

JANGO (TRAGEDIA EM 3 ATOS) E TERRA EM TRANSE: O POLÍTICO E O POPULAR EM GLAUBER ROCHA NO CONTEXTO DOS ANOS 1960 E 1970

Arlindo Rebechi Junior¹ (USP)

RESUMO: Jango (tragedya em 3 atos) e Terra em Transe (1967) são, respectivamente, um drama inédito escrito em 1976 e um filme, ambos de autoria de Glauber Rocha, que engendram o personagem do político no contexto de dependência colonial da América Latina. Este artigo investiga, comparativamente, como os personagens, Jango, na peça teatral, e Vieira, no filme, são construídos ficcionalmente na trama narrativa com vistas ao entendimento das relações de classe dirigente/classe popular no contexto de conflitos da América Latina dos anos de 1960 e 1970. Demarca-se ainda neste artigo o papel da voz popular em ambas as obras.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro – Teatro brasileiro- Glauber Rocha - Jango (tragedya em 3 atos) - Terra em Transe

Breve comentário sobre as faces do leão de várias cabeças

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

A postura do intelectual que se insere no debate político e cultural do país parece ser, depois da figura do cineasta, a face que mais atrai a crítica especializada. Quais seriam as possíveis razões disso? O entendimento do cineasta faz-se pela compreensão das articulações políticas de debatedor do cinema brasileiro, e vice-versa: um parece não viver sem o outro. É o que se revela quando acompanhamos, atentamente, suas cartas (Cf. ROCHA, 1997) endereçadas aos companheiros de Cinema Novo ou seus escritos polêmicos, em que não economiza farpas para os desafetos, nem elogios para os comparsas. Notadamente, o mesmo parece revelar-se em diferentes pontas temporais, seja nos trabalhos de juventude, **Revisão crítica do cinema brasileiro** (1963) – neste livro está em jogo a ocupação de um lugar no cinema brasileiro –, ou nos trabalhos de artista maduro, caso de **Revolução do cinema novo** (1981) – deste livro consta a experiência do cineasta e o seu balanço do que foi o movimento cinema-novista.

Mas Glauber não só fez filmes ou atuou como agitador cultural do Cinema Novo - no caso, tarefas tão complementares. Entre os primeiros tempos ainda em Vitória da Conquista (BA) e a morte no Rio de Janeiro (RJ), ele tramitou em outros campos de atuação, os quais timidamente a crítica glauberiana começa a visualizar. Seus escritos começam a dar uma resposta no sentido de retirá-lo do gueto do cinema brasileiro e alçá-lo na ordem da cultura brasileira.

Nesse horizonte, o objeto deste ensaio, o qual nos permitirá trançar alguns fios mais finos e sintonizados em torno da obra glauberiana do período dos anos de 1960 e 1970 no contexto brasileiro, é constituído por duas obras de autoria de Glauber Rocha. Tratam-se de um filme e uma peça

¹ Arlindo REBECHI JUNIOR, mestre e doutorando em literatura brasileira (Universidade de São Paulo / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas)
E-mail: rebechiabc@hotmail.com.

teatral, respectivamente: *Terra em Transe*, de 1967, e *Jango (tragedya em 3 atos)*, escrita no ano de 1976², mas que ainda continua inédita e está depositada no acervo Tempo Glauber³, no Rio de Janeiro. Se tomarmos o ano de lançamento do filme e o momento de escrita da peça, teremos quase dez anos passados. Um período de uma década, profundamente marcado pelas modificações advindas com o golpe de 1964, fizeram com que Glauber não deixasse de lado preocupações em torno dos conceitos de nacional, do popular e da representação política. A partir dessas preocupações, o problema levantado por este ensaio reside em buscar e identificar, no campo da discussão estética, de que modo o autor elabora ficcionalmente personagens políticos – Jango, na peça, e Vieira, no filme – que lidam diretamente com a questão do popular, implementando, desse modo, uma discussão sobre a imagem do nacional-popular na obra glauberiana.

Vale aqui uma ressalva: para responder aos propósitos formulados por Glauber Rocha, recorro a um texto de Marilena Chauí, resultado de um Seminário promovido pela Funarte no início dos anos de 1980; para ela, o problema mais profícuo de análise não estaria em verificar como o nacional-popular se materializa na cultura, mas, sobretudo, em analisar como “em diferentes momentos as idéias e sujeitos são construídos e porque o são, deixando vir à tona diferentes modos de articular ou de separar os dois termos (nacional-popular)” (CHAUI, 1984, p.14). Lembramos que a discussão aqui implementada não se restringe às discussões do campo ideológico, mas busca tratar o objeto ficcional em suas especificidades e singularidades. É preciso ainda apontar a devida justificação para o propósito de uma análise comparativa. Ela se faz necessária na medida em que fornece elementos para uma análise do pensamento glauberiano em diferentes momentos de espaço, tempo e mesmo de suportes narrativos, questões essenciais para um entendimento mais aprofundado não só de nossa cinematografia como um todo mas do pensamento glauberiano formalizado em duas pontas específicas, em finais dos anos 1960 e meados dos anos 1970.

Convém ainda uma última observação de caráter estritamente teórico, mas que pode servir de subsídio mais a frente. Pensar numa arte nacional-popular requer fazer um percurso nos escritos do agudo pensador italiano Antonio Gramsci. Para que, de fato, exista uma produção artística popular, o pressuposto gramsciano é a existência da identidade de uma “concepção do mundo” entre o artista e o “povo”. Seria o mesmo que dizer que os sentimentos populares devem ser vividos como próprios pelos artistas ou ainda que estes devem desempenhar uma função “educadora nacional”. O problema maior seria elaborar os “sentimentos populares após tê-los revividos e deles se apropriado” (GRAMSCI, 1978, p.104). Neste mesmo texto, Gramsci relata a preferência do povo italiano pelas leituras estrangeiras. O que isto significa em sua concepção? Ele responde:

Significa que ele sofre a hegemonia intelectual e moral dos intelectuais estrangeiros, que se sente mais ligado aos intelectuais estrangeiros do que aos “patrícios”, isto é, que não existe no país um bloco nacional intelectual e moral, nem hierárquico nem (muito menos) igualitário. Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não o conhecem e não o percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo. (GRAMSCI, 1978, p.106-7).

² Ao final da peça vem escrito: “Entre 13/15 de novembro de 1976... Glauber Rocha”

³ Aproveito para lançar alguns agradecimentos à receptividade deste acervo, que na figura de Lécio Augusto Ramos, o responsável pelo arquivo na ocasião desta pesquisa, sempre nos atendeu de forma exemplar e hospitaleira. Meus agradecimentos se estendem também para a família de Glauber, sobretudo a figura de sua mãe, D. Lúcia, que tem apoiado e respeitado o trabalho de pesquisadores do Brasil e do mundo.

Se os desafios da geração do Cinema Novo eram a constituição de uma arte revolucionária, com vistas a um cinema mais formalizador da questão popular, parece-nos que os termos de Gramsci aqui se aplicam. Seria preciso para Glauber como intelectual e artista o empenho crítico de formular uma obra que pudesse buscar o nacional em sua visada como e enquanto popular. Dessa forma, procurar pelo nacional é resgatar o passado pela consciência popular, cujos preceitos são moldados em bases distintas daquelas que se organizam pela classe dominante. De que modo isto se dá, é o que veremos a seguir pela análise de sua peça e de seu filme.

1. O povo devora Jango?

Em 30 de agosto de 1979, Glauber recebeu uma carta de Ênio Silveira, então editor da Civilização Brasileira, cuja passagem merece destaque por ilustrar o interesse na publicação do projeto Jango, no caso o romance: “confirmo, por escrito, o que já lhe havia dito antes, por intermédio dele [Moacyr Félix]: a Civilização Brasileira, ao contrário do que você talvez pense, terá o prazer e orgulho em publicar seus livros, como já fez no passado. Devo dizer-lhe, no entanto, com a mais fraterna franqueza, que você deverá primeiro organizar seus originais, para que não se repita o *maledetto imbroglio* ocorrido quando da entrega de seu livro sobre Jango, que era um verdadeiro caos” (ROCHA, 1997, p.657). Nesse mesmo ano, numa carta de 28 de novembro, endereçada por Glauber ao presidente do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), Alfredo Guevara, aponta que os acertos para a publicação estavam mais do que confirmados: “Além do romance [Riverão Sussuarana] e do filme **A idade da Terra**, escrevi um grande romance chamado *JANGO*, que está pra ser editado pela Civilização Brasileira” (ROCHA, 1997, p.659).

Infelizmente, o projeto “Jango” não vingou em publicação. A não publicação deste projeto glauberiano não diminuiu em nada o seu interesse público. Graças aos manuscritos mantidos pelo acervo, é possível ainda fazer novas abordagens da obra glauberiana e trazer à tona novas faces do intelectual e artista Glauber Rocha. Mas afinal de contas o que é esse projeto? Trata-se de uma leitura ficcionalizada, muito pessoal, de Glauber Rocha sobre um personagem histórico da política nacional, o ex-presidente João Goulart, deposto em 1964, pela ditadura militar. Deve-se ressaltar que este projeto desdobra-se de duas formas distintas: pela composição de um romance e de um drama; optamos pela análise do segundo. O que se buscará aqui não é entender a obra, neste caso de análise, uma peça teatral, como documento histórico, mas como se formulou a “visão de um artista” criando em torno de um personagem político, identificando possíveis razões de escolhas de composição em detrimento de outras.

1.1. Conta-se uma História

Uma breve síntese do enredo parece ser um bom começo. A peça, datiloscrita em 42 páginas⁴ em papel tamanho ofício, é dividida em três atos e um prólogo. Como já havia adiantado, toda a história gira em torno do personagem histórico Jango, referência direta ao ex-presidente João Goulart, que discute com outros personagens históricos e não-históricos a vida política brasileira. Para o efeito de um melhor empreendimento analítico, levando-se em conta a não acessibilidade ao manuscrito por parte dos leitores, dividiremos a apresentação da peça segundo os seus blocos estipulados pelo próprio autor. Ficam assim esquematizados:

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

⁴ Para as citações de trechos da peça, utilizaremos a mesma numeração de página do manuscrito com a sigla MJG.

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

Ato II (p.22-7): este ato é dividido pelo próprio autor em 3 quadros. O primeiro deles ambienta-se na Argélia do ano de 1975. Jango e Miguel Arraes protagonizam uma conversa enquanto fumam haxixe. Segundo a rubrica na peça: “esta cena é representada lentamente, com grandes pausas, enquanto a odalisca dança”. O teor do diálogo é mais voltado para a análise das decisões de Arraes na liderança do estado do Pernambuco. O segundo quadro acontece no mesmo ano do anterior, porém em outro espaço, o México, mais precisamente na sala de Francisco Julião, onde há cocos sobre a mesa e palmeiras ao fundo. Ao som de um bolero, Jango e Julião conversam sobre o povo brasileiro e a questão agrária. O último quadro acontece ainda neste mesmo ano, num apartamento em Buenos Aires. Nele conversam Brizola e Jango. Mais uma vez, a discussão é o balanço político no Brasil pré-64. Onde todos erraram? , eis o que estava por trás.

Ato III (p.28-42): é um ato dividido em três cenas em que as ações acontecem no início do ano de 1977, dentro da fazenda de Jango, no Rio Grande do Sul. **Cena 1.** O primeiro diálogo desta cena coloca frente a frente o protagonista com Ezequiel, um operário, e Maria, a empregada doméstica da fazenda. É Ezequiel quem insiste na volta à política de Jango. Em seguida, novos personagens aparecem no diálogo: Julio, um ex-guerrilheiro, Marina, uma jovem brasileira, e o negro americano

Tony Spencer, um brasileiro de Harvard. O motivo da visita destes três últimos é uma entrevista com Jango. Embora Jango, no início, estivesse reticente à figura do cientista social americano e resistisse a falar de si mesmo, o protagonista não deixará de fazer mais uma vez a análise dos personagens e fatos políticos dos anos de JK e Jânio. Esta cena acaba quando o operário assume a conversa e expõe suas diferenças aos demais. **Cena 2.** O espaço cênico aqui é composto na parte externa da fazenda, onde Maria comanda um churrasco ao som de rancheiros que tocam sanfona. Marina, Tony e Julio discutem como deve ser o exame crítico de um líder como Jango. São interrompidos pela cantoria comandada por Jango. Entra novamente em cena o coro, cujos versos do folclore regional são sobre Garibaldi. A música é interrompida por um gaúcho que vem avisar sobre a vitória do MDB nas eleições. O movimento final desta cena é dado por gaúchos na penumbra, pelos sons de violões, flautas e tambores que se misturam aos ruídos de guerra, às explosões em *off*, aos sons de raios trovões e ventanias. Tudo isso ao som do rádio que transmite, ainda de modo mais estridente, os noticiários políticos do mundo. Numa televisão visualiza-se Jango. **Cena 3.** É uma continuação da cena anterior, segue o churrasco com música e dança. Lá estão os mesmos personagens. Jango confirma que partirá no crepúsculo, carregará uma boiada até Minas Gerais. Jango dá as últimas palavras com os convivas. O ritmo e o tom da conversa torna-se cada vez mais deslocado de uma realidade objetiva, entrando numa espécie de delírio coletivo. O coro que intercala as diversas falas dá adeus ao seu líder: num ritual antropofágico, Jango, que se dizia o representante do sofrimento do povo brasileiro, aquele que trazia consigo o cadáver de Getúlio, oferece o seu corpo para saciar a fome popular, saindo da vida e entrando na História. Jango é devorado.

1.2. Personagem, tragédia e coro: a voz popular vem à tona

O esquema acima, por se tratar de uma exposição mais lógica das ações das personagens, não oferece a integralidade dos detalhes que fazem desta peça de Glauber Rocha um motivo de estudo e comparação. Apenas acomodam as ações de modo que possamos ter um olhar mais amplo do que está por vir. Tomemos, primeiramente, aquilo que parece ser nosso contato inicial e imediato com o drama: seu título. Dele extraímos duas importantes idéias a serem discutidas preliminarmente: o nome do personagem principal e o que está composto entre parênteses como tipificador da peça teatral, a tragédia (segundo a escrita glauberiana), neste caso em 3 atos. Da primeira idéia, temos um Jango que é personagem histórico e, por isso, traz estas marcas de ligação com a realidade de um passado. Mas, como já nos alertou Antonio Candido (1998), em seu clássico estudo sobre a personagem⁵, é uma ilusão pensar que esse tipo moldado é a cópia fiel da pessoa real: “só há um tipo eficaz de personagem, a **inventada**” (1998, p.69). O ponto de partida de Candido é que o conceito de personagem deve ser entendido como próprio do “*ser fictício*”. Desse modo, falar em cópia do real, como o mesmo que ser vivo, é negar a própria criação ficcional. É impossível captar no plano narrativo ou dramático a totalidade do modo de ser de uma pessoa; para ele, o encanto da ficção, sua razão de ser, estaria em permitir um conhecimento específico do ser, coisa que a convivência à realidade não nos permite no contato cotidiano com os seres. Em outras palavras, Candido vai nos dizer que um autor, ao tomar um modelo da realidade, vai sempre dar novos ares, baseada em sua interpretação, ao “mistério da pessoa viva”. O princípio que rege o aproveitamento deste real - vale aqui a mesma idéia, quando se pensa no caso de Glauber, que toma um personagem histórico como protagonista do drama em questão - é pautado na modificação, seja feita por acréscimo ou por deformação (Cf. CANDIDO, 1998, p.67). Assim, o Jango encontrado na peça tem as incógnitas pessoais do seu autor, procurando revelar o que há de mais profundo e do que foi de algum modo transformado deste real.

Da outra idéia presente no título, a tragédia, pode-se pensar nas razões desta categorização realizada pelo autor. Schiller nos ensina sobre o modo trágico: a emoção desagradável exerce uma forte atração aos espectadores, sendo que o “prazer no afeto está em relação justamente oposta ao

⁵ Embora o autor trate de questões específicas do romance, muitas de suas idéias presentes são comuns aos textos de ficção de modo geral, o que justifica seu uso ao tratarmos de um texto teatral.

seu conteúdo” (SCHILLER, 1991, p.83-4). Seria aquilo que nos verte em lágrimas, que nos deixa tristes e com temor e mesmo horror, é o que nos atrai “a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror” (SCHILLER, 1991, p.83-4). Portanto, seria papel da tragédia fazer uma imitação poética de determinada ação completa, “mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão” (SCHILLER, 1991, p.104).⁶ Mas isto tudo teria a ver com o que está representado no drama glauberiano de análise? No caso de *Jango*, poder-se-ia pensar que o horror está representado, sobretudo, no eixo final, quando o Jango personagem é devorado pelo povo. Subverte-se o espaço cênico para que o povo ganhe lugar de destaque, desse modo, o impacto do horror é relativizado, posto que a ação do ritual antropofágico é demarcada pela força do oprimido, no caso uma voz popular, que tantas vezes fora agredida, em sua condição colonizada, e que agora se levantava. Aqui o povo tomou a palavra e não se fez eliminar, mas eliminou. Por outro lado, há de se colocar uma pitada de frustração no acontecido, visto que o contexto apontado pelas ações do drama demonstram que o desnudamento do líder político, representado pelo ritual de oferenda do próprio corpo ao povo, tem dois pesos e duas medidas. Se, por uma via, este “devorar” acontece com a força desta voz popular, por outra, também será num momento em que o líder já não é a representação do poder, portanto não tão desafiador, em última instância, de uma ordem estabelecida pelo poder populista e pelas classes dirigentes.

O coro é o outro elemento caracterizador desta tragédia. Nesta fatura trágica, seu papel, mais do que ser pura expressão lírica no palco, desempenhando a função de uma espécie de narrador das ações, o coro quer ser personagem situado como contra-voz de origem popular. A primeira aparição do coro dá-se no primeiro ato, mais especificamente no quarto bloco, quando se inicia o “samba-bomba”. Tracemos alguns comentários sobre este bloco. Os versos iniciais que compõe a voz popular são assim descritos:

Fogo/metralha/fogo/fome/come/forte.
Joga/fora/palma/da sorte/pedra do forte/sangue/da morte
Música para compor. (*indicação de uma rubrica, grifos nossos*)
SANGUE MORTE FORTE
FOGO METRALHA
FORTE MORTE FORTE
MORTE MORTE MORTE
MASSAS MOVIDAS DESEJOS LIBERTÁRIOS
MILITARES MOVIDOS DESEJOS LIBERTÁRIOS
CONTRADIÇÕES DAS CLASSES NO CONTINENTE NACIONAL
CHOQUES DE AMORES NA TRAGÉDIA UNIVERSAL. (MJG, p.12-3).⁷

A voz do povo, via coro, neste caso, já entra em um contexto de conflitos de classes. Lado a lado encontram os desejos libertários de uma independência latino-americana em relação ao imperialismo e as marcas presentes de uma inevitável violência ao se pensar numa revolução. Tomo aqui

⁶ Não poderíamos deixar de ressaltar que a introdução de Anatol Rosenfeld fora providencial para a melhor compreensão e leitura de Schiller. Esclareceu-nos também Rosenfeld no tocante à idéia de tragédia: “A função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller a de representar sensivelmente o supra-sensível ou de modo visível o invisível; representar, portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral. Todavia, como se pode apresentar visivelmente o invisível? Há só uma possibilidade: mostrando a vontade humana em choque com o despotismo dos instintos (...) A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas. A tragédia apresenta a vontade humana no seu desafio às forças do universo e da história, mostra o homem sofrendo, mas resistindo ao sofrimento graças à sua dignidade sublime e indestrutível.” (ROSENFELD, 1991, p.10-1).

⁷ Para as citações deste inédito, mantiveram-se as grafias originais.

como princípio as idéias de Fanon, de **Os condenados da terra**, as quais são reelaboradas, em termos estéticos, no manifesto mais conhecido de Glauber, **Uma estética da fome**.⁸ Se Fanon vai dizer: “a violência, antes de ser primitiva, é revolucionária”, nos termos de Glauber ficará: “uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária”. As rubricas que antecedem este coro nos fornecem a composição mais exata deste espaço cênico, mediador por excelência dos três termos: revolução, violência e estética. O carnaval, antes de se tornar esquema de alienação popular e demonstração dos modelos exóticos do país, tal como ocorre em **Orfeu do Carnaval** (1959), do francês Marcel Camus, é projeto para se mostrar as misérias presentes no mundo subdesenvolvido ao “outro”, o colonizador. Enquanto, em um plano do cenário se passa um vídeo com as canções de Caetano, Gil, Gal, Chico, Vandré e Roberto Carlos; em outro, imprimem-se as marcas da violência, as cenas de assaltos, as cenas de torturas, “operários de várias raças que gritam sob a violência do trabalho”. O espaço sonoro criado torna-se híbrido, onde os sons do samba, com o coro popular, e das músicas populares misturam-se aos sons das rajadas de metralhadoras e das bombas de gás. Nesta mesma cena, uma imagem parece chamar mais a atenção que as demais. Trata-se de Carmem Miranda e sua presença não se faz à toa. A canção interpretada pela personagem com o auxílio do coro popular parece reverter aquela imagem nacional estruturada em bases verdeamarelistas, cujos mecanismos industriais de cultura de massa intensificavam como símbolo brasileiro no exterior. O teor da canção aponta para uma outra direção, uma possível consciência da personagem quanto ao seu “mito da sexualidade popular”.

Num outro momento, ao final do bloco 6, no segundo ato, o coro aparecerá de modo mais penetrante ao dialetizar e apontar duas realidades presentes dos anos 1970, aquela que se confirma como o mito verdeamarelo do “Brasil, país do futuro” - esquema ideológico que levou à classe dirigente pós-64 a uma campanha nacional, que inclui-se o uso do futebol como elemento integrador nacional, veja-se a copa do mundo de 1970 e seu tema musical - e a outra que confirma as ansiedades populares, por sinal muito longe de um futuro imediato, como apregoava as vozes oficiais. Em meio ao espaço de um “balé funeral”, como estabelece a rubrica da cena, e prolongadíssimos gritos fúnebres, o coro entra com críticas ao líder, mas não só isso:

CORO – VOCÊ NÃO VALE MAIS NADA
NÃO PASSA DE UM RETRATO NAS MACUMBAS DAS FÁBRICAS
VOCÊ JÁ ERA
O BRASIL CRESCEU VAI PRA FRENTE
O BRASIL É UM PAIS INDEPENDENTE
Morremos no Paraíso...Ai aieha aiaiai... (...)
CORO – MINAS
FAZENDAS
SELVAS
FÁBRICAS
CONSTRUÇÕES
ESGOTOS
COZINHAS
CEMITÉRIOS
LATRINAS
LIXOS
VAMOS MUITO MAL MESMO MUITO MAL
ESTAMOS NA PIOR ALÉM DO BEM E DO MAL
DOENTES FAMINTOS SOLITÁRIOS LOUCOS NA PIOR
MUITO ALÉM MUITO ALÉM DO BEM E DO MAL

⁸ Para a relação entre ambos os textos ver: XAVIER, Ismail. Considerações sobre a “estética da fome”. In: _____. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.153-67.

NA PIOR CONDIÇÃO ANTINATURAL AL AUA ALALÃ (Música). (MJG, p.20).

Torna-se mais latente, a cada nova leitura desta peça, uma forte convicção de que a presença do coro demarca uma representação que interrompe as próprias ações e suas respectivas continuidades temporais na economia da fatura dramática. Neste nosso caso, as conversas e balanços feitos pelo protagonista saem de cena para a entrada dos comentários representativos de uma voz popular; dentro dessas circunstâncias, é possível falar na utilização de uma linhagem mais brechtiana de abordagem, ou seja, prevaleceria, assim, a representação mediadora do popular, que não está atrelada à continuidade da cena ou de suas ações demarcadas. E mesmo quando há participação do coro na ação, é para o comentário como instância de narração, uma entidade à parte. Veja-se, por exemplo, o seu papel na cena final, tornando-se quase como um comentário da ação que arrolava: “Há séculos perdida no infinito / A consciência responde ao grito”. No momento de deglutir o cadáver do líder no grande carnaval popular mais comentários: “Como o pão do vosso ventre / Bebo o sangue da vossa fonte / Como a poesia de vosso espírito / Bebo a música de vosso sexo / Como Amo Amo Como / Como Amo Amo Como”. Por fim, com Jango já consumido, vêm as palavras finais: “Devorado pelo povo / Um homem nasce de novo” (MJG, p.42).

1.3. Jango fala com o povo, Jango fala sobre povo

Se o coro tornou-se elemento central na composição da peça, pois forneceu elementos para a reflexão do popular, e conseqüentemente do povo, na ambiência e no embate das/com as classes dirigentes, refletir sobre Jango e suas falas parece ser um outro caminho possível para o enriquecimento da análise. E o aspecto torna-se mais contundente se pensarmos que estas falas lidam simbolicamente com as massas populares, refletindo sobre elas.

No prólogo da peça, quando Jango faz uma espécie de confissão de aspectos de sua biografia, duas frases nos chamam atenção. Uma delas diz o seguinte: “Compreendo e sofro os problemas da classe operária” (MJG, p.1), e a outra, o seguinte: “Nós somos um povo composto de negros, mestiços e brancos pobres, analfabetos, doentes e famintos. Precisamos salvar este povo e, para isto, apenas contamos com a consciência e boa vontade de alguns civis e militares”. Aparentemente, autônomas, essas duas frases, advindas de um mesmo discurso, de uma mesma fala no interior da peça, nos indicam a operacionalização de três conceitos que serão tratados por todo o percurso dramático: a questão nacional, a questão popular e a questão das classes.

Historicamente, o “discurso populista”⁹ - entendido como representações acontecidas na política brasileira, a partir da década de 30, e que tratam das relações entre Estado e classes populares - também vai lidar com essas categorias, mas não exatamente como termos separados. Haveria, por

⁹ A construção do conceito de populismo nas ciências sociais brasileiras é um dos mais complicados e marca um debate de algumas décadas. Jorge Ferreira vai dizer: “culpabilizar o Estado e vitimizar a sociedade, eis alguns dos fundamentos da noção de populismo” (FERREIRA, 2001, p.63). A este mesmo artigo, devemos as indicações que seguem abaixo. A primeira versão sistematizada do conceito de populismo no Brasil, entre os anos de 1950 e 1960, tem suas bases nas “teorias de modernização” vigentes à época. Com elas, os fenômenos nacional-populistas eram considerados como característicos de uma época de transição da sociedade tradicional à sociedade urbano-industrial. Nesse novo mundo que se configurava, marcado pelas relações de mercado, aparecem as massas e o líder, cujos vínculos de ambos é postado pela demagogia e o carisma. Na segunda formulação do populismo, ocorrida na virada dos anos de 1970 para os anos de 1980, as premissas sugeridas pelos trabalhos de Francisco Weffort, em que coloca o populismo conjugado por três fatores – repressão, manipulação e satisfação -, continuam a ter lugar, ressaltando os dois primeiros fatores, representados pelos termos “repressão policial” e “propaganda política”. Nessa mesma época, surgem algumas tendências no debate que procuravam deixar de lado a expressão populismo e davam vazão às interpretações sobre o “controle operário”. Em meados dos anos de 1980 e nos anos de 1990, começam a surgir trabalhos que incorporam alguns paradigmas da História da Cultura, sobretudo na esteira dos estudos de E.P. Thompson. A modificação acontece na medida em que os trabalhadores, enquanto objeto de estudo, deixam de ser massa de manobra para se tornarem sujeitos históricos. Esta nova forma também colocaria em jogo o termo populismo, já que é tão revestido de sentidos de manipulação e regulamentação estatais.

exemplo, a unificação do termo nacional e popular, uma unificação que poderia ser feita apenas por um terceiro termo, que é o próprio Estado nacional.

Marilena Chaui vai nos dizer que “assim, é o Estado, em última instância, que define o nacional-popular e, neste caso, desfaz a universalidade sem fronteiras espaciais e sem limites temporais que uma perspectiva marxista atribuiria ao popular” (CHAUI, 1984, p.21). Em outras palavras, dentro de uma ideologia populista, por parte da unidade nacional, fixam-se com rigidez os dois termos (nacional e popular), que em essência são oscilantes. Mas como este drama em questão vai lidar com isto? Há uma certa resistência em face à aceitação do termo? Parece que sim, ao menos em termos de aceitação de um movimento “populista de arte”, se assim pudéssemos dizer. Os mecanismos de composição da peça apontam nessa direção.

Ao querer utilizar uma figura histórica considerada tipicamente populista, o drama glauberiano de análise faz um movimento no sentido de desvendar ao público possíveis relações entre Estado/poder e as classes populares, implementando, desse modo, uma discussão, mesmo que, às vezes, aparentemente velada, dos dois termos expostos anteriormente. Tomo de um texto de Ismail Xavier (1993), sobre *Terra em Transe*, as idéias cunhadas no tocante a presença de um duplo caráter do personagem Paulo Martins, que se transforma em ator e comentador. É também o que parece acontecer com o personagem Jango. Ora ele aparece como comentador da vida privada e pública, ora como analista do momento político, ora como ex-líder.

Apontar um momento da peça pode tornar mais claro o meu ponto de vista. Na cena 3, do último ato, Jango está a falar com Júlio, Marina e Tony. A conversa antecede o momento de Jango ser devorado pelo povo. Ele parece deixar de cena o personagem histórico e tomar para si um tom mais reflexivo, quase como aquele que denuncia, que pede, que incita a ação popular, mesmo que essa fosse contra o próprio líder. No esplendor sonoro da cena, com a luz clara sobre os personagens, Jango confessa que “dia a dia o povo aprende a votar...” e adiante determina a configuração de um Brasil, numa fala dirigida direta à platéia e não aos seus interlocutores de cena: “Botem cangaceiros nos Pampas e gaúchos nas Caatingas, negros em Brasília e alemães na Bahia, italianos em Sergipe e amazonenses em Santa Catarina, paranaenses no Piauí e maranhenses em Minas, mineiros no Amazonas e paulistas em Pernambuco...precisamos misturar raças e culturas...”. Esse seu comportamento na cena não revelaria uma provocativa idealização, de modo irônico, do próprio movimento de integração nacional tão apregoado em populismos, em anos 1950 e 1960? Mesmo quando o personagem histórico parece voltar à sua instância primeira de ator da cena, deixa-se a marca de reflexão sobre a classe dirigente (e por que não para as idealizações de uma esquerda que via possibilidades imaginárias numa fase anterior à 1964?) e a condenação do povo, como pode-se ver na pergunta final, que seria respondida adiante pelo coro popular:

Valoroso povo de todos os continentes! Abandonei a política pela filosofia. Ainda jovem cometi na Presidência da República a impetuosidade de querer revolucionar os espíritos. Consciência, consciência, onde estás que não respondes? Há quantos séculos a consciência da miséria paira desconhecida além das fronteiras onde sofrem os escravos? (MJG, p.41).

Existiria um movimento semelhante, diria quase que desesperador do próprio personagem, que o coloca, ao analisar estes termos em específico, num modo muito próximo dos anseios e frustrações do poeta Paulo Martins. A consciência de que fala tem a resposta na voz popular, estaria perdida há séculos no infinito, “a consciência responde ao grito”, o grito popular. Quando não é o personagem Jango quem encarna a reflexão como comentador, fazendo com que o leitor se sinta incomodado, passa-se a voz para o próprio personagem que faz a interlocução da cena. É o caso da Cena 1, também do último ato. Todos são convidados ao churrasco que se iniciaria, inclusive Eze-

quiel, o operário. O momento final da cena é a vez da entrada reflexiva da voz de Ezequiel. Sob o pedido de Jango para que ficasse, afinal afirmava o líder que outras histórias ainda tinha para lhe contar, Ezequiel deixa o tom respeitoso com ele e vai encarar a reflexão provocativa: “É tudo história dos donos do poder...sou um operário, doutor Jango, minha estória não tem nada a ver com a do senhor...”(MJG, p.33-4). Mais uma vez provocado, só que agora por um legítimo representante do povo, Maria, a empregada doméstica: “Como não, Ezequiel?”, o operário dá uma resposta arrebatadora, valendo-se da própria forma de alienação presente no discurso da personagem: “Sou pobre, dona Maria...Doutor Jango está exilado, mas é rico, é o ex-Presidente, amanhã pode voltar e eu...fui preso, torturado, tinha família grande quer dizer, nem mesmo uma revolução muda minha vida, está ficando tarde, já que tenho quase cinqüenta anos, sou um animal sem esperança...” (MJG, p.34).

2. Vieira devora o povo?

Já com a prévia discussão implementada sobre a peça *Jango (Tragédia em 3 atos)*, nosso passo agora é tentar levantar questões do filme *Terra em Transe* que possam servir de base comparativa, sobretudo ao redor da construção ficcional de seu personagem Vieira, um dos líderes políticos do filme, em suas possíveis relações com a classe popular. Esclarece-se que o motivo de comparação aqui não é demonstrar que o filme é um contraponto da peça, muito pelo contrário, parece-nos que uma das riquezas da obra glauberiana reside em sua coerência, em que cada escrito complementa o outro. Em suma, procuraremos uma investigação que apresente similitudes e diferenças narrativas de construção desses personagens, mas que no fundo nos indique uma leitura mais profunda da obra como um todo.

Terra em Transe foi lançado em 1967, portanto um ano antes do golpe-dentro-do-golpe – o Ato Institucional número 5, e atraiu uma série de comentários ao seu redor. Uma frente tratou logo de alçar o filme ao terreno do incompreensível, rasgando o verbo de maneira vezes cruel, como foi o caso de Ely Azeredo, no *Jornal do Brasil*, ou de Antonio Moniz Viana, no *Correio da Manhã*. Uma outra frente crítica procurou uma defesa mais ferrenha do filme de Glauber, como foi o caso do próprio Nelson Rodrigues, também no *Correio da Manhã*. O que parece uma circunstância normal dentro de obras arrojadas e que se arriscam na renovação dos fenômenos da linguagem – veja-se o caso da recepção crítica de **Grande Sertão: Veredas**, em 1956 – pode, no contexto do lançamento do filme de Glauber, indicar uma outra interpretação além desta. Havia um incômodo, talvez o “vômito triunfal”, “a golfada hedionda”, expressão com que Nelson vinha demarcar acertadamente a ação do filme na vida intelectual brasileira. Por meio de *Terra em Transe*, tocava-se em feridas tanto de grupos mais conservadores como de grupos considerados mais revolucionários. Mas o que há de tão triunfal assim no filme?

Suas marcas são modeladoras de um caminho fílmico sem precedentes em nossa história cinematográfica. Como Gilda de Mello e Souza já havia apontado em crítica sobre essa obra, se tomarmos apenas a sua estrutura racional, poderemos ter a falsa idéia de uma banalidade. Não é à toa que as primeiras recepções críticas do filme fincaram suas bases em equívocos do tipo “filme ininteligível, seu “excesso é a doença” ou ainda seria ele “um recorde mundial do barroco”, tomado aqui com um sentido pejorativo. Mas onde residiria a força triunfal do filme? Recorro mais uma vez às idéias de Gilda para uma resposta menos equivocada: “a força de Glauber não consiste em exprimir um pensamento discursivo, e sim na maestria com que usa a imagem, para criar um universo plástico de equivalências, um sistema de metáforas e alegorias” (1980, p.189).

As alegorias parecem ser a chave para uma via crítica mais justa ao filme de Glauber. Nesse sentido, dados os objetivos iniciais deste ensaio, buscaremos trilhar uma análise da representação da voz popular e da formulação do personagem Vieira, uma das figuras alegóricas do político no filme. Já que a tônica é a comparação com a peça, alguns pontos parecem ser necessários buscar. Estão entre eles: o espaço constituído ou não-constituído para a voz do povo; e como Vieira vê esse povo, ou seja, de que modo fala com o povo e sobre o povo.

2.1. “A praça é do povo como o céu é do condor”?

O povo toma a palavra, de maneira mais revoltada com os impasses da situação de classe subalterna, por duas vezes em *Terra em Transe*. Na primeira delas, Felício, um pobre camponês, encontra Vieira para cobrá-lo das promessas de campanha. Na segunda, o homem do povo, diante da provocação de Paulo Martins - por sinal, no papel mais de comentador da cena, como bem observou Ismail Xavier (1993, p.46) -, revela que o verdadeiro personagem (representante) do povo era ele, que tinha sete filhos e não tinha onde morar. Resultado: nas duas seqüências, os homens do povo são sacrificados e silenciados pela situação.¹⁰

Sabendo que a segunda seqüência foi amplamente estudada por Ismail Xavier, demonstrando de que modo haveria uma crítica ao próprio populismo imputada pelo próprio conflito líder *versus* classe popular, ficaremos mais de perto na primeira seqüência. Ela também favorece uma discussão em torno dos elementos de análise: povo e líder. O referido encontro de Felício com Vieira, quando este já está na função de governador eleito, é conseqüência de um encontro anterior, ainda durante as promessas de campanha (“Para governador vote em Felipe Vieira”). Era a campanha que prometia “melhores dias pros pobres e vida nova pra todos”. A primeira aparição de Felício dá-se, em meio à multidão de populares, ele fazia as vezes de uma voz representativa naquele instante: o camponês de roupas sujas e rasgadas está junto de sua mulher para, em nome de alguns do povo, firmar um compromisso com o ainda candidato ao governo. Na composição da cena, a câmera sem grandes movimentos capta Felício, cabisbaixo, e sua mulher, numa polarização com um outro personagem, Vieira, este altissonante em relação aos outros dois e à multidão que os cerca, sublinhando e alegorizando nitidamente uma divisão de classes presente em Eldorado, como o filme viria a mostrar e como é também o caso presente na tragédia *Jango*: de um lado, classes dirigentes, de outro, classes populares. A primeira fala de Felício, dirigida à Vieira, é acanhada e revela sua razão de lá estar: “Seu governador (é imediatamente interrompido por Vieira em tom paternal: “fala, meu filho”), em nome desse pessoal, eu queria pedir ao senhor uma atenção...água, aqui pras nossas terra melhorar. Agora, se o senhor quiser, também, o senhor podia, pode, mas...”, que, diante da falta de palavras para a reivindicação do camponês, mais uma vez Vieira interrompe, sequer ouvindo o fim do seu pedido: “pode ficar tranqüilo, meu filho, eu vou acabar com esses abusos. Vai tomando nota, Marinho. Ele está tomando nota de tudo, viu? Vai tomando nota, não Eminência?”, dirigindo-se também ao padre que agora participava da cena com a ampliação do plano pela câmera. Felício, em meio aos gritos da multidão, ainda tenta firmar mais um compromisso de campanha: “queria falar mais uma coisa”. Antes é interrompido por Vieira, que terá a última palavra do encontro: “Pode falar...Fala, meu filho, fala”. O corte é brusco para outra cena, de Vieira nos braços populares ainda em campanha. Felício só apareceria momentos depois, quando Felipe Vieira não era mais o candidato, mas o governador da Província.

Esse novo encontro terá outros ares e tons, muito mais dissonantes do que aqueles da campanha para governador. Se a paisagem sonora do primeiro encontro era a música de fanfarra - alta e marcada pelo mesmo ritmo, que levava ao entendimento de um momento festivo, quase cívico de um encontro do povo com o líder-, a paisagem sonora do segundo encontro é firmada por uma música menos festiva e mais amarrada ao nervosismo que ali arrolava. O jogo das câmeras, ora subindo, ora descendo, somada à montagem, confirmava o nervosismo instituído. Logo na primeira tomada, emolduram-se na cena homens, mulheres e crianças do povo, à frente deles encontra-se o seu legítimo representante, Felício, que se vira a todos, apenas com os gestos das mãos e de costas para a câmera, e pede calma geral, que todos fiquem parados. À partir dali, ele seguiria solitário no encontro com o governador, demonstração de seu papel social de representante do povo naquela circunstância. O enquadramento continua a ser o mesmo e Felício segue agora de frente para a câmera. No outro ponto do espaço cênico, o corte nos leva para o momento em que o governador sai do seu

¹⁰ Para uma análise dessas duas seqüências do confronto de Vieira com o povo, vejam-se também os estudos: MAGALHÃES, STAM, 1991, p.148-56; ROPARS-WUILLEUMIER, 1991, p.157-169.

carro, seu olhar já não é o mesmo da época de campanha. A câmera continua a demarcar os passos nervosos do governador. Nova cena e dois novos personagens são captados pela câmera, numa angulação de baixo para cima, num plano mais aberto, dando a dimensão espacial do local. Trata-se de Paulo Martins e de Aldo; eles descem o morro onde se desenvolvem todas as ações da seqüência. A câmera, em seguida, volta-se para o governador, cujo gesto com a cabeça parece indicar ordens para personagens - comparsas obviamente - que não estão no enquadramento cênico.

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

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

As conseqüências do ato de Felício seriam ainda mais dolorosas. Valeria de fato sua própria vida, como veríamos adiante. O espaço do povo fora massacrado: a própria montagem como vimos é elemento de demonstração disso. Sempre gerador de opressão, seja por meio da música em tom jazzístico, seja pela situação de inferiorização enfrentada pelo personagem diante dos ângulos da câmera, o ponto de vista criado na seqüência revela uma escrita no sentido de apontar as contradições, as injustiças, próprias dos conflitos de classes. Ismail Xavier, ao comentar a famosa seqüência do “Encontro de um líder com o povo”, vai dizer que “o desenvolvimento geral da cena traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado” (1993, p.49). O mesmo parece acontecer nessa cena exposta acima. O espaço de participação democrática é definido pela classe dirigente, e a inclusão popular é algo não real, mas que apenas tem a sua parcela de participação no carnaval da campanha. A violência das seqüências - tanto a de Felício como a da morte do homem do povo - não apenas nos agride e choca, mas também coloca em circulação crítica e “ativa o preconceito que o filme sabe existir, muitas vezes inconfesso, em setores variados” (XAVIER, 1993, p.49).

2.2. Vieira fala ao povo, Vieira fala sobre o povo

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

O primeiro encontro de Sara e Paulo acontece na redação do **Aurora Livre, o jornal independente e noticioso**. São pelas fotos mostradas por Sara que Paulo sensibiliza-se com a urgência de fazer algo. Segundo eles, havia a necessidade de um líder político. Depois disso, Paulo seguiria com Sara para que juntos pudessem ter o primeiro encontro de apoio à Vieira. Começava ali, logo depois dos acertos políticos, o contato de Vieira com o povo. Sem as informações anteriores das suas raízes, a não ser que havia começado de baixo como simples vereador e que teve de enfrentar o mau-caratismo e a corrupção, temos o primeiro contato de Vieira com o povo, já dentro do *flash-back*, em plena ação da campanha para o governo, a mesma em que Felício faz o primeiro contato com o futuro governador. Se Paulo possuía o caráter duplo dentro da narrativa, de comentar e ator, Vieira também vai possuir dois vetores de ação para sua própria personagem, ajustando-os conforme lhe convier e ao que as circunstâncias exigirem. Um destes vetores parece ficar ao redor do tom paternal, quase que criando uma drama farsesco. Torna-se evidente no seu encontro com o povo durante as promessas de campanha. O que vai levar o discurso, tipicamente voltado para mudanças e reformas, de pão e escola a todos, como um ideário que se desmente a cada passo. Em outras palavras, pelo tom implementado de narrativa farsesca, aquilo que é promessa ganha ironização da própria situação. Num outro vetor, parece-nos revelar o que, usualmente, chamamos de bastidores, as coxias do teatro político. Nela, Vieira joga duro com o povo, manda reprimir quando necessário. Era preciso tramitar nas bases eleitorais ou com os compromissos firmados, segundo suas próprias falas. Terminar a aventura quando assim era necessário, afinal, conforme dizia: “o sangue das massas era sagrado”. Seria mesmo? Não haveria um ponto de contradição intencional por parte do autor na composição do personagem, se pensarmos nesta sua fala? Repressão policial e sangue das massas não são faces de uma mesma moeda? De certo modo sim, mas a questão nos exige um entendimento mais profundo do que Vieira adotava como país. Seu papel alegoriza figuras da nossa própria história, ou seja, o líder populista que surge da aristocracia rural para modernizar setores da vida nacional. É o que a crítica já viu em Vieira. Para Ismail Xavier, por exemplo, ele “é o líder populista de origem rural, “coronel” com verniz urbano que se alia ao progresso. Político experiente, tem contra si a falta da conciliação que canaliza o potencial de revolta do oprimido para ilusões de melhoria com a manutenção das regras de poder vigentes. A esquerda o observa como uma espécie de líder pré-revolucionário, representante de um reformismo cheio de limites mas com “vocaçãõ histórica”, o homem certo para o país neste estágio de desenvolvimento” (1993, p.55). Se tomarmos a versão da peça *Jango*, notaremos que as falas do personagem protagonista são projetadas no sentido de desfazer a figura de ilusão e de esperança no reformismo populista, que angariou muitas apostas de setores sociais e políticos (sobretudo a esquerda) presentes na sociedade. O que *Terra em Transe* visualizava-se como a própria alegorização que representa o momento cheio de esperanças da esquerda nos momentos que antecedem o golpe de 64, o qual foi representado na fatura fílmica pelas esperanças de reformas com Vieira, modelo logo frustrado pelo golpe de Diaz. Em *Jango* fica a esperança ainda da revolução que está por vir, mas sem uma aposta no líder com “vocaçãõ histórica”.

Pela fatura de composição da peça já se imprimem alegoricamente as marcas mais diretas do desencanto do golpe de 64.

“A nossa aventura terminou”?

Como ponto de chegada, talvez, seja preciso atar alguns fios trançados. Procuramos, ao longo do percurso feito, apontar a base comparativa do trabalho pela análise da singularidade presente em cada uma das duas obras no que se refere à voz popular construída em ambas, no sentido de denunciar o seu silenciamento – é o caso de *Terra em Transe* – ou a sua ação – é o caso do coro em *Jango (tragedya em 3 atos)*, ou ainda de apontar as relações dos donos do poder com essas vozes populares. Em ambos os casos o nacional-popular formulado pelos textos glauberianos mostrou-se muito mais próximo da formulação feita por Antonio Gramsci, do que uma formulação populista destes dois termos. O resultado, tanto para um como para outro, é o firmamento de uma crítica à suposta ordem populista, em via política e em via estética. Nesse sentido, procurou-se ainda levantar possíveis críticas, comentários, presentes em ambos os enredos aos próprios fatos históricos, sobretudo ao populismo, cujas formas de lapidação do artista alcançaram maneiras diferentes de narrar em ambas obras. Embora investigue um mesmo autor e, portanto, pareça num primeiro momento afastar-se das propostas de análise comparativa mais tradicionais (autores diferentes, diferentes culturas etc.), o ponto de partida deste estudo julga que uma investigação de dois sistemas artísticos em Glauber Rocha amplia a capacidade de se tomar e de se observar as possibilidades expressivas em suas obras.

Nossa opção não foi ficar, a todo momento, confrontando num mesmo espaço de escrita os elementos de um e de outro. Achamos que cunhar frases e idéias do tipo “Em *Jango* disse isso sobre este determinado tema, enquanto em *Terra em Transe* disse dessa maneira sobre este mesmo tema” seria uma metodologia equivocada de abordagem por se tratarem de sistemas artísticos diferentes e de um mesmo autor, o que nos levaria em diversos momentos a forçar a nota. Deixamos que a análise de um e de outro por si só formalizasse as comparações.

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

Por fim, resta-nos responder à pergunta que intitula esta derradeira seção. A obra de Glauber nos revela que, definitivamente, a aventura não terminou, como havia apontado Vieira. Ficam ainda as esperanças do poeta Paulo Martins, mesmo que seguidas de seus desencantos e agonias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et all. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERREIRA, Jorge. O nome e a coisa: o populismo na política brasileira. In: FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida social*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MAGALHÃES, Maria Rosa A., STAM, Robert. Dois encontros de um líder com o povo: uma desconstrução do populismo. In: VÁRIOS. *Glauber Rocha*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. Terra em Transe. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.189.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. A montagem e a cena ou dois estatutos do povo. In: VÁRIOS. *Glauber Rocha*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p.83-4
- XAVIER, Ismail. Considerações sobre a “estética da fome”. In: _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.153-67.
- XAVIER, Ismail. Terra em Transe. In: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.