



“Ao passo que vamos, recuamos”: Modulações do mito do poeta no filme *Terra em Transe*

“As we advance, we retreat”:

 Variations of the myth of the poet in *Land of Anguish*

Bárbara Xavier França¹

Resumo: O trabalho propõe uma discussão das modulações, atualizações e questionamentos do mito do poeta a partir do filme *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Recorrendo ao conceito de teatralidade trazido por Svetlana Boym em texto sobre Maiakóvski e o mito moderno do poeta e ao conceito de subjetiva indireta livre operacionalizado por Ismail Xavier em análise à obra de Rocha, pensamos a construção do protagonista Paulo Martins em relação a um momento político e literário brasileiro de fracasso de utopias.

Palavras-chave: Terra em Transe; Glauber Rocha; mito do poeta; ditadura militar; cinema brasileiro.

Abstract: The work proposes a discussion on variations, updates, and questionings of the myth of the poet from the movie *Land of Anguish* (Glauber Rocha, 1968). Using the concepts of theatricality, explored by Svetlana Boym in a text on Maiakovski and the modern myth of the poet, and the idea of a free, indirect point of view proposed by Ismail Xavier in his analysis of Rocha's work, we analyze the development of the protagonist Paulo Martins in relationship to a Brazilian political and literary moment of shattering utopias.

Keywords: *Land of Anguish*; Glauber Rocha; the myth of the poet; military dictatorship; Brazilian cinema.

Introdução

Solitário na imensidão levemente nebulosa e cinza que ocupa toda a tela, Paulo Martins, o poeta, agoniza. O plano é clássico: o homem, no canto inferior direito, levanta uma arma com um dos braços enquanto olha para cima. Depois de um curto tempo de contemplação, dá três ou quatro passos cambaleantes até que surgem, como uma epígrafe, os seguintes versos de Mário Faustino (1930-1962), pinçados do poema “Balada” (1955): “não consegui firmar o nobre pacto / Entre o cosmo sangrento e alma pura [...] Gladiador defunto mas intacto / (Tanta violência mas tanta ternura)”. A inscrição faz as vezes de epígrafe para *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha lançado em 1967 e um dos principais representantes do chamado Cinema Novo.

Com o tom de epitáfio, como caracteriza Ismail Xavier (2012) na análise sobre o longa-metragem presente no livro “Alegorias do Subdesenvolvimento”, primeira vez editado em 1993, a inscrição que surge na tela apresenta uma clivagem de antagonismos que será um princípio organizador do filme. Dedicada por Faustino a

¹ Doutoranda em Literatura Latino-americana pelo Programa de Pós-graduação em Espanhol e Português da Tulane University (New Orleans, EUA). Mestre em Comunicação Social, linha de Pragmáticas da Imagem, pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

“um poeta suicida”, as séries de opostos constituídas por “cosmo sangrento”, “gladiador defunto” e “violência”, de um lado, e por “nobre pacto”, “alma pura” e “ternura”, de outro, expressam, de acordo com Xavier (2012), as descontinuidades entre um mundo exterior, da ação, e um mundo interior, da imaginação, da emoção, da criação poética. E é precisamente sobre o descompasso irresolúvel entre esses dois mundos – extremos? - de que se trata *Terra em Transe*.

Ambientado num país chamado Eldorado, o filme traz as intrigas políticas que se sucederam até culminar em um golpe de Estado. Quem toma o poder é Dom Porfírio Diaz, líder de filiação conservadora que diz ser um encarregado divino para tornar Eldorado uma verdadeira civilização, preservando a família e os valores cristãos. O deposto é Vieira, populista que chegou ao palácio presidencial tendo como mote de campanha a promessa de “ouvir” as massas e melhorar as condições de vida dos mais pobres. Cada um ligado a um âmbito da sociedade civil, na atuação política mostram não diferirem um do outro tanto assim, uma vez que o poder propriamente dito acaba ficando na mão de grandes fazendeiros, donos da indústria, dos meios de comunicação nacionais e de grupos empresariais de ramos exploratórios sediados no exterior. É no meio dessa polaridade direita-esquerda pouquíssimo antagônica que está Paulo Martins, o poeta agonizante que abre este texto.

Naquele plano, encerra-se a disputa que culminou com a destituição de Vieira pelo Golpe de Diaz e inicia-se um longo *flashback* onde se apresenta a sucessão de acontecimentos e escolhas que fizeram com que se chegasse até ali. Antes de retornar para a cena da agonia, *Terra em transe* nos apresenta a trajetória de Paulo Martins e o acirramento de um conflito interno. Inicialmente apadrinhado por Diaz e depois assessor de Vieira, o poeta vive o impasse que é tentar articular seus ideais e valores sobre a nação, a revolução e o ser humano à *realpolitik* que se pratica em Eldorado. A justaposição dos opostos e a descontinuidade entre o mundo interior e o exterior colocados pelos versos de Faustino ganham expressão na figura do poeta, que é quem, de alguma forma, personifica a crise de uma época e de uma geração especialmente associada à esquerda no Brasil e na América Latina.

O filme de Glauber Rocha, na leitura de Xavier (2012), praticamente definitiva para os estudos sobre cinema brasileiro realizado no período entre os anos 1964-1970, é uma alegoria desse momento de reconhecimento do fracasso das utopias diante da verdade do golpe militar e da realidade da instauração de uma ditadura sem sinais de ser breve. À época, pelo contrário, o clima era de intensificação do regime de repressão, censura e violência, tendo o Ato Institucional nº5 sido decretado no ano seguinte ao lançamento de *Terra em Transe*. A escolha de um poeta para protagonizar tal momento, dessa forma, parece não se dar de forma aleatória. Versos declamados ao longo da obra não só traduzem em palavra os impasses, os desejos e a melancolia de alguém que almeja criar o novo, mas que está sendo engolido pelas repetições de uma estrutura secular, como, nota Xavier (2012), oferecem a inspiração mesma para a estrutura do filme.

No entanto, quando o autor aborda Paulo Martins, a discussão com frequência gira em torno de certo papel e fracasso de um “intelectual”. Considerá-lo como tal abarca qualidades de erudição, ilustração e vínculo às vanguardas do pensamento da época,

mas, acreditamos, não dá conta das especificidades de criação, autenticidade, sensibilidade, vidência e engenho histórica e culturalmente associados à figura do poeta. Ciente dessa diferença, Adalberto Müller (2008), em uma das notas de rodapé do texto “Muito além da adaptação: a poesia do cinema de *Terra em transe*”, provoca que uma história cultural do mito do poeta no Brasil “(...) seria desejável e valiosa” (MÜLLER, 2008, p.117). Por ora, não temos a ambição de realizá-la, senão de propor a discussão das modulações, atualizações e questionamentos do mito com o filme de Glauber Rocha.

Ser poeta numa terra em transe

Terra em transe é uma alegoria repleta de estratégias de cunho pedagógico² como emblemas da nação e dos elementos que, esquematicamente, ajudaram a constituí-la discursivamente e que são colados à imagem de Brasil – estão lá o padre responsável por catequizar os índios, o desbravador ibérico, os e as assistas do Carnaval, o político populista-pai-dos-pobres, para citar alguns exemplos. O filme cria um microcosmo cuja história e presente se confundem com os de praticamente qualquer país sul-americano. E Paulo Martins é dono de papel central nessa alegoria que também é um diagnóstico da América terceiro-mundista de meados do século XX, como tão detidamente apontou Xavier (2012).

Com semblante melancólico e gestos graves, até teatralizados na forma de abrir os braços aos céus ou de abaixar a cabeça e apoiá-la nas mãos, o poeta alterna instantes de efusão lírica com demonstrações de totalitarismo que se espelham facilmente à postura do conservador Diaz. Essa ambigüidade constitutiva do personagem, inclusive, conforme o autor, transborda para a escritura mesma do filme, onde recursos como a montagem vertical som e imagem e a subjetiva indireta livre sugerem expressar formalmente um estado de espírito. E também sugerem o flerte com uma alegoria menos emblemática e mais fragmentária, fazendo pensar nos escritos de Walter Benjamin sobre o drama trágico alemão, onde a alegoria aparece como manifestação da passagem do tempo, como rastro, como ruína.

A construção da personagem é analisada por Xavier (2012) colocando como parâmetro o intelectual orgânico à Antonio Gramsci e a incapacidade do poeta em se aproximar desse ideal de revolucionário teorizado pelo pensador italiano marxista,

² No geral, e de forma esquemática e redutora, alegoria significar dizer algo almejando dizer outro. Ismail Xavier (2005) usa a terminologia “pedagógica” para comentar recursos de linguagem que objetivavam transmitir, e o autor está se referindo a textos construídos desde a Idade Média, mensagens e valores dominantes, cabendo aos leitores a percepção de analogias, estereótipos e demais estratégias que indicavam a manifestação de sentidos encobertos. Fábulas e mitos são exemplos de textos pedagógicos. Na leitura de Xavier (2012), *Terra em transe* faz uso das alegorias pedagógicas com o intuito de falar da realidade totalizadora do país, figurando aspectos nacionais de forma sintetizadora. É importante lembrar, no entanto, que esse não é o único tipo de alegoria trabalhada por Glauber Rocha no filme. Para a análise detalhada das alegorias em *Terra em transe*: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 e FRANÇA, B. X.. *Outras Cenas: estratégias alegóricas no cinema (Other Scenes: allegoric strategies in the cinema)*. In: *Ecomig – Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação Social de Minas Gerais*, 2013, Belo Horizonte. *Comunicação e Desafios Metodológicos*, 2012. v. 1. Mais a respeito da discussão de Xavier (2005) sobre alegorias: XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. V. 1361, SP: SENAC, 2005.

uma vez que Paulo Martins “(...) se mostra ambivalente na relação de amor e ódio com o povo, consigo mesmo e com o mundo” (XAVIER, 2012, p.98). Para Xavier (2012), a questão que atravessa a figura do poeta é a do intelectual latino-americano motivado pelos levantes e leituras propaladas nos anos 1960, oriundos, sobretudo, da Europa, que, no entanto, não encontra no seu povo, “atrasado”, a força, a coragem e os conhecimentos necessários para a revolução.

Há, nesses diagnósticos do cinema novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente. E a exasperação causada por esse reconhecimento encontrou franca explicitação no filme de Glauber. Tais explicitações guardam sua ironia quando comparadas à constante histórica de estranhamento e agressividade dos intelectuais em face do ‘povo atrasado’, destituído de cultura política adequada à efetiva cidadania. O estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução (XAVIER, 2012, p.44).

Focando principalmente na análise dos versos proferidos no filme tanto por Paulo Martins quanto por sua amante Sara, Adalberto Müller (2008), por outro lado, afirma ser essa uma obra sobre o poeta e sobre o destino da poesia “(...) em um país dilacerado por forças políticas antagônicas” (MÜLLER, 2008, p.116). O autor considera, ainda, *Terra em transe*, mais que uma alegoria nacional, “(...) uma alegoria do próprio poeta, e da função social da poesia” (ibidem, p.123). Sua leitura identifica possíveis aproximações da construção do Paulo Martins ora à mórbida poesia barroca, ora à justiceira e “condoreira” poesia romântica, mas também com citações de pré-romantismo e ímpeto de adesão a uma “nova poesia” - aquela com forte apelo político³. O apurado e intenso trabalho relacionado à poesia no filme faz Müller considerar que “(...) Glauber Rocha adapta a poesia ao cinema e o cinema à poesia” (idem, p.115), sendo *Terra em transe*, “(...) antes de mais nada, a história de um poeta e do destino da poesia num país dilacerado por forças políticas antagônicas” (ibidem, p.116).

Para defender o olhar para figura de Paulo Martins como poeta e não simplesmente como intelectual, como queria Xavier (2012), o autor, no entanto, incorre em uma justificativa relacionada a aspectos brasileiros que parece sustentar pouco sua posição. Segundo ele, o Brasil dá um peso maior ao poeta como espécie de representação de um mito nacional. Após a alegação um tanto questionável de que o Brasil é um país de letrados, o autor endossa sua argumentação lembrando as fortes bases populares da presença de um poeta na construção da nação, cita como exemplo os repentistas e

³ Nomes de poetas barrocos e maneiristas como Don Luís de Góngora, Gregório de Matos, Jean de Sponde e Tristan L’Hermite são citados por Adalberto Müller (2008) como possíveis influências para a poesia de Paulo Martins. O autor cita ainda, como ecos nos versos do poeta de *Terra em transe*, sermões do padre Antonio Vieira e imagens associadas ao pré-romantismo de Byron, de Álvaro de Azevedo e de Junqueira Freire, além de escritos políticos à Pablo Neruda. É importante dizer que, no filme, há a declamação de versos completos de Castro Alves e de Martín Fierro, além dos de Mario Faustino, que surgem na tela.

coloca o respeito e a admiração que os poetas detêm entre a burguesia e a academia brasileiras.

Basta lembrar que a Academia Brasileira de Letras (ABL) é uma instituição mais política do que acadêmica propriamente, e reflete a realidade das diversas academias estaduais e municipais de letras, em que políticos e homens “de bem” da sociedade dispõem suas horas ociosas a recitar longuíssimos poemas parnasos-românticos. O ex-presidente José Sarney, por exemplo, cuja campanha a governador, antes de *Terra em transe*, Glauber documentou, é poeta, e membro da ABL (MÜLLER, 2008, p.116-117).

De nossa parte, acreditamos que o filme dá mais substância para discutir o mito do poeta do que apenas os fatos ligados à inserção de poetas nas câmaras brasileiras ou à relação estrita de Glauber Rocha com a filmagem de “políticos poetas” no passado. Defendemos isso não só pela presença da constante declamação do próprio Paulo Martins, mas, e sobretudo, pelo que ele profere como sendo demandas e anseios seus como poeta e nos discursos dos outros personagens. Cada um a sua maneira e desde seu lugar de interesse ajuda a reforçar o que é ser poeta no Eldorado pré-golpe e, se assim podemos afirmar, no Brasil de meados do século passado.

Aqui, a partir da estudiosa Svetlana Boym (1991), entendemos o poeta, sua vida e sua morte, como uma construção cultural, que pode se transformar com o contexto e o tempo histórico. Tomando emprestado o conceito de “mitologias” em Barthes, a autora mobiliza conceitos como *self-fashioning* e *theatricality*⁴ para pensar as formações discursivas dos mitos modernos do poeta. O que está muito além das fronteiras do poema, sendo quaisquer outros textos difundidos na cultura passíveis de serem objeto para a análise do mito do poeta. O intento de Boym (1991) desnaturaliza a vida do poeta e pensa a feitura da poesia tão importante quanto independente da feitura de si, além de dizer que em tempos de morte do autor, a vida do poeta continua sim a interessar.

Para os antigos na Grécia, conforme Lawrence Lipking (2012), a definição “poeta” esteve relacionada àquele que cria. A partir de narrativas míticas como a de Orfeu⁵, o poeta foi associado àquele que doma a natureza e suaviza o coração dos homens. Em outras culturas, segundo o autor, o poeta era visto como um ser divino, alguém cujo

⁴ “Teatralidade aqui não se refere simplesmente ao teatro como um dos gêneros artísticos ou midiáticos, antes, lhe pontua certa condição ontológica e social. Em outras palavras, o termo chama a atenção para o elemento ‘vital’ no teatro, para aquilo que o teatro dramatiza e coloca em primeiro plano na vida, e, ainda, para o que nos faz falar em ‘vida’ teatral e ‘teatro da vida’. Uma interação entre jogo e convenção, papéis prescritos e singularidade de atuações” (BOYM, 1991, p.32, tradução nossa). No original: “‘Theatricality’ here does not simply refer to the theater as one of the artistic genres or media; rather, it points to a certain ontological and social condition. In other words, it points to the ‘vital’ element in theater, to what theater dramatizes and foregrounds in life, and to what makes us call ‘life’ theatrical and theater ‘lifelike’ — an interaction between playfulness and conventionality, prescriptiveness of roles and the singularity of acts.

⁵ Na mitologia Grega, Orfeu era o mais talentoso dos músicos. Filho da musa Calíope e do deus Apolo, quando ele tocava sua lira, era capaz de fazer os animais pararem para escutá-lo. A música de Orfeu era capaz de sensibilizar até Hades, deus do submundo, que cedeu a ele uma chance de fazer reviver sua amada Eurídice, que havia morrido após ter sido picada por uma serpente. A caminho do mundo dos mortos, Orfeu teria convencido o barqueiro Caronte a levá-lo e feito adormecer o vigia Cérbero, tudo por conta do feitiço de sua música.

dom foi enviado diretamente dos céus. Essa concepção contrasta com aquela em que o poeta é o resultado de muito estudo, prática e virtuosismo que lhe permitiram criar à perfeição os versos. Já os românticos, “(...) frequentemente consideraram a capacidade para sentir profundamente como marca do poeta e como expressão direta do sentimento que marca um bom e autêntico poema”⁶. Conforme Boym (1991), desde o Romantismo é que o “poeta” tem sido o primeiro exemplo da intersecção entre arte, vida e sua mitificação poética.

Paulo Martins, antes de adentrar em sua cena de transe, brada com Sara que “todos vão dizer que sou um louco, um romântico, um anarquista...”. A seguir, discutimos os conflitos que irrompem dessa tentativa de adotar uma postura romântica e revolucionária, ao mesmo tempo em que lamenta: “a poesia não tem sentido, as palavras são inúteis”. Parece-nos que o mais potente trabalho com a vida no poeta do filme está no reconhecimento e na expressão de sua artificialidade.

A angústia da aparência

Após a abertura de fato de *Terra em transe* com a epígrafe de Mário Faustino, o filme inicia o *flashback* respondendo à pergunta feita pelo poeta a ele mesmo enquanto agoniza: “onde estava há dois, três, quatro anos? Onde? Com Dom Porfírio Diaz navegando nas manhãs. O meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz...”. Depois da sequência emblemática em que Diaz chega à praia caminhando entre um padre e um soldado espanhol ao som de batuque de candomblé e encontra um representante ameríndio, seguida da cena do discurso de posse, encontramos Paulo Martins em um palacete. É a casa de Diaz, onde ele dança com a até então amante do poeta, Sílvia, pelos imponentes corredores e salões celebrando sua nomeação como senador. É nessa cena do palácio que há o rompimento entre o poeta e o líder conservador.

Recusando o apadrinhamento de Diaz que desejava fazer dele deputado, Paulo Martins retruca: “começar tudo por suas mãos, quando eu poderia começar sozinho?”. Nesse momento, a câmera alterna entre planos fechados no rosto de Diaz e de Paulo Martins, que, devido a esse recurso, permite-se ser percebido ora olhando para baixo, ora olhando fixa e gravemente para seu interlocutor. Uma postura decidida que não impede o escape de certa hesitação. “Se eu continuasse a minha poesia, eu mesmo, uma poesia nova, se eu pudesse escrever falando de coisas mais sérias, de que eu pudesse falar...”, continua ele, completado por Diaz, categórico: “de ideias políticas”. Nessa troca de palavras, além da explicitação da censura implacável que seria vivenciada caso seguisse na relação com Diaz, Paulo Martins se aproxima à discussão da exigência de pioneirismo e autenticidade que assombra o poeta romântico.

Antes da ruptura entre os dois, no entanto, quando expressava o plano de levar o amigo para o congresso, Diaz introduz o brinde com a seguinte expressão: “ao nosso poeta, que será deputado”. Gostaríamos de nos deter um pouco no uso do “nosso”. A escolha pelo pronome possessivo na primeira pessoa do plural diz muito sobre a quem pertence a vida do poeta. Antes, ainda, diz sobre a vigência de uma relação de

⁶ No original: “The romantics often regarded a capacity for deep feeling as the mark of a poet and direct expression of feeling as the mark of a good or authentic poem”.

domínio sobre essa vida, que pertence a alguém que não ao próprio “dono” do corpo. A fala de Diaz afirma que o poeta é de domínio público e a alegação não se encontra somente entre os seus, conservadores, mas também no lado de Vieira. Enquanto arquitetam no quintal de casa entre risadas, bebidas e versos a campanha popular que derrubaria Diaz, Vieira atesta, voltando-se para Paulo Martins e Sara: “o país precisa de poetas, dos bons poetas. Revolucionários, como aqueles românticos do passado”. Tanto do lado conservador ligado às elites oligárquicas, quanto do lado populista, ligado às massas, permanece a condição: o poeta pertence a nós, o poeta pertence ao país⁷.

Apesar do “nosso” presente no brinde ao poeta proferido por Diaz, pode-se dizer, no entanto, que a maior parte da população de Eldorado não está incluída no alcance desse pronome. Isso não apenas porque se sabe que as classes menos abastadas que figuram nos momentos de campanha e de comemoração no longa-metragem são pouco formalmente educadas e pouco leitoras de poesia. Mas também, porque, em mais de uma vez, Paulo Martins expressa seu descontentamento com esse que ele chama de povo e dele marca uma distância irreparável. Exemplar é a cena em que se realiza um carnaval para celebrar a chegada de Vieira ao poder e o poeta, sustentando sua postura sisuda mesmo entre o batuque e a agitação dos assistentes, tapa a boca de um camponês após ele ter clamado por melhores condições de vida. “É um analfabeto, um imbecil”, resmungo Paulo Martins, em um ímpeto autoritário e apartador que, aliás, é reforçado pela montagem na banda sonora.

Quando a câmera se aproxima do poeta, cessa o batuque e ouvimos o trecho de uma peça de Villa-Lobos, afastando-o dos setores populares de que ele clamava ser portavoce e endossando o aspecto “para poucos” de sua forma de ver o mundo. O autoritarismo e violência de Paulo Martins se repetem ainda em outras situações. O poeta chega inclusive a agredir fisicamente um camponês durante a campanha, sob a argumentação de que se tratava de um “covarde”, um “servil”, um “fraco”, alguém “cheio de medo”. Impostado entre o homem e Vieira, Paulo Martins faz as vezes de segurança do político, tornando mais ambígua e cheia de lacunas a imagem de poeta pleno – sensível às dores da sua geração – desenhada pelos discursos de Diaz, Vieira e Sara e endereçado a ele.

⁷ A convergência entre mitos do poeta e mitos da existência de uma pátria ou de um povo remonta à antiguidade. Historicamente, segundo Lawrence Lipking (2012), nações e sociedades [e aqui ele está pensando em exemplos da Grécia e da Índia antigas] preservam poemas – atribuídos geralmente a uma única mente criativa – que incorporam seus valores e tradições, ainda que esses aspectos se transformem com o tempo. Homero, por exemplo, de quem não se sabe ao certo ainda nos dias de hoje quem foi, como se parecia fisicamente, onde vivia e mesmo se foi uma única pessoa, foi, durante a Grécia antiga tão reverenciado que seus trabalhos, conforme Lipking, passaram a fornecer bases para a educação. “Nesse sentido, o poeta pode representar toda uma comunidade reunida por uma língua comum e por histórias que todos conhecem” (LIPKING, 2012, p.1048). E só um ser enviado pelos deuses é que poderia cumprir a função de ser essa voz de todo um povo. Ainda dentro dos exemplos da antiguidade, o autor lembra que na Bíblia hebraica, a criação de hinos e canções é tradicionalmente associada a inspirados líderes e reis, tais como Moisés, Davi e Salomão. Com esse pensamento, conforme o autor, é como se o criador das nações assimilasse pelo criador dos versos. Como vidente capaz de enxergar o que os homens comuns não conseguem ver, além de servir a população com a beleza travestida em palavras e de oferecer alívio da pesada realidade daqueles que o ouvem e/ou lêem (pensemos no arquétipo de poeta oferecido pelo mito de Orfeu).

Além do mais, os gestos empreendidos por Paulo Martins e a forma como se porta no plano realçam, segundo Xavier (2012), a teatralidade⁸ da sua construção como poeta. Na primeira cena da renúncia, por exemplo, o autor cita o adjetivo “teatral” para comentar a geometria com que o poeta traça seus passos ao redor da equipe de políticos e a expressividade com que investe face e movimento de braços. Para o autor, Paulo Martins é, desde a primeira cena, “figura de um teatro didático, com a diferença de que assume o papel de um mestre de cerimônias exaltado” (XAVIER, 2012, p.84), impondo seu tom indignado como a marca de *Terra em transe*⁹.

Essa leitura do autor sobre a exposição do teatro do jogo político, ou seja, de sua maquinaria que envolve uma atuação e uma trama de bastidores, leva-nos a chamar a atenção para a exposição em *Terra em transe* da própria figura do poeta como fruto de jogos de teatralidade. E aqui não estamos nos referindo ao fato de o poeta estar sendo interpretado por um ator dentro de um filme, senão que, na esteira de Boym (1991), o próprio filme, com suas escolhas de *mise-en-scène* e operações de montagem, cria esse poeta que dá a ver o descompasso entre sua figura pública e o homem por trás dela. Afora a citação de um teatro didático presente nos gestos de Paulo Martins, também lemos o uso da subjetiva indireta livre – identificada por Xavier (2012) a partir da formulação de Pasolini em “cinema de poesia” – como mais um reconhecimento da artificialidade da figura do poeta. O recurso diz respeito à inclusão, na montagem, de planos que incorporam o comportamento e a visão de mundo do poeta, sem que, naquele momento do filme, estejam ocupando o lugar da subjetiva propriamente dita do personagem Paulo Martins¹⁰.

Ao se desvincular do corpo do poeta, a subjetiva indireta livre expõe que a forma de ver o mundo mais sensível, aprofundada e perspicaz do que a de um cidadão comum e, por isso, mais melancólica existe independente daquele que produz os versos. Discutindo especialmente a relação entre poesia e política a partir do mito do poeta revolucionário construído com e sobre o ícone da justaposição poesia e revolução – Vladimir Maiakovski (1893-1930) –, Boym (1991) coloca que perdurou na Rússia de meados do século XX a imagem romântica do poeta como gênio da nação. Segundo a autora, o poeta revolucionário é uma variação moderna do “poeta-herói”, que oferece uma alternativa à sua usual imagem de alienado. A alcunha “revolucionário”, nesse

⁸ Aqui, pensando no aspecto do “teatral” como encenação, atuação, bem relacionado ao palco do teatro. Xavier (2012), nesse momento, não está exatamente falando em “teatralidade” como o faz Svetlana Boym (1991).

⁹ Na convivência dos impulsos contraditórios que são a batalha interna do poeta e seus princípios *versus* a necessidade de tomada de posição num país às vésperas de um golpe de Estado, Xavier (2012) aponta que (...) 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 comentador. 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 platéia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo) o teatro (XAVIER, 2012, p.93).

¹⁰ “Seja explícita ou não a mediação da subjetividade do poeta, o estado de espírito dele contamina toda a narração, embora não seja totalmente seu relato. A cada passo, o filme exhibe a típica interação: esquematizações, simetrias e um senso estrito de ordem convivem com uma textura de imagem e som dada a excessos que, numa primeira aproximação, sugere um fluxo descontrolado de dados e associações que parece impossível unificar. (...) A mediação em *Terra em Transe* transcende a subjetividade de Paulo, mas assume os padrões de sua experiência, com seu sentido de urgência e agonia, sua retórica” (XAVIER, 2012, p.81).

lugar, incorpora a noção de uma consciência e aponta para vários mitos modernos, tais como o mito do progresso – ou seja, de uma radical ruptura com a tradição –, o mito da ação e o mito do homem que faz justiça com as próprias mãos.

Disposto a pegar em armas e levar a luta por seus ideais até o fim, mesmo que isso incorra em sangue e morte, Paulo Martins parece ter essa como referência de poeta. Ele quer ser o poeta revolucionário, mas as operações da escritura fílmica continuam reforçando sua alienação de si mesmo, do seu próprio discurso e da sua visão de mundo. É sua incapacidade de romper com a tradição um dos fatores que mais o atormentam. E aqui falamos tanto da tradição do poeta romântico quanto da tradição das sucessões de cargos públicos e de formas de se entender e fazer política. Interessante pensar no fato de o “padrinho”, o ídolo, o líder a quem Paulo Martins seguia em sua juventude ser não outro poeta, mas um político.

Pensando no arquétipo, também um tanto romântico, do “poeta forte” trazido por Harold Bloom (1991) como uma aproximação possível a um desejo de Paulo Martins pela autenticidade, por falar por seu tempo, diríamos que *Terra em transe* traz uma variação que diz muito da crítica que parece operar. Enquanto o poeta forte de Bloom (1991) vivencia a angústia de tentar se desvencilhar da influência dos cânones que o antecedem, ao mesmo tempo em que precisa considerá-la, Paulo Martins vivencia a angústia da influência de um político conservador, com quem, como dissemos, quanto mais quer se afastar, mais se mostra parecido. Sintomaticamente, no vídeo difamatório que o poeta produz sobre Diaz, um de seus planos mais emblemáticos, o líder aparece sobre a estátua de Baco, deus da Poesia, antes de aparecer, em seguida, empunhando uma pistola ao som de uma ópera italiana.

Considerações finais

Terra em transe propõe um imbricamento profundo e ambíguo entre política e poesia que ultrapassa o espaço estrito dos versos, colocando a questão como não apenas relacionada a uma tomada de posição frente a acontecimentos e ideologias que deveriam ou não ocupar temática e formalmente as estrofes. Até porque, esteticamente, Paulo Martins inova pouco, fazendo uso de estruturas clássicas do passado (Müller, 2008) para clamar a revolução. Podemos dizer que a relação apresentada por *Terra em transe* sobre poesia e política expõe a dubiedade intrínseca à palavra revolução. Boym (1991), sobre o mito moderno do poeta revolucionário, lembra que, ao mesmo tempo em que fala da ruptura com uma ordem, revolução também se refere a um retorno a um ponto anterior e de repetição. O que desestabiliza tanto a lisura do mito do poeta revolucionário quanto dos próprios mitos de progresso e ilustração que rondam a tal modernidade.

Na esteira de Boym (1991), poderíamos dizer que a agonia do poeta revolucionário de *Terra em transe*, evidencia tanto a incapacidade de enfrentar as forças políticas que, ainda que em nome de alguma vontade de mudança, perduram o mesmo *modus operandi* – conservador, oligárquico, excludente, racista – de sempre, quanto o reconhecimento do poeta como participante desse jogo. O filme, com sua montagem fragmentária e circular, articulando os planos da deriva introspectiva do poeta à

sucessão dos fatos que, no entanto, começam e terminam no mesmo ponto, reforça em sua escritura essa percepção crítica da revolução como não avançar. Bem disse Paulo Martins: “ao passo que vamos, recuamos”.

Se, ao longo dos tempos, o poeta foi narrado, divulgado, exaltado como aquele que cria, o poeta de *Terra em transe* tentou criar, além de uma “poesia nova”, uma nação. Ambos os projetos foram derrotados. Ninguém melhor do que um poeta – o louco! O romântico! O anarquista! –, e não um intelectual generalizado, para incorporar e expressar a angústia pelo fracasso da utopia de toda uma geração. Utopia da possibilidade de revolução num país de oligarquias, da transformação da política e da pureza do herói.

Bibliografia

BLOOM, Harold [1973]. **A angústia da influência. Uma teoria da poesia.** Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOYM, Svetlana. **Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet.** Cambridge MA, Londres: Harvard UP, 1991.

LIPKING, Lawrence. The poet. In: **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** GREENE; CUSHMAN; CAVANAGH; RAMANAZI; ROUZER (orgs.). New Jersey: Princeton University Press, 2012.

MÜLLER, Adalberto. Muito além da adaptação: a poesia do cinema de *Terra em transe*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.13, 2008, pp.115-139.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.