, filme de 1969 de Jean-Luc Godard, o polivalente Glauber Rocha surge, diante de uma encruzilhada, declamando os versos de *Divino Maravilhoso*, canção tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil, com os braços abertos e os dedos simbolizando o “v” de “paz & amor”, segundo os hippies, e de “vitória”, conforme o viés político. Em cena, por meio da canção (“é preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte”), o cineasta aponta o caminho do cinema terceiro-mundista a uma personagem que lhe indaga: “qual a direção do cinema político?”. Destarte, Glauber acena para o cinema do terceiro mundo como sendo um cinema perigoso, mas divino e maravilhoso, poético e político, como ele praticara.

¹ Doutoranda em Literatura pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); Bolsista da CAPES.

Absorvido pelo cinema, Glauber não fora apenas um cineasta contumaz, pois em **Glauber Rocha: cartas ao mundo**, Ivana Bentes nota que Rocha era também

[...] um escritor obsessivo, que passou mais tempo sobre a máquina de escrever que atrás de uma câmera. Ao nos defrontarmos com seus escritos, mais de quinhentas cartas, roteiros, poemas, ensaios, entrevistas, textos conceituais e confessionais, surge a pergunta decisiva: onde termina sua 'obra' e até que ponto essa produção textual, de uma exuberância barroca, se integra a toda uma vida marcada pelo cinema? (BENTES, 1997, p.09).

Deste modo, “Como observou José Carlos Avellar, Glauber escrevia como quem filmava e filmava como quem escrevia.” (XAVIER, 2004, p.14)² ou, como aponta Jair Tadeu da Fonseca, em *A crítica de Glauber Rocha: escrita artista*, Glauber possuía uma escrita em que o texto era para ser lido, mas, sobretudo, visto, caracterizando-se como uma cinescrita.

Fonseca denomina de escrita artista os textos críticos sobre cinema, literatura, cultura e política de Rocha, dado as alegorias nele existentes e, sobretudo, pela neografia e heterografia que os representam. Assim considera Fonseca:

O que chamo de *escrita artista*, na crítica de Glauber Rocha, e que também caracteriza seus textos ficcionais e poéticos, não é a escrita artista que se praticava na chamada Bela Época, relacionada de algum modo ao estilo chamado de *art-noveau*. Tem mais a ver com o Cinema Novo, o Cinema Marginal e com certos experimentos das vanguardas modernistas e das neovanguardas brasileiras, sejam as relacionadas com a contracultura, sejam as do neobarroco. (FONSECA, 2007, p.117).

Em *Prefácio 80*, texto escrito por Glauber para **Revolução do Cinema Novo**, mas que não fora incluído na primeira edição da obra, o cineasta menciona que seu livro “[...] é a Heustória do cinema novo desde 1956 até os dias da Embrafilme nas aberturas 80.” (ROCHA, 2004, p.515). Com isso, percebemos o uso da expressão heustória, neografia de história que engloba o vocábulo *eu*, remetendo à inserção do individual no coletivo e podemos perceber como Glauber relacionava sua vida

² Avellar faz essa consideração em **A Ponte Clandestina**: teorias de cinema na América Latina.

ao seu trabalho, sobretudo, às personagens “[...] como construções artísticas e teóricas da memória pessoal e histórico-cultural.” (FONSECA, 2002, p.43), chegando até a declarar “O cinema novo sou eu”.

Como também aponta Fonseca, em *Auto-retrato do artista-intelectual enquanto outro (ou outra coisa)*, esse neologismo alegorizante foi muito empregado pelo cineasta e se distingue da história

[...] por corresponder ao autobiográfico em sua relação com o histórico e o ficcional (a estória – também incorporada à Heustória), a partir do gesto autobiográfico de registrar o bios. Emblema alegórico do sujeito da/na história/estória, Heustória é a assinatura de quem escreve a si, enquanto escreve a história dos outros – os intelectuais de sua geração – e a da cultura brasileira, enquanto também as inventa. Se nessa palavra-valise a história e a estória parecem conter e englobar o eu, este aparece nela de modo evidente, como se dela irrompesse, deformando-a e transformando-a. O conceito imagem de Heustória propõe um jogo com a noção de temporalidade do sujeito, em que este surge como construto histórico e também como construtor da história. (FONSECA, 2002, p.44).

Assim, a relação entre os filmes, textos e atuação político cultural de Glauber em seu tempo mostram que “[...] a disseminação de traços biográficos e autobiográficos em sua obra não serve apenas à criação de um auto-retrato, mas à conformação alegórica da figura social do artista-intelectual brasileiro, latino-americano e 'terceiro-mundista', conforme criada (e mesmo encarnada) por Glauber, em sua obra como um todo.” (FONSECA, 2002, p.45) e figuram como uma forma de ligar a história do cineasta à história coletiva, a heustória. Em função disso, Glauber escreve: “*Terra em Transe* sou eu, Glauber Rocha, 28 anos, brasileiro, possivelmente vítima de algumas doenças físicas e mentais contraídas em nossa fauna e flora.” (ROCHA *apud* AVELLAR, 1995, p.98).

Como veremos, pouco antes de sua participação no filme de Godard, citado anteriormente, Glauber realizara *Terra em transe*, filme em que, como explicita Sylvie Pierre,

Tudo está pronto para o golpe de estado fascista: Diaz assume simbolicamente a ditadura, em um estranho ritual barroco de auto-coroação, enquanto Paulo Martins, não menos ritualisticamente, morre numa apoteose rimbaudiana, ou guevarista, segurando as armas – poéticas ou políticas? – nas mãos, apontadas para o céu. Glauber Rocha jamais foi tão longe na expressão de sua própria divisão entre a poesia e a política. (PIERRE, 1996, p.253).

Logo, Glauber realiza seu filme em uma época pesada da história brasileira, em 1967, período pós-golpe militar e de intensas transformações nacionais e também na América Latina, como aponta Roberto Schwarz, em *Cultura e Política, 1964-1969*, presente em **O pai de família e outros estudos**:

Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pode tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. – Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (SCHWARZ, 1992, p.61-2).

Portanto, apesar da ditadura, havia multiplicidade cultural de esquerda no Brasil e, desse modo, o filme de Glauber pode ser tomado como um símbolo dessa multiplicidade, pois, como explicita Ismail Xavier, em **Cinema Brasileiro Moderno**, após o golpe militar, o cinema tinha outro motivo para tornar urgente a discussão sobre o oprimido brasileiro já que “[...] era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução. A ênfase dada, naquele momento de crise, à discussão das formas de consciência e alienação, em filmes como *Terra em transe* e *Macunaíma*, tornou o Cinema Novo uma instância peculiar de combinação

de dois estilos de reflexão [...]” (XAVIER, 2011, p.20).

Neste sentido, o filme glauberiano é bastante reflexivo e constitui-se da interação entre arte e política de modo dialético, pois se ocupa do pessoal e do político ao tratar, por exemplo, do protagonista narrador, Paulo Martins, “[...] político que luta para se livrar de seus laços e compromissos com o poder burguês, mas só o consegue fracassando como revolucionário, para que, como poeta, possa cantar 'o triunfo da beleza e da justiça!'” (FONSECA, 2001, p.28) e, também, por meio de Eldorado, país alegórico, que retrata o Brasil e a América Latina dos anos 60, assolados pelas ditaduras permeadas pela violência e pela repressão. Ademais, o cinema terceiro-mundista, ao menos na América Latina, estava preparado para tais reflexões por meio da popularidade do neorrealismo italiano, que eram facilitadas, como aponta Robert Stam, em *Cinema e Teoria do Terceiro Mundo*, em **Introdução à teoria do cinema**, “em parte pelas populações de imigrantes da Itália, mas também por certas analogias da situação social italiana com a latino-americana. A geografia social da Itália, dividida entre o norte rico e o sul pobre, era surpreendentemente homóloga à do mundo como um todo.” (STAM, 2010, p.113).

Basicamente, o filme de Glauber se passa num país fictício chamado Eldorado, mais precisamente na província de Alecrim. Paulo Martins, poeta e jornalista, antigo apoiador de Porfírio Diaz, uma espécie de pai político da personagem, que Paulo menciona no filme como “o meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz”, resolve lutar como pode em decorrência da situação política e social que encontra em seu país. Almeja conter o avanço de uma empresa multinacional e resolve apoiar a eleição de Felipe Vieira, candidato populista, cujo *slogan* é “Para Governador, vote em Felipe Vieira, melhores dias pros pobres e vida nova para todos, minha gente!”, que pretende vencer o senador Porfírio Diaz, direitista, representante dos poderosos e que ambiciona o regime totalitário.

De tal modo, como Fonseca considera em *Poesia de cinema em Terra em transe*, no filme de Glauber,

[...] o fato de conhecermos a história de Eldorado mesclada à trajetória de vida de Paulo Martins corresponde à estratégia alegórica do autor. O título do filme não é 'poeta em transe', ou seja, o caso pessoal reveste-se de um alcance geral devido à alegorização: o transe do poeta, a que assistimos, é o transe da terra. Este só pode ser apreendido com os códigos em delírio, através de um estado poético capaz de permitir o livre trânsito épico-lírico entre o 'fora' e o 'dentro'. Daí o protagonista ser um poeta: alguém capaz de compreender o desconcerto do mundo pelo transtorno da linguagem. (FONSECA, 2006, p.168).

Além disso, *Terra em transe* é bastante peculiar, pois sua trama inicia pelo fim, com Vieira tendo que abandonar o cargo, que Porfírio assumiria, e com Martins sendo assassinado por não parar em uma barreira policial, ou seja, o filme de Glauber lança mão integralmente da montagem elíptica, pois, além do já elencado, o restante da obra acontece entre o "instante" em que Paulo Martins é atingido e sua morte efetivamente e, desse modo, como cita Fonseca,

O fato de o filme 'começar pelo fim' e seguir rumo ao término que o faz voltar ao início permite que a vida pessoal do poeta e a história de sua terra sejam percebidas num movimento circular que opera por saltos e elipses. Os dados biográficos e históricos têm a duração da agonia de Paulo Martins, da rememoração feita em forma de versos e de imagens de transe. A partir do fim da existência é que tem início a epopeia fragmentária do poeta e da terra. No percurso realizado à roda de sua vida pessoal e da vida política de seu país, a narrativa é desencaminhada, desconstruída e reelaborada, levada, por desvios, dos subterrâneos da consciência e da história a uma superfície fraturada de desvãos. (FONSECA, 2006, p.168).

Em *Terra em transe: alegoria e agonia*, presente em **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**, Ismail Xavier faz uma síntese dos momentos iniciais do filme de Glauber para contextualizar a obra e sua montagem elíptica:

O sonho acabou. A Revolução está fora do alcance. O político conservador, Porfírio Diaz, comandou o golpe de Estado, suprimiu as eleições e pôs um fim às aspirações políticas do líder populista Vieira e seus aliados. Paulo Martins, poeta, jornalista, conselheiro político, agoniza. Atingido pela repressão ao empreender o gesto isolado de resistência, o poeta ferido de morte revê sua trajetória política e a do país. A abertura de *Terra em transe* já nos ofereceu uma primeira representação

da hora decisiva: trouxe a renúncia do governador Vieira, que não acatou as pressões de Paulo em favor da resistência armada, e a reação indignada do poeta, seu abandono do palácio em companhia de Sara. No trajeto, ela tentou demovê-lo do gesto suicida, mas de nada valeu a sua advertência, à Brecht: 'Não precisamos de heróis'. O poeta lançou o carro contra a barreira dos militares aos gritos de 'eu preciso cantar'. Sozinho nas dunas de Eldorado, mergulhou no passado e iniciou o balanço feito de explicações, delírios e imprecações, revisão de vida a compor uma agonia 'de ópera' que deu ensejo ao flashback de noventa minutos. (XAVIER, 2012, p.63).

Assim, a agonia de Paulo Martins, lembrada em versos e imagens em transe, dão início a uma epopeia fragmentada em torno de sua vida e de seu país, em que o roteiro, como explicitado em **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**, por Jean-Claude Bernardet, é uma visão crítica que

[...] não só ataca os políticos como também o jovem que, com todo o seu ardor e honestidade, foi na onda dos outros e se colocou no fundo numa posição antipopular, e ataca principalmente a noção de povo que vigorava no antigo regime e era toda maculada de peleguismo. *Terra em transe*, mais uma condenação moral do que uma análise sociológica, foi escrito com ódio, com raiva, é obra de quem foi mistificado e se mistificou, fundou esperanças sólidas em ilusões, e acorda. (BERNARDET, 2007, p.152).

No entanto, a poesia é onipresente em *Terra em transe*, torna-se até contraponto da narração, em que é feito um uso político da poesia quando em meio à morte de Paulo Martins surgem os versos de *Balada (em memória de um poeta suicida)* de Mário Faustino: "Não conseguiu firmar o nobre pacto/ entre o cosmo sangrento e a alma pura/ [...] gladiador defunto, mas intacto/ (tanta violência, mas tanta ternura)" e também o poema *O Povo ao Poder* de Castro Alves, dos versos "A praça é do povo/ como o céu é do condor", que Paulo canta para Vieira ao se revoltar com ele acrescido de "Já dizia o poeta dos escravos, lutador.", que surge no filme para que, metaforicamente, seja explicitado que apenas na poesia a praça é do povo, pois no contexto político do filme, e da realidade também, a praça é apenas

dos opressores, talvez, por isso em outra sequência, Paulo Martins declara que “A poesia não tem sentido. Palavras... As palavras são inúteis.”, mas contraditoriamente também nos diz: “eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia.”, ao responder a Sara que sentenciava que “um homem não pode se dividir assim... A política e a poesia são demais para um só homem.”. Além disso, a personagem responde a Sara: “Não anuncio cantos de paz. Nem me interessam as flores do estilo. Como por dia mil notícias amargas que definem o mundo em que vivo.”, pois, certamente, poesia e política não são demais para muitos homens juntos, assim, a poesia de Paulo, condicionado por fins políticos, assimila-se ao filme, por estar inserido num processo econômico de produção e corresponder ao anseio de Vieira: “O país precisa de poetas. Dos bons poetas, revolucionários, como aqueles românticos do passado.”

A narrativa de Rocha é estruturada pela elipse e pelas alegorias, no entanto, os elementos alegóricos são ampliados pela utilização de trechos do documentário *Maranhão 66*, que cobre a posse do então governador eleito, José Sarney, aproximando-o da personagem Felipe Vieira, político populista; governador da fictícia Alecrim, pois no decorrer do discurso de Sarney, enquanto sua voz é ouvida lendo seu discurso, as imagens da grave pobreza no Maranhão nos são mostradas. Além disso, o documentário termina com o povo nas ruas e uma intensa batucada como trilha, representando o transe do povo ao se aglomerar para ver e ouvir o então governador.

Como explicita Fonseca, em *Imagens do escritor e do poeta em Memórias do subdesenvolvimento e Terra em transe*,

O dinheiro ganho com a feitura do curta viria a ser utilizado na produção de *Terra em transe*, tendo a experiência servido ainda como ‘laboratório’ de algumas das situações criadas no filme. A incorporação de um *clip* de *Maranhão 66*, documentário sombrio, duplica ironicamente a situação política e social do país e a própria condição do autor, que ‘representa’, fora das telas, o dilacerante papel de Paulo Martins em seu mundo de irrisão. (FONSECA, 2001, p.31).

Com base nisso, as mazelas sociais brasileiras reais evidenciam-se por meio do discurso de Sarney no documentário e confundem-se com Felipe Vieira indo às ruas de Alecrim, confirmando a sugestão de Paulo Martins: “Faremos majestosos comícios nas praças de Alecrim.” Ficção e realidade confundem-se na obra de Glauber a partir desse “terceiro filme”, criado por meio da junção de *Terra em transe* e cenas de *Maranhão 66*, mas que ao mesmo tempo rompe as fronteiras dos filmes mencionados, o longa e o documentário, formando-se uma elipse de tempo entre a história ficcional e a real envoltos por um “transe-brechtiano”, afinal, como considera Stam,

Sob influência de Brecht, Glauber postulou o que poderia ser denominado um ‘transe-brechtianismo’, isto é, um brechtianismo filtrado e transformado por uma complexa cultura afro mestiça que excedia o racionalismo da estética brechtiana. O cinema deveria ser não apenas dialético, mas ‘antropofágico’ [...] e deveria promover a desalienação de um gosto espectral colonizado pela estética comercial-popular de Hollywood, pela estética populista-demagógica do bloco socialista e pela estética burguesa do cinema de arte europeu. O novo cinema, para Glauber, deveria ainda ser tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso. Glauber reivindicava ainda uma abordagem autoral que beneficiasse os jovens diretores, porque, se a indústria era ‘o sistema’, o autor era ‘a revolução’. (STAM, 2010, p.115).

Além de Brecht, Glauber também se aproximava de Walter Benjamin, pois, segundo Xavier,

[...] sua afinidade maior, em termos da alegoria e do drama barroco, foi com Walter Benjamin, embora só mais tarde ele tenha conhecido os textos deste autor. De *Terra em transe* a *Idade da Terra*, o seu cinema mostra bem o quanto ele trabalhou a dialética de desencanto e esperança de uma forma que pode ser referida ao filósofo alemão. Ressalvado que, no cineasta, a cunhagem messiânica não conviveu com a melancolia, transmutou-se em exasperação. (XAVIER, 2006, p.30).

Como sabemos, o conceito de alegoria foi objeto de extensa reflexão de Benjamin ao defini-la como a chave para compreender a modernidade. Ao contrário do símbolo, que evidencia uma visão de totalidade, a alegoria consiste na

representação de um outro e nunca de um todo e isso nos é imposto pelas condições históricas que temos, pois, como aponta Leandro Konder, em **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**, “[...] somos sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os grandes valores antigos, que foram aviltados e transformados em escombros pela mercantilização da vida.” (KONDER, 1999, p.36), ou, mais precisamente, como é apontado por Benjamin em **O drama barroco alemão**, cerne da produção benjaminiana, “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. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.” (BENJAMIN, 1984, p.200).

Considerando o exposto, Benjamin e Glauber, como forma de expressão, recorrem à alegoria, que, etimologicamente, deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, isto é, “[...] Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.” (ROUANET *apud* BENJAMIN, 1984, p.37), ou seja, escrevem algo para significar outra coisa, remetendo o leitor e/ou espectador para outro nível de significação.

Portanto, a alegoria, sobretudo em Benjamin, ganha ares de ruminação e rememoração e a tarefa de rememoração é a construção dos elos que ligam o presente e o passado e, neste contexto, Konder aponta que ela funcionava para Benjamin como

o efetivo aproveitamento de toda a riqueza das experiências humanas do passado, em função das necessidades das lutas que travamos no presente. Os oprimidos de hoje só terão ânimo para combater se reassimilarem as aspirações e os anseios dos oprimidos de ontem. O que os seres humanos quiseram e não obtiveram talvez possa ser alcançado um dia. E, para que a vitória venha a ser conseguida, precisamos resgatar tudo: não só o que foi dito e feito, mas também o que foi sonhado, o que foi desejado e ficou reprimido. (KONDER, 1999, p.94).

Em *Terra em transe*, Glauber utiliza-se de metanarrativas totalizantes como a do marxismo, enfoca questões como a luta de classes e a tomada de poder e, além disso, por meio de alegorias, metaforiza as classes sociais através das personagens, retratando a sociedade, a política e a história da fictícia Eldorado e, conseqüentemente, evidencia a situação política do Brasil e de vários países latinos terceiro-mundistas. Portanto, o cineasta com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, seu chavão, expressou, em *Terra em transe*, a forma em que o Brasil se encontrava nos anos 60, evidenciando também o que aponta Susan Sontag em relação a Benjamin, em **Sob o signo de Saturno**, ao considerar que “pensar e escrever são fundamentalmente questões de resistência.” (SONTAG, 1986, p.101) e a intervenção do cinema na história se faz importante, pois, como bem observa Xavier, em **O cinema brasileiro moderno**,

[...] é a intervenção do cineasta na história que adquire o tom exasperado e se define na metáfora de *estética da violência*: o cinema político do Terceiro Mundo deve ser uma recusa radical do cinema industrial dominante; é preciso negar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em conflito com as convenções vigentes; é preciso assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja uma negação revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica. (XAVIER, 2011, p.121).

Em função disso, a narrativa fílmica de Glauber assemelha-se com a concepção benjaminiana de história, presente em suas teses de *Sobre o conceito de História*, que considera que não há nenhum detalhe, a princípio, que não deva ser considerado, pois como aponta Benjamin na tese 3, “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (BENJAMIN, 2011, p.223) e, assim, descarta a concepção linear e contínua do tempo que consta de acontecimentos históricos “eternamente” fixos em algum lugar do passado. Isto é, a história, na concepção benjaminiana, não valorizaria apenas os “vencedores”, mas também os emudecidos, os oprimidos,

enfim, os vencidos historicamente pela concepção histórica vigente como o faz Glauber em *Terra em transe*, afinal, como aponta Fonseca, “se a alegoria é, como diria Benjamin, uma ruína do passado, podemos afirmar, por outro lado, que ela é também uma memória do futuro.” (FONSECA, 2002, p.47).

Ademais, no processo de secularização do messianismo, defendido por Benjamin, “a luta de classes é a encarnação política da crença judia no Messias.” (MATE, 2011, p.361), ou seja, a nova figura política, sociedade sem classes, “[...] se inspira naquela bíblica [...], isto é, [...] a criação de uma sociedade sem classes implica um compromisso pessoal e coletivo como aquele que os profetas exigiam daqueles que sinceramente esperavam a chegada do Messias.” (MATE, 2011, p.361) e, desse modo, o messianismo passa a ter lugar na história, no sentido das afirmações messiânicas judaicas, que evocam “[...] que a salvação tem lugar no mundo e que este mundo, na medida em que nele ocorre a salvação, está aprazado, isto é, tem um prazo e é dentro dele que a salvação pode ter lugar.” (MATE, 2011, p.363). Em função disso, Benjamin, fazendo alusão à tradição messiânica e recordando tempos de desesperança, enfoca a razão da esperança para responder àqueles que apostavam nela como sendo uma espera por um ideal inalcançável e, neste sentido, registra na tese 17a:

Na realidade, não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária – ela precisa apenas ser definida como uma chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova. Para o pensador revolucionário, a chance revolucionária própria de cada instante histórico se confirma a partir da situação política. (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2010, p.134).

Com base nisso, Benjamin, em nome do verdadeiro tempo pleno, e diante do impacto do acordo germano-soviético de 1939, entre Hitler e Stalin, conduz, segundo Giorgio Agamben, “[...] sua lúcida crítica das causas que levaram à catástrofe as esquerdas europeias no primeiro pós-guerra. O tempo messiânico do hebraísmo, 'no qual cada segundo era a pequena porta pela qual podia entrar o

messias', torna-se assim o modelo para uma concepção da história 'que evite toda a cumplicidade com aquela a qual os políticos continuam a ater-se!.' (AGAMBEN, 2008, p.125) e, assim sendo, a instauração da sociedade sem classes, esperada por Benjamin como a um Messias, acabaria com o poder da lógica da história, e por meio da justiça, instauraria um novo tempo, pois, como o filósofo aponta na tese 17a, “[...] A sociedade sem classes não é a meta final do progresso na história, mas, sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada.” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2010, p.134).

Neste contexto, a crise brasileira é simbolizada no texto fílmico por meio do transe que envolve a morte da personagem Paulo Martins, mas antes de sua morte, a personagem tenta destruir Diaz, sobretudo, com a reportagem “Biografia de um aventureiro”, transmitida na TV Eldorado, no entanto, o fascismo de Diaz triunfa e sugere aos espectadores que mais “monstros” surgirão e, conseqüentemente, triunfarão. Em função disso, em *Terra em transe*, o populismo é evidenciado com Vieira, político que explicita no filme: “O sangue das massas é sagrado” ao que é sucedido por Paulo, que responde: “O sangue não tem importância. Não se muda a história com lágrimas.”, dito contraditório que Xavier tenta elucidar:

Na convivência desses impulsos contraditórios, as próprias reações históricas do poeta acabam como pretextos para um exagero gestual que teatraliza e torna claro o jogo político. Desde a primeira cena, Paulo afirma o duplo caráter de sua presença em cena: ator e comentarista. Duplicidade expressa de modo patente não apenas na voz over mediadora, mas também na própria natureza de seu comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a plateia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo) o teatro. (XAVIER, 2012, p.93).

Com o filme, Glauber coloca o povo que evidencia, os vitimizados, com o mesmo sentimento que apresenta Paulo Martins. Assim, há uma representação crua de um povo assujeitado pelo poder e que simboliza o transe da terra e suas questões sociais. Desse modo, o populismo, visto em *Terra em transe*, é como uma armadilha para o povo, que é incitado a falar, mas é reprimido, como na cena

emblemática do filme; quando Paulo Martins tapa a boca de Jerônimo que havia dito: “Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato. Estou na luta das classes, acho que está tudo errado. E eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente.”, assim, diante da constatação de dependência e servitude de Jerônimo, Paulo Martins “[...] Olha firme para a câmera (não para os que estão em volta) e lança a sua maior provocação: 'Está vendo quem é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?'" (XAVIER, 2012, p.97), ou seja, há um encorajamento seguido de repressão brutal ou, ainda, como aponta Xavier, a cena descrita “[...] traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado. O espaço da participação é aquele definido pelos donos do poder que têm no populismo o grande teatro de aparente inclusão do povo na esfera da política, e sua real exclusão. [...] A agressão do poeta lança o clichê elitista e choca o espectador.” (XAVIER, 2012, p.97).

Posteriormente, a sequência lembra-nos o estado de exceção descrito na tese 8 por Benjamin:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 2011, p.226).

Afinal, “Agora como ontem, de fato é verdade que, para os oprimidos, o estado de exceção é uma situação permanente.” (MATE, 2011, p.11), pois após o silenciamento de Jerônimo, um homem do povo pede licença para falar e declara: “Eu vou falar agora. Eu vou falar. Com a licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete

filhos e não tenho onde morar.”, ao passo que recebe gritos de “extremista! extremista! extremista!” e é morto em seguida, ou seja,

[...] fora da representação política o povo ‘verdadeiro’ só pode ser nomeado pela condição de miséria. A definição do representante pelego vem de cima, e o homem que se destacou da multidão para desfazer o teatro é punido exemplarmente, morto no ato, com toda a carga simbólica dos xingamentos de subversivo e por meio de uma montagem cênica de ‘teatro de agressão’: um segurança o amarra e lhe enfia o revólver boca adentro, o padre cobre o seu rosto com o crucifixo enquanto ouvimos tiros de canhão. (XAVIER, 2012, p.97).

Neste contexto, é preciso lembrar que Benjamin em suas teses acaba por se dirigir ao passado para resgatar os esquecidos e/ou aqueles que foram silenciados, como na cena principal de *Terra em transe*, por considerar que na história nenhum fato deveria ser considerado perdido, além disso, nos faz pensar num ponto crucial nesse cruzamento entre Benjamin e Glauber, a indagação de Gayatri Chakravorty Spivak, em **Pode o subalterno falar?**, pois “[...] o subalterno como tal pode, de fato, falar? Esse questionamento, baseado em uma crítica à ênfase de Gramsci na autonomia do sujeito subalterno como uma premissa essencialista, remete à preocupação de Spivak em teorizar sobre um sujeito subalterno que não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irreduzivelmente heterogêneo.” (ALMEIDA *apud* SPIVAK, 2010, p.11), como nos aponta Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio de **Pode o subalterno falar?**, de Spivak.

Em função disso, é importante frisar que, para Spivak, nem todo marginalizado é, de fato, um subalterno sem direito à fala, pois a autora

[...] rejeita ainda o que considera uma errônea apropriação do termo subalterno, que não pode ser usado para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado. Para ela, o termo deve ser resgatado, retomando o significado que Gramsci lhe atribui ao se referir ao 'proletariado', ou seja, àquele cuja voz não pode ser ouvida. O termo subalterno, Spivak argumenta, descreve 'as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no

estrato social dominante'. (ALMEIDA *apud* SPIVAK, 2010, p.12).

Ademais, Spivak além de considerar que o subalterno, definitivamente, é aquele que não pode ser ouvido, salienta que, estado pior que o do subalterno, é o da subalterna, pois “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2010, p.67).

Paralelamente à impossibilidade de fala dos oprimidos em *Terra em transe*, as demais personagens de Glauber atuam com linguagem teatral; exageram em feições e gestos e ainda cantam e recitam poemas, utilizando-se do recurso metalinguístico entremeado pela estrutura de *flashbacks* e densidade barroca. Além disso, há o transe, perceptível nas falas de Paulo Martins e, principalmente, em Porfírio Diaz, como na cena em que a personagem olha pra câmera e diz ao espectador: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!” e, também, na trilha sonora permeada pelos batuques afro, aludindo ao transe que abre e fecha a obra, pois como Paulo, o espectador sofre uma espécie de transe entre o início e fim do filme, isto é, como explicita Xavier,

Neste filme de 1967, Glauber armou o drama barroco do desencanto, marcado pela percepção aguda da crise de um projeto revolucionário alimentado durante anos. O momento de reflexão e dor, no entanto, não se desdobrou em melancolia. Pelo contrário, tornou-se um salto criativo e um gesto de convocação, uma insistência no caráter imperativo da ação política. A esta, ele deu continuidade, como líder do *cinema novo*, consolidando um arco de alianças e articulações que se ampliou entre 1960 e 1970, período de reconhecimento mútuo e de afirmação das afinidades entre os cinemas novos da América Latina e de outros continentes. Após o Festival de Cannes de 1969, quando ganhou o prêmio de melhor diretor, com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber teve condições de tornar efetiva uma prática em que assumia o seu modelo do ‘cineasta tricontinental’, tornando-se uma personalidade marcante no debate cultural e político da época. (XAVIER, 2004, p.15).

Em *Positif* 67, entrevista a Michel Ciment, contido em **Revolução do Cinema Novo**, Glauber diz: “[...] acho que *Terra em transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o diabo* [...]. Chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há a música da esperança como em *Deus e o diabo*, mas o ruído das metralhadoras que se sobrepõe à música do filme. Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra, ou seja, um canto de esperança.” (ROCHA, 2004, p.119). Desse modo, denota como o mar é simbólico nas duas obras do cineasta, pois o mar, ao final de *Deus e o diabo*, simboliza o futuro (o sertão vai virar mar) e representa no início de *Terra em transe*, filme subsequente a *Deus e o diabo*, a crise, o mar de crise que estávamos envoltos, muito em função disso, em **Exercícios de Leitura**, Gilda de Mello e Souza aponta que

Talvez fosse possível analisar *Terra em transe* [1967] independentemente de *Deus e o Diabo na terra do sol* [1964], se desde as imagens iniciais do seu segundo filme Glauber Rocha não advertisse que se trata de uma meditação retomada. *Deus e o Diabo* terminava num admirável ritmo centrífugo; a corrida de Manuel, ampliando-se através da explosão da música e do sentido apocalíptico de seu texto – ‘o sertão vai virar mar – o mar vai virar sertão’ – parecia apontar confusamente para uma esperança. *Terra em transe*, em sentido inverso, começa num movimento centrípeto: a câmara focaliza primeiro o mar, que das alturas parece imenso e desconhecido como a superfície da lua, avança lentamente para uma praia que se delinea lá embaixo, descendo sempre à medida que penetra no interior do continente. Glauber volta, pois, ao seu ponto de partida, como quem reconhece que a esperança havia sido prematura e era preciso testar de novo as premissas, de outra perspectiva. O segundo filme parece estar retificando o primeiro, do mesmo modo por que a generosa afirmação de mocidade de Carlos Drummond de Andrade – ‘meu coração é maior que o mundo’ – foi corrigida na idade madura pelo verso desencantado – ‘não, o meu coração não é maior que o mundo, é muito menor’. (SOUZA, 2009, p.229).

Em *O transe da América Latina*, artigo de **Revolução do Cinema Novo**, o cineasta considera que seu filme, aqui abordado, consistiu em uma “[...] tentativa de conseguir em cinema uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina.” (ROCHA, 2004, p.170). Além disso, para ele,

Terra em transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é filme de personagens positivos, não é filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que estão presentes tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. Essa é minha opinião sobre o filme. (ROCHA, 2004, p.172).

Caráter almejado com êxito, pois o filme proporcionou uma discussão cultural e sociopolítica no país que, entre outras coisas, influenciou a Tropicália, marco cultural brasileiro no fim da década de 60 e princípio de 70, afinal, como salienta Glauber, “A partir de *Terra em transe*, Caetano Veloso iniciou o movimento musical tropicalista. Toda uma nova discussão sobre a cultura brasileira, especialmente aquela comprometida, ou melhor, ligada (não me agrada o outro termo, por demagógico) ao sociopolítico, foi recolocada.” (ROCHA, 2004, p.171), ou seja, *Terra em transe*, além de um marco do cinema novo foi também a obra deflagradora da Tropicália, pois, como aponta Xavier:

A matriz benjaminiana inspirou nova reflexão sobre as vicissitudes da revolução brasileira – essa que o golpe de 1964 travou – e sua representação nas artes. A experiência então recente de malogro podia ser associada à constelação de momentos da história em que movimentos promissores sofreram solução de continuidade, trazendo à tona as ‘interrupções’ e a face descontínua da história quando esta é observada do ponto de vista dos vencidos, dos projetos abortados. A colagem tropicalista apresentaria um inventário das discontinuidades da história dos vencidos, cujo termo final seria a crise do sujeito no mundo contemporâneo, em especial a morte de dois sujeitos históricos: a do proletariado no seio da cultura de massas e a das nações no seio da globalização. (XAVIER, 2011, p.31).

Corroborando com Glauber, o próprio Caetano Veloso em seu livro, **Verdade Tropical**, depõe sobre o valor de *Terra em transe* (e do cinema novo como um todo) para si e para o mo(vi)mento da Tropicália: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7.” (VELOSO, 2008, p.94). Ademais, Caetano enfoca a cena de Paulo Martins mais impactante do texto fílmico de Glauber ao considerar o choque de alguns espectadores na sala de cinema em que assistiu ao filme glauberiano:

Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala do cinema): ‘Isto é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!’. Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema. (VELOSO, 2008, p.99).

Como vimos, os fragmentos benjaminianos, neste caso, o *Sobre o conceito de história*, são, segundo Mate, “[...] a armação teórica com que se pode interpretar de maneira nova a história e, portanto, seu tempo e o nosso.” (MATE, 2011, p.19-20). Neste sentido, percebe-se que, em contraposição ao método aditivo de postura historicista, Benjamin defende o método construtivo do historiador materialista em que “[...] o pensamento não só funciona movendo-se do efeito para a causa, do particular para o geral, do conhecido para o desconhecido e, sobretudo, como conquista do futuro.” (MATE, 2011, p.343), isto é, o método consiste em um “[...] gesto consciente de sair da órbita interpretativa [...]” (MATE, 2011, p.343) em que um fato está inserido, assim como ocorre em *Terra em transe*, em que há uma espécie de pedagogia revolucionária, mas de visão e metodologia dialéticas, onde não há

uma solução pronta para as mazelas de Eldorado, a possível solução na tela e fora dela seria a tomada de consciência dos espectadores.

Com base nisso, como sugere Mate, o decisivo nessa análise da história “[...] é esse momento, em que o gesto de descer do movimento ou de negar-se a secundar a lógica da história, converte numa *mônada* o fato particular que ousou dar esse passo.” (MATE, 2011, p.345). Assim sendo, é preciso frisar que Benjamin utiliza a palavra *mônada*, termo da filosofia de Leibniz, de modo bastante peculiar, pois, para ele, a estrutura mínima monadológica permite uma ponte entre o passado e o presente, já que, como explicita Mate, “a capacidade que Benjamin reconhece em um acontecimento menor de representar a história em seu conjunto não lhe vem do fato de que o homem é um microcosmos, mas porque as cicatrizes do passado remetem a todo um mundo de circunstâncias que as explicam e que ficam vinculadas com elas.” (MATE, 2011, p.345).

Além disso, Benjamin também adota o caráter alegórico da *mônada* em Leibniz, que “[...] reflete a cultura barroca que vê no menor e insignificante os sinais da grandeza do mundo.” (MATE, 2011, p.346), e o traduz afirmando “[...] que o objeto histórico é mais do que aparenta, pois nele está em jogo o destino do todo.” (MATE, 2011, p.346). Desse modo, assemelha-se com Glauber que produz um filme essencialmente barroco, como aponta Xavier, ao considerar o filme “Barroco na textura de imagem e som, barroco na concepção do Poder, o cinema de Glauber, caminhando sempre e cada vez mais no limite do dilaceramento, tem nas 'metáforas da história' seu ponto de amarração.” (XAVIER, 2011, p.137). Ademais, o texto fílmico tem uma dimensão barroca, pois acentua as contradições de Paulo Martins em relação ao seu posicionamento político e militante, enfatiza as falácias, típicas do populismo, promovendo a exclusão do povo, caráter evidenciado pelos comícios de Vieira e, sobretudo, apresenta “um sentimento de urgência sem tréguas, um tom exasperado nas lições. Afinal, a recapitulação do mecanismo do golpe se faz através de uma mediação específica: a consciência agonizante do poeta

Paulo Martins.” (XAVIER, 2011, p.132).

Para Benjamin, “a mônada inaugura um modo de conhecimento histórico que permite a uma determinada época libertar-se do curso da história, que permite a uma vida libertar-se de uma época e a uma obra, libertar-se de uma vida.” (MATE, 2011, p.348). E, assim, algo particular pode questionar o todo, por meio do valor monadológico desse particular, em que para a memória, “[...] o passado não está aí, passivo, mas vem ao seu encontro, defronta-se com ele.” (MATE, 2011, p.349), ao contrário do que ocorre com a universalidade historicista em que “[...] cada coisa é uma coisa e o todo é a soma de todas elas.” (MATE, 2011, p.350).

Assim, a denúncia de nossa história, que Glauber faz em seu filme, é feita por Benjamin na tese 17, como ideologia dos vencedores, em nome da universalidade do marginal por meio de uma teoria, inspirada na monadologia de Leibniz, “[...] que explica a transformação que um acontecimento passado deve sofrer para converter-se em princípio construtivo da realidade presente [...]” (MATE, 2011, p.354) em que o objeto da memória não é um passado morto, mas uma semente preche de possibilidades, fruto de um tempo pleno, como define Benjamin.

Com base nisso, o filme de Glauber procura por uma experiência poética enviesada (com o poeta tapando a boca do operário e com a morte do homem do povo), em que, em certa medida, as ilusões de Paulo Martins foram as ilusões de Glauber Rocha, pois por meio das personagens

[...] e situações que alegorizam a mediação entre cultura popular e a erudita, a tradição e a modernidade, entre o povo e as instâncias políticas de poder, configura-se o artista-intelectual, porque tratar dessa questão é também traçar um retrato, às vezes disfarçado, às vezes mais direto, dessa figura, vale dizer, um auto-retrato, em que se adivinham seus dilemas, seus compromissos, suas traições, seus desejos, sua vida e sua morte, via pessoa interposta, um outro, uma personagem que é figura alegórica. (FONSECA, 2002, p.46).

Afinal, de certa forma, Paulo Martins é uma metáfora do próprio diretor e, talvez por isso, Paulo diga a Vieira no filme: “Se você quer poder tem que experimentar a luta. Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem. E o homem é difícil de se dominar... mais difícil do que a massa.” pois, como explicita Xavier, “Segundo Glauber, a cultura do oprimido e seus mitos são a fonte da energia que o leva à ação; papel histórico dos povos subjugados se cumpre em conformidade com a tradição, não como negação dela. A questão maior, portanto, não é a superação do mito mas a sua reinterpretação, pela comunidade, em termos dos projetos de liberação.” (XAVIER, 2011, p.138).

Portanto, como vimos, em função da ideia de que a história está sempre em movimento, fundamental nas teses *Sobre o conceito de História*, vista em Benjamin e passível de associação com a obra de Glauber, é preciso ler o filósofo e assistir a obra de Glauber alegoricamente, pois para eles, há muitos problemas no passado e, sobretudo, no presente para se pensar/ vislumbrar o futuro, afinal, as gerações futuras dialogam com as gerações passadas e o presente brota dos indícios e atos do passado, por isso a consideração de Paulo Martins é tão oportuna: “Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor... Este povo precisa da morte mais do que se possa supor.”, pois “Em lugar de apontar para uma 'imagem eterna do passado', como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve constituir uma 'experiência' (Erfahrung) com o passado (tese 16).” (GAGNEBIN *apud* BENJAMIN, 2011, p.08) e, além disso, como aponta Benjamin na tese 6: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (BENJAMIN, 2011, p.224-5).

Neste sentido, Benjamin, em seu presente, nos anos 30, retomando o passado

e de olho no futuro efetuou o mesmo gesto suicida da personagem controversa de Glauber, Paulo Martins, pois selou com sua morte “[...] o papel que havia atribuído a si mesmo, ou seja, o 'daquele que toca o alarme de incêndio' [...]” (MATE, 2011, p.09), afinal,

[...] se é evidente que a história não se repete e que nossa época não lembra muito os anos 1930, parece difícil acreditar, à luz da experiência do final do século XX, que as guerras, os conflitos étnicos, os massacres pertençam a um passado longínquo. Ou que o racismo, a xenofobia, o próprio fascismo não representem mais um perigo para a democracia. A essas ameaças de catástrofe, que lembram as do passado, poderíamos acrescentar outras mais novas: por exemplo, a possibilidade de um desastre ecológico maior, colocando em risco a própria sobrevivência da espécie humana – uma forma de destruição provocada pela ‘tempestade que se denomina progresso’, que Benjamin, apesar de sua reflexão crítica sobre a dominação/exploração da natureza, não podia prever. Ou ainda, a possibilidade de novas formas de barbárie, imprevisíveis, não como as do passado, que podem ser produzidas ao longo do século, enquanto as sociedades modernas continuarem submissas às relações de desigualdade e de exclusão. (LÖWY, 2010, p.152).

Em suma, talvez o elo mais importante entre as teses de Benjamin e a narrativa fílmica de Glauber Rocha, mesmo que distantes temporalmente e contextualmente, seja a atualidade a- contemporânea delas, pois o filme de Glauber, assim como as teses, que “[...] nos falam de algo muito próximo, mas trazido de longe ou do passado: de raízes profundas que nutrem a substância das coisas.” (MATE, 2011, p.10), demonstra que, quer se trate de passado ou futuro, se faz necessária uma postura ética, social e política, sobretudo em relação às vítimas, oprimidas pelo poder e pela história de cunho historicista.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. **A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: Editora 34/EdUSP, 1995.
- _____. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENTES, Ivana (Org.). **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FONSECA, Jair Tadeu da. A crítica de Glauber Rocha: escrita artista. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). **Pós-Crítica**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. Auto-retrato do artista-intelectual enquanto outro (ou outra coisa). **Em Tese**, Belo Horizonte, v.5, p.43-50, 2002.
- _____. Imagens do escritor e do poeta em *Memórias do subdesenvolvimento* e *Terra em transe*. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v.7, p.25-33, 2001.
- _____. Poesia de cinema em *Terra em Transe*. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MATE, Reyes. **Meia-noite na História: comentários às teses de Walter Benjamin "sobre o conceito de história"**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2011.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- ROCHA, Glauber. **Maranhão 66**. Rio de Janeiro, 1966, 11 min., preto e branco.
- _____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **Terra em transe**. Rio de Janeiro, 1967, 115 min., preto e branco.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2010.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- _____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.