

6

Precisa-se de um líder e de um poeta (Prática poética e prática militante no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha)

Júlio César Lobo

Professor das Universidades Federal da Bahia
e da Universidade do Estado da Bahia.

Email: jceslobo@hotmail.com

Resumo: O objetivo principal deste estudo é levantar elementos para uma discussão sobre uma frase-tema dita por uma militante ao protagonista – narrador: *A política e a poesia são demais para um só homem*. A poesia a que nos referimos acima tanto diz respeito ao texto poético declamado pelo citado protagonista, bem como ao texto inscrito na película, caso dos versos de Mário Faustino antes do início do *flash-back*. Por extensão, em nosso trabalho, poesia passa a designar a prática artística em geral, por sinal, uma herança de procedimento da era romântica. A política será enfocada majoritariamente na sua acepção de prática militante, em discurso convincente, aliciante, sedutor. Assim, a política fica como que reduzida à dimensão da articulação verbal, do discurso. Não é por

acaso que o filme citado é palavroso, tão sufocado pela tirania do verbo.

Palavras-chave: cinema brasileiro e política, cinema brasileiro e história, cinema brasileiro e América Latina.

Abstracts: Our goal is criticize the Brazilian film *Terra em Transe* (Rio de Janeiro, 1967), written and directed by Glauber Rocha, from a historic and literary point of view. Besides, we will try to discuss this film according to a special phrase: "Politics and poetry are so much for a single man".

Keywords: Brazilian cinema and politic, Brazilian cinema and history; Brazilian cinema and Latin America.

INTRODUÇÃO

O filme *Terra em Transe* (Rio de Janeiro, 1967), escrito e dirigido por Glauber Rocha, dramatiza principalmente aspectos da militância do intelectual em países do Terceiro Mundo, mais propriamente na América Latina, na segunda metade da década de 1960, em que eram colocadas em crise certas formas de inserção do mesmo dentro da linha da “revolução pela palavra”. Ao debater o cotidiano militante desse homem, essa obra põe em questão também o conteúdo, a forma e a utilidade social da produção simbólica deste trabalhador intelectual, no caso um poeta e jornalista, enfatizando a sua poesia. Deve a poesia de um intelectual “engajado” ser também explicitamente “engajada”, partidária, maniqueísta, deixando que a ênfase na comunicação se sobreponha ao trabalho no plano da expressão? Deve a arte ser utilitária? São algumas das questões que afloram na recepção desse filme.

O confronto poesia *versus* política sintetiza, de uma certa forma, uma série de embates entre o artista, que se quer livre (mas que também deseja a liberdade não só para si como para todos), e o político. Paulo Martins (Jardel Filho), protagonista e narrador dessa história, em nenhum momento abdica de sua prática poética, apesar de admitir, em determinado momento da narrativa, que “as palavras são inúteis” e que um determinado gênero de poesia, que praticara, era tributário de um elenco de “coisas da juventude”. A poesia “romântica” de Paulo é questionada. A sua postura “romântica” também é questionada, mas ele é investido de uma certa herança dos “bons poetas revolucionários como aqueles românticos do passado”. Indaga-se, então, por que esta investidura? A que ela serve? E até que ponto ela é útil aos seus investidores?

Terra em Transe discute de uma maneira mais intensa a questão da militância do intelectual na América Latina – para não dizer Terceiro Mundo -, isto em um ano, como o de 1967,

em que eram colocadas em crise certas formas de inserção do mesmo dentro da linha da “revolução pela palavra”. *Terra em Transe* discute intensamente a questão da militância do intelectual em um momento de revisões radicais em que emergem novas concepções de cultura, novas frentes de reflexão e em que se buscam respostas possíveis para questões fundamentais como: por que fracassou a “revolução”? Qual o papel destinado ao intelectual nela? Qual o papel destinado ao “povo” nela? É claro que estas três questões desdobram-se em muitas outras, que poderiam investigar, por exemplo, a função dos partidos políticos no discurso preparatório para a “revolução” e na mobilização popular “revolucionária”. A emergência de um discurso em torno da “guerra revolucionária” era uma das conseqüências deste processo de revisão, que já tinha provocado dissensões no âmbito dos partidos comunistas do Terceiro Mundo.

Prendemos trabalhar algumas seqüências que reputamos como importantes no processo de construção aparentemente caótica de uma frustração: o fracasso de todo um procedimento político. Neste, privilegiava-se a inserção do intelectual no trabalho de “conscientização” do “povo” com a finalidade de prepará-lo para a “revolução”, conduzida por uma vanguarda (onde está o intelectual, em posição de destaque). Buscaremos rastrear evidências da articulação, em determinado contexto, de uma prática política com uma prática cultural, aqui restrita à dimensão artística (poesia). Rastreamos elementos para tentar mostrar como se relacionam a crítica política feita por Paulo com a crítica, via linguagem, feita pelo realizador.

A nossa análise será desdobrada em dois movimentos bem distintos. No primeiro deles, tomamos a seqüência em que Paulo é apresentado pela militante Sara (Glauce Rocha) ao governador de Alecrim, Felipe Vieira (José Lewgoy). Remetendo mais uma vez a Castro Alves e a outros românticos “históricos”, buscamos resgatar elementos contextuais em que se registra um certo uso

de uma “tradição revolucionária dos românticos do passado”, tradição que é recuperada numa leitura bastante singular de Vieira pelo modo como alicerça Paulo para as suas hostes: *O país precisa de poetas*. Vieira e Sara querem o poeta – jornalista, mas não querem a sua poesia, romântica, intimista. Por isto, Sara diz para ele, consolando-o: *A política e a poesia são demais para um só homem*. Ao trabalharmos com a inserção de Paulo na *entourage* de Vieira, acabamos por evocar, mesmo que brevemente, um pouco do papel do intelectual na cena latino-americana no período acima citado.

Veremos, mais adiante, o engajamento de Paulo, mas não o de sua arte, pois esta se mostra incompatível com o discurso de Vieira, de Sara e dos militantes, principalmente. Paulo é posto por Vieira como herdeiro público de toda uma tradição revolucionária dos românticos do passado. Há, então, a presença, nestes momentos, de uma fusão do poeta com o político, mas há uma dissociação nesta união, pois a arte de Paulo permanece alheia a uma instrumentalização, não faz concessões a um discurso simplista, maniqueísta, “conscientizador” de uma certa arte “participante”.

No segundo movimento, discutiremos aspectos da principal referência poética do protagonista: a arte do poeta piauiense Mário Faustino. Nessa parte, buscamos, no texto e nas mensagens, sinalizações mais densas de uma incorporação por parte da personagem – protagonista de todo um imaginário em torno da morte, ora enfocada como uma instância libertadora (redentora), negação da existência (almejando a transcendência) ou como uma “verdade última”, entre outras acepções. Se a morte era um tema obsessivo para o poeta Faustino, não deixa de sê-lo na narrativa do filme em pauta com a sucessão de assassinatos, ameaças de morte, suicídios e sacrifícios. Paulo parece-nos, a exemplo do “poeta suicida” de Faustino, não conseguir conciliar o “cosmo sangrento” com a “alma pura”, nem tão pura assim. É a partir da eminência da morte (suicida?) que Paulo Martins começa a

narrar a sua trajetória do jornalismo à militância.

AQUELES ROMÂNTICOS DO PASSADO

Capital da Província de Alecrim, casa do governador Vieira (José Lewgoy). O jornalista Paulo Martins (Jardel Filho) para lá é conduzido por Sara (Glauce Rocha), após chegarem à conclusão que precisavam de um líder político para “fazer alguma coisa”, diante de um estado de desigualdade, de injustiça. Vieira parece a Sara a figura ideal para tal empreitada. No meio da conversa, Sara elogia o último livro de Paulo. A resposta dele contém uma certa depreciação da obra relevada e aponta para outra perspectiva: fazer política. Vieira estimula o indignado jornalista Paulo a pôr o talento do seu verbo a serviço de uma candidatura. Ao pôr sua “humilde pena” à disposição do potencial líder político que parece ser Vieira, não fica suficientemente claro se é a pena do jornalista - que se propõe agora a fazer “alguma coisa” fora da redação do jornal *Aurora Livre* - ou se é a pena do poeta delirante, “subjetivo”. Essa é uma das ambigüidades de que se enriquece o filme.

O fato é que a inserção de Paulo na campanha do seu “excelente candidato” é recebida por Vieira através de uma leitura particular: *O país precisa de poetas*. Por que poetas? Para quê? A oferta da “humilde pena” de Paulo é ambígua, porém o “excelente candidato” faz a sua escolha, estabelece como se dará a incorporação de Paulo em sua campanha: como poeta, como herdeiro daquelas “vozes que levantaram multidões”. Mas o que é mesmo que quer dizer Vieira quando ele fala da necessidade social dos poetas? Seria essa visão semelhante à que manifesta o senador Diaz (Paulo Autran) na comemoração de sua reeleição? Naquela ocasião, Diaz queria fazer do poeta um político profissional, oferta recusada em nome de um ideal de praticar uma poesia “nova”, tratando de “coisas mais sérias”, de “idéias políticas”.

As frases de Vieira, saudando a colaboração espontânea de Paulo, são extremamente evocativas. Inicialmente, há a solicitação da presença do poeta no cotidiano de Eldorado, mas não há referências no discurso do candidato, em toda a narrativa, da instauração dessa necessidade. Assim, a significação da primeira frase completa-se na segunda, que funciona como uma correção: Eldorado precisa de poetas, dos “bons poetas”, de preferência, redatores de discursos, que empolguem as multidões em campanhas. É relevante que Vieira, ao pronunciar a frase seguinte (*Os bons poetas revolucionários como aqueles românticos do passado*), estabeleça uma ligeira pausa entre “bons poetas” e “revolucionários”, pausa essa que estabelece uma equivalência semântica: os bons poetas são revolucionários. O passado fornece um referencial para a declaração do candidato a líder, chamado Vieira: os românticos. Aqui, Vieira une o que, ao longo da narrativa, parecerá termos de uma dicotomia: a poesia e a política. Mais do que isto, Vieira faz de Paulo, instantaneamente, o herdeiro público da tradição revolucionária dos “românticos do passado”. E qual o peso dessa tradição?

Se a expressão “aqueles românticos do passado” pode comportar criativamente uma viagem em vários tempos e em vários espaços, a frase de Sara (*A praça é do povo como o céu é do condor*) remete-nos, pela citação famosa, a um período bem delimitado na história da cultura brasileira, remete-nos mais precisamente a um poeta que se dividiu, na sua densa e curta existência, entre a prática de um romantismo de evasão (transbordamento do “eu” lírico, culto ao passado e ao sonho e valorização do mistério) e de um romantismo de contestação (libertário), a exemplo de Paulo: Castro Alves (1847-1871). Ele simboliza a melhor expressão da terceira e última geração romântica - a do condoreirismo - com uma poesia que quer falar mais alto, que quer ser vigorosa, retumbante, para, desse modo, pela exaltação, com um certo exagero de imagens, extravasar a sua indignação reforçando a sua denúncia.

É notória a influência do tom da poesia grandiloqüente do autor de *Os Escravos* (1883) em alguns dos versos de Paulo, a despeito de grandes diferenças formais. Em alguns trechos, a influência chega a ser homenageada com paráfrases. Um bom exemplo é quando Paulo se refere às “vozes que levantaram multidões”, expressão de matriz nitidamente castro-alvina: *Bravo! a quem salva o futuro/ Fecundando a multidão!* (ALVES, 1990, p. 38) *Canto da Esperança*.

A propósito da evocação de Castro Alves por Sara e a alegria que isto provoca no candidato Vieira, é preciso se atentar para a reação de Paulo a essa lembrança de “engajamento”. Quando Sara, alegre, diz a Paulo que “a praça é do povo como o céu é do condor”, a frase castro-alvina vibra sozinha. Não há, em contrapartida, por parte de Paulo, uma referência aos “bons poetas revolucionários” nem àqueles “românticos do passado”. Paulo parece ainda estar sob o efeito da sua fala anterior e promete apenas, entre risos, que fará “majestosos comícios” nas praças de Alecrim. A exemplo de Paulo, Castro Alves também exerceu a militância do verbo na imprensa, fazendo desta mais uma tribuna. Essa aproximação com a linguagem dos palanques - naquilo que ela exige de redundância no repertório e na linguagem para uma melhor apreensão generalizada das mensagens - trouxe um pouco dos vícios da oratória para a poesia de ambos: modelo e modelado.

A citação que Sara faz de Castro Alves é bem a propósito. Trata-se de um dos versos mais populares do poema “O Povo ao Poder”, escolha sintomática do roteiro de um filme que discute, entre outras coisas, a crise do populismo. No entanto, muitos dos românticos “históricos” tidos como “revolucionários” eram tão somente reformistas: a insatisfação com o mundo e a realidade circundante levava-os a propor a reforma das instituições. Daí, talvez surjam algumas pontes para a evocação, pelo reformista Vieira, dos “bons poetas revolucionários”, os “românticos do passado”. Pois longe está o governador de Alecrim de alguma idéia de revolução.

REBELDIA, REVOLTA, INCONFORMISMO

É possível também que, eventualmente, esse citado caráter “revolucionário” seja uma leitura de outras características: rebeldia, revolta, inconformismo. Se esses substantivos abstratos concretizam a imagem de uma certa “chama revolucionária”, por outro lado, colocam algumas questões: até que ponto a rebeldia, a revolta e o inconformismo são atributos revolucionários? Até que ponto esses traços genericamente associados aos poetas românticos não se chocam com os requisitos de disciplinada militância do revolucionário profissional? O fato é que rebelde, revoltado e inconformista podem ser utilizados para estigmatizar, diante do coletivo, os responsáveis por atitudes tidas como individualistas. Quando muito, revolta poderá ser considerada como uma atividade pré-revolucionária. Por outro lado, revolta pode ser uma expressão que realce a manutenção da individualidade - personalidade - imersa no coletivo.

Paulo destaca o individual no coletivo, e esse recorte remete a uma certa postura dos poetas românticos “históricos”, que, reticentes a um enquadramento no contexto social - visto como uma domesticação -, que resultaria na adequação a uma ordem, mantêm-se indisciplinados, arredios, cultores da exaltação, firmes na proposta de se (con)fundirem com a própria obra. Nesse contexto, a obra desses artistas tende a ser marcada pelo relato emocionante de sua história pessoal, em detrimento da história social. Tem-se, então, a confissão das paixões (álibi da “sensibilidade” do criador). Floresce uma poética na direção de um subjetivismo radical, que se quer opor a uma “objetividade”, que se tem como a morada da razão. Talvez por isso Paulo diga, mais adiante, que a sua “loucura” é a sua “consciência”.

É preciso, no entanto, se atentar para os usos que a expressão “loucura” vai comportar ao longo de toda a narrativa de *Terra em Transe*. A primeira fala da seqüência do Jardim do Palácio de

Alecrim é de Paulo: *Pois eu recuso a certeza, a lógica, o equilíbrio. Eu prefiro a loucura de Porfírio Diaz...* Ao que contrapõe Sara: *Assim é tão fácil!* Isolada das seqüências anteriores, a fala de Paulo poderá remeter imediata e facilmente a algumas cenas da terceira seqüência - *A minha loucura é a minha consciência* -, confirmando uma certa imagem do poeta romântico como um indivíduo arrebatado por uma certa “insanidade”. Obcecado pela idéia de liberdade (*A liberdade na arte, a liberdade na sociedade*, pregava Victor Hugo), o poeta romântico parecerá cego ou inteiramente dominado por uma paixão, perdido em suas extravagâncias. Paulo é taxado de louco nos momentos em que radicaliza, pois a sua tendência ao subjetivismo emocional choca-se com o objetivismo, que se quer racionalizante, do “revolucionário profissional”: estudo, reflexão, teoria e debate (ARENDETT, 1990, p. 206). Essa associação de um certo “gênio romântico” com uma certa loucura é efetuada pela poesia desesperada do próprio Paulo, na seqüência do seu “desaparecimento” nas dunas: *Estou morrendo agora, nesta hora. Estou morrendo neste tempo... Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico.*

Vieira se recusa a seguir a lógica de Paulo e se mostra um líder sem moral, sem capacidade de honrar os compromissos. Isso faz com que Paulo sinta saudade do discurso autoritário de Diaz, da sua “loucura”, se erigindo sozinho, misticamente, como a única solução para Eldorado, como o portador da salvação. Essa identificação, pelo misticismo, entre Paulo e Diaz, tem todo um trajeto na história do Romantismo, quando o cosmo artístico é visto como uma via para a “salvação”, e a arte, assim, unge-se do sagrado.

Não é fácil traçar um perfil do poeta romântico “histórico”. Se, por um lado, em um momento, ele é absorvido por um certo individualismo e pela consciência da solidão - isola-se para criar -, por outro, envolve-se completamente com o social ao primeiro chamado de solidariedade, anuncia utopias, canta o futuro, canta

a justiça. E este comprometimento com o semelhante não se dá ao acaso, mas por força das próprias revoluções da Era Moderna, trazendo à discussão a questão social. Esta punha em suspeição toda uma idéia de que a pobreza fosse inerente à própria condição humana ou a certos segmentos ou agrupamentos. Mais ainda, a emergência da questão social assinalava que a desigualdade não era inevitável nem eterna (ARENDDT, op. cit., p. 18).

O fato é que o “furor poético”, a inspiração “divina” e o “transe” seriam as manifestações mais visíveis de que os poetas seriam os detentores de verdades ou sentimentos “superiores” aos dos outros mortais. Dito isto, o que a poesia do romântico Paulo teria a ver com o discurso político de Vieira? Como Paulo recuperaria a tradição dos “bons poetas revolucionários”, “aqueles do passado”? Quando Vieira e Sara evocam os “românticos do passado”, querem significar precisamente o quê? Será que Vieira está citando os românticos, todos eles, ou apenas fornecendo uma deixa para a citação de Castro Alves? E, se for Castro Alves, seria revolucionária a poesia dele em todos os seus matizes? Claro que não. Vieira evoca “aqueles românticos do passado” naquilo que essa expressão tem de emblemático, de generalizador. Vieira quer o poeta (Paulo), mas será que deseja a sua poesia? O que importa talvez para Vieira seja o carisma do próprio Paulo e não o que ele verseja.

O engajamento de Paulo na campanha de Vieira é crucial para a sua trajetória existencial, uma vez que esta adesão significará, no mínimo, uma tentativa de mudança de rumos em sua prática literária. Enquanto jornalista do *Aurora Livre*, Paulo destina-se a escrever textos, fazendo denúncias, cobrando justiça, mas a sua poesia não participa deste ofício: é uma atividade marginal, paralela, não interessa ao jornal. No momento em que Paulo põe a sua “humilde pena” à disposição de Vieira, cessa essa divisão de práticas. Afinal, o poeta não explicitou na adesão como se daria a sua “disposição”. Assim, dentro desse ruído de

informação, Paulo é absorvido como “intelectual”, no seu sentido mais tradicional, o homem de letras. Ao se engajar por inteiro na campanha de Vieira, Paulo engaja - involuntariamente? - a sua arte. E daí? Daí, surge um dos seus maiores conflitos: ser, como poeta, “engajado”, um herdeiro público da tradição revolucionária dos “românticos do passado”, e, intimamente (explicitamente nos monólogos e nos desabafos para Sara), não parecer suportar, como “esteta”, o fato de a beleza ser superada pela realidade.

OUTROS ROMÂNTICOS DO PRESENTE

O embate político *versus* poesia, *leitmotiv* do filme em análise, tem na curta quarta seqüência um dos seus instantes de maior densidade. Após ser perseguido e ferido por uma dupla de guardas rodoviários, Paulo abandona o carro, em que esteve com Sara, e caminha cambaleante pelas dunas, portando uma metralhadora. Tudo acontece em um tempo bastante breve. Alguns minutos antes (na primeira seqüência), ele era visto entrando ansiosamente no Palácio de Alecrim, arrebatando uma metralhadora, discutindo com o governador Vieira, estimulando uma resistência popular e frustrando-se com o “líder político”, que, juntamente com Sara, havia ajudado a eleger. Dessa seqüência à seguinte, Paulo passa do terraço do bate-boca renunciante/resistente a uma estrada, em que, mais uma vez, discute com a namorada - militante sobre Vieira, resistência armada, sangue e o seu destino pessoal. Tudo é muito acelerado, gritado, ruidoso, agônico.

Antes que a terceira seqüência se finde, tem-se o primeiro contato com a poesia de Paulo, recitada por ele, em *off*. São cinco versos livres, repletos de subjetividade, em que se condena a “festa de medalhas”, o “aparato de glórias”, a “esperança dourada”, a “marcha de bandeiras” e a igualdade entre Guerra (com inicial maiúscula mesmo) e Cristo. É um verdadeiro jorro

de metáforas. O filme está acabando de começar, e o primeiro impacto que se tem com a arte de Paulo Martins não proporciona qualquer indício da didática aliciante, sedutora, do discurso de quem quer (nos) convencer a lutar pela mudança, pela revolução. Também não é nada didático o verso (?) com que se encerra essa seqüência: *a ingenuidade da fé, a impotência da fé...* Tudo é muito acelerado, gritado, ruidoso, agônico, e *Terra em Transe* está apenas começando... pelo fim. Para contrariar, mais uma vez, o esforço didático do discurso convincente.

Quando o protagonista pronuncia a enigmática expressão “a impotência da fé”, a edição o faz “pular” do volante do carro para o alto de umas dunas, iniciando-se uma outra seqüência. Aqui, ele está portando uma metralhadora, que não quis, não pôde ou não soube usar para baleiar os guardas, que lhe haviam fechado a barreira, nem para reagir à perseguição, ironicamente iniciada quando ele justamente dizia: *Precisamos resistir!* Paulo havia deixado Sara não se sabe onde e nem porque, o que é estranho, dentro da lógica dos diálogos imediatamente anteriores, uma vez que ele a havia convidado à resistência. Nesse plano das dunas - que será retomado, com modificações fundamentais na última seqüência do filme -, em vez da declamação exageradamente dramática do poeta, tem-se uma inscrição vazada na tela, um trecho de uma estrofe (supressão indicada pela linha pontilhada), e, embaixo dela, a assinatura do seu autor Mário Faustino: *Não consegui firmar o nobre pacto / Entre o cosmos sangrento e a alma pura [...] / Gladiador defunto mas intacto / (Tanta violência mas tanta ternura).*

Esta inscrição permanece, superpondo-se à imagem agônica do protagonista, pelo significativo tempo (para uma legenda) de 20 segundos. Além da estranheza da “impressão” de um trecho de uma estrofe na película, o espectador é vítima de um “ruído” no processo de comunicação: a leitura dos versos inscritos (instrumentos do autor, interferindo na atividade do narrador,

Paulo) é simultânea à audição dos versos de uma estrofe, esta da lavra do próprio Paulo. Para onde deve dirigir preferencialmente o espectador o eixo dos seus sentidos? Para a leitura da citação em epígrafe ou para a audição da voz agônica, em *off*, de Paulo? A primeira reação de quem assista à seqüência talvez seja a de achar que houve um erro de sincronização (imagem mais som) na sua edição. O recurso do “ruído” é um artifício do realizador para, através da edição não - convencional, fundir o discurso poético do principal personagem do filme com um outro discurso, proveniente de um poeta conhecido, com uma trajetória, marcada em um período significativo da cultura literária brasileira: Mário Faustino (1982).

Quando o realizador funde a declamação dos versos de um personagem com a inscrição dos versos de um outro autor, “real”, acaba por provocar algumas questões: a) os versos se equivalem pelo conteúdo de sua mensagem e aí, então, um dos dois autores está sendo posto em uma situação de redundância informacional ou estética?; b) o prestígio do poeta “real”, por tabela, se transfere para a obra e, conseqüentemente, para o seu autor?; c) uma das mensagens é reforçada pela outra?; d) trata-se de uma pista segura na trilha de discussão do processo significacional da narrativa? No caso de *Terra em Transe*, parece que a resposta é positiva a todas as questões.

De uma certa forma, a estrofe-epígrafe é parafraseada, em versos e falas, por Paulo, denotando a intimidade da sua referência. Pode-se ler o verso “gladiador defunto, mas intacto”, numa fala em que ele diz: *Mas se eu não estivesse morrendo agora chegaria também ao fim. Chegaria, porque as minhas raízes não estavam podres!* “As suas raízes estavam intactas. “Tanta violência” remete, por exemplo, à seqüência em que o protagonista espanca um camponês. E “tanta ternura”? Resposta: *Sara, eu ia por amor a você*. O “tanta violência mas tanta ternura” - o poema de Faustino é de 1962 - lembra também um lema famoso (*Hay que endurecerse*,

pero sin perder la ternura jamás) de Che Guevara.

Além das paráfrases, o que há de comum entre o poeta “real” Mário Faustino e Paulo? Para começar, há no discurso poético de ambos um certo culto à morte. Não é gratuitamente que o primeiro é evocado, via realizador, pelo segundo, justamente no momento em que este desaparece literalmente da tela. A “indesejada das gentes” é um tema freqüente na poesia do piauiense, mesmo em textos produzidos nos “engajados” anos 60, como nestes fragmentos de inéditos, alguns deles partes de um inacabado poema longo:

O morto que em mim jaz aqui rejeito
Quero entregar-me ao vivo que hoje sua
De medo de perder-me em pleno leito
Rubro de vida e morte em que me deito
À luz de ardente e grave e cheia lua.
Ao que, se a Morte chama ao longe: Mário!,
Me abraça estremecendo em meu sudário.
 (“Não quero o amor descarnado”)

Mas já de sombras vejo que se cobre
Tão surdo ao sonho de ficar - tão nobre.
Já nele a luz da lua - a morte - mora,
De traição foi feito: vai-se embora.
 (“*Carpe Diem*”)

Em duas vezes nato, duas vezes
Defunto que és, celebro-te: pois choro
Só a beleza que findava e finda
Agora e então em mim, não a que inflama
O cadáver que veio, círio fértil
Onde o belo devora e gera o belo. (“Vigília”)¹

A morte, obsessão da poesia faustiniana, e não só dela, está também fortemente presente nos diálogos e imagens, em várias seqüências do filme em discussão: os assassinatos do líder campônês e do Homem do Povo; o suicídio de um jornalista; a ameaça de morte de Diaz a Paulo; e até em alucinações do protagonista,

imaginando o assassinato de Diaz. Fala-se também, e muito, de morte: *Não quero derrame de sangue* (Vieira);... *morreria gente... O sangue, Paulo, o sangue* (Sara);... *eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do Homem, da Natureza, de Deus!* (Diaz);... *mas se a Justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente morre, mas num deixa não!* (líder camponês);... *amigos morreram...* (Sara);... *Mesmo que, por causa disto, todo mundo morra!* (sindicalista);... *foi por isto que morri!* (Álvaro);... *eu não posso morrer...* (Fuentes); e *O que prova a sua morte? O quê?* (Sara).

Como se não bastassem tantos diálogos, monólogos e imagens fatais, a morte é uma idéia-fixa na fabulação do poeta Paulo:

Estou morrendo, nesta hora.
Estou morrendo neste tempo.
Estou correndo meu sangue e minhas lágrimas ;
Convivemos com a morte.
Dentro de nós, a morte se converte
Em tempo diário, em derrota.
Sentimos finalmente que a morte aqui converge
Mesmo como forma de vida, agressiva.
Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue
Precisa da morte mais do que se *pode supor*.

Somos eternamente filhos do medo
da sangria no corpo do nosso irmão!
Somos a morte no corpo do nosso irmão!
Nossas lutas, nossos ideais
Vendidos a Deus e aos senhores...

O que chama a atenção na preferência temática de Mário Faustino é a sua propensão em cantar a morte jovem, prematura - uma premonição, pois ele morreu aos 32 anos -, uma tendência que apontaria mais uma vez para determinados aspectos da composição do protagonista do filme em discussão. Vamos mais além: há uma visão positiva da morte na poética do autor de *O Homem e Sua Hora* (1955), título, por sinal, sintomático e que está presente, como uma marca d'água, no delírio de Paulo: *No*

momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte! São sinais dessa positividade fatal: a morte como inspiradora (*Porque nenhum sepulcro/Pôde emprestar-te alvoura...*); a morte como um chamado dos deuses (*... até que um deus fendia/O céu buscando arrebatá-lo...*); e a morte como fonte de vida (*Que morto, engendra: nada se perde/ Na natureza-alas!/ transforma-se*). No poema “Romance”, de seu único livro publicado em vida, Faustino radicaliza a sua paixão fúnebre: *Não morri de mala sorte/ Morri de amor pela Morte* (FAUSTINO, 1985, p. 152). Uma leitura intertextual talvez apontasse reverberações do final de “Romance” no verso que encerra o único poema da carnavalesca seqüência “Encontro de um Líder com o Povo”: *A morte enquanto fé e não como temor*.

A MORTE NO BARROCO E NO ROMANTISMO

A presença ostensiva do imaginário na morte na poesia de Mário Faustino e de Paulo não é comum à produção majoritária literária, no Brasil, das épocas do florescimento do piauiense (1955-1962) e da produção-realização-finalização de *Terra em Transe* (1965-1967). A “indesejada das gentes” é tema de estilos de épocas (Barroco e Romantismo) bastante distantes do tumultuado e otimista pós-guerra latino-americano. Assim dito, pode-se inferir que os dois poetas se expressam através de obras que não são contemporâneas, em termos formais e conteudísticos, aos seus concidadãos. Mais do que isto, a lírica de Faustino e Paulo foge ao espectro da arte “militante”, “engajada”, instrumento de uma causa social, ligada à denúncia, ligada à proposição de uma nova ordem. Este poderia ser talvez um dos argumentos para se discutir a fusão que a narrativa faz de um poema de Faustino com outro de Paulo.

Mas o que significa a morte para o Barroco e para o Romantismo? Resumidamente, a arte que se abriga sob o generoso

manto do Barroco, do ponto de vista histórico, é marcada, em grandes linhas, pelo drama da Paixão: vida-paixão-morte de Cristo, o Redentor. Pois, é preciso não se esquecer que o período barroco floresce sob a hegemonia do Cristianismo, e a concepção de história-destino com que se fabula naquele longo tempo tem o seu eixo centrado na figura da morte. O que isto quer dizer? A mensagem parece ser simples: a verdade última da existência é a morte, pois, diante dela, o homem tem provada a sua condição de criatura, de provisório, de extingüível, fechando a circularidade: *Do pó viestes ao pó retornarás*. Na poesia de Faustino, a associação morte-verdade é bem clara na parte final da segunda estrofe de “Balada”: *Frágil porém vidente, morto ao som / De vagas de verdade...* (FAUSTINO, *op. cit.*, p. 115).

Para a estética romântica, a morte surge como a manifestação mais radical da rebelião do artista contra o seu meio ou contra a falta de sentido em sua existência. A morte é a terceira via, descartados ou superados o impulso pela revolução e a melancolia, esta um sinal de passividade, de inércia. Os cantos fúnebres quase sempre se fazem proceder pelo louvor à morbidez, pelo louvor à loucura ou pela manifestação de visões fantasmagóricas. Tudo vale para o artista romântico se o objetivo é mostrar a sua aversão, por diversos motivos, ao senso comum, às leis, enfim a uma determinada realidade imediata. Nesta inadequação entre homem e mundo, instaura-se a subjetividade do ser romântico, pois ele não acredita mais que a “verdade” se encontre na exterioridade. Não é por acaso que o moribundo Paulo diz para Sara que a sua “loucura” é a sua “consciência”. Após se decepcionar com Vieira, ele declarará, como sempre, para a militante-namorada-confidente, que recusa “a certeza, a lógica e o equilíbrio”, preferindo a “loucura” de Diaz.

Grande parcela dos românticos “históricos” teve como idéia-fixa no seu imaginário o desejo da morte, sendo ela vista como a instância libertadora, redentora, para o indivíduo em permanente

situação de mal-estar com o (seu) mundo. Assim, essa compulsão efetua uma negação da existência (*..esquecer os horizontes/ que outros poetas buscaram*, recita Sara para Paulo), almejando a transcendência, advinda do encontro com a “indesejada das gentes”. Para os românticos, a morte é simultaneamente afirmação e negação. É negativa quando elimina o indivíduo de uma existência de sentido; é positiva quando dá-lhe as condições de, morto, aspirar à espiritualidade, à eternidade. Por isto, talvez, na seqüência já citada, Paulo não finde na tela morrendo, mas sim permaneça ferido, de pé, metralhadora para o céu, e desapareça literalmente, como por encanto, desencarnando. Justificação da suposição: entre o último fotograma de Paulo de pé, agonizante, e o primeiro de Diaz, triunfal, há alguns fotogramas - frações de segundo - totalmente em branco. Daí...

Para uma obra relativamente pequena, como a de Mário Faustino, dominada pela sombra misteriosa da morte, é digno de atenção se registrar três poemas, tendo por tema o ato radical do suicídio: “Ariazul”, “O som desta paixão esgota a seiva” e “Balada (subtítulo: “Em memória de um poeta suicida”)”. “Balada” é o poema que possui mais interesse para o estudo da narrativa do filme em pauta. Nele, Faustino fala de um “gladiador defunto mas intacto”, que morreu por não conseguir achar um bom termo - a conciliação - entre o “cosmos sangrento” (representado pela “Vitória do caos sobre a vontade”; o “mar de sofrimentos”; “tormentos”; “monstros cegos”; “torpe mar”; “tanta violência”) e a alma pura (“um só delfim”; “delicado e fino”. “Cosmo sangrento” *versus* “alma pura” sintetiza todo um elenco de contradições em que se debate a poética do autor de *O Homem e sua Hora*: carne *versus* espírito; salvação *versus* perdição; pureza *versus* impureza; tempo (*Chronos*) *versus* eternidade; Deus *versus* homem; amor *versus* morte. Todas essas contradições eram trabalhadas por uma alma acentuadamente lírica, que, em sua discreção, era perpassada por um sentimento trágico, que marca também

o personagem Martins.

Trágico como o poeta de “Balada”, Paulo também tem os seus conflitos, o seu elenco de contradições, marcas de sua progressiva dilaceração: Sara ou Sílvia? Diaz ou Vieira? Diaz ou Fuentes? Alecrim ou Eldorado? A “humilde pena” ou a metralhadora? Lágrimas ou sangue? Consciência ou loucura? O ascetismo ou a demagogia populista? Samba ou Ópera? Jerônimo ou Felício? Aurora Livre ou TV Eldorado? A praça ou os palácios? O povo ou as elites? A carne ou o espírito? A fidelidade ou a traição? O partido ou as massas? Golpe ou conciliação? O jornalismo ou a poesia? O discurso militante ou a poesia? A poesia lírica (a força das palavras) ou a poesia política (as palavras de força)? A política (de Sara) ou a poesia (de Paulo)? A vida ou a morte anunciada?

O poema “Balada” é um texto-síntese, de uma certa forma, da poética de Mário Faustino, que teve publicado em vida somente um livro: *O Homem e sua Hora*. Ele tinha apenas 25 anos quando estreou editorialmente, mas a juventude cronológica não se refletiu em inovação, em rebeldia artística. A sua poesia era conservadora, pagando um tributo à Geração de 45 em suas aspirações classicizantes (sonetos em decassílabos, repletos de alusões à literatura greco-latina). Mas Faustino difere um pouco daquele grupo na sua propensão ao Barroco, no que este comporta de experimentação e tentativa de conciliação de antinomias. Para Faustino, a grande tarefa da poesia “demiúrgica, ordenadora e cósmica” era criar, preservando a “integridade das palavras” um outro mundo, dotado de mais harmonia, mais amplitude e uma maior variedade. Enfim, cabia ao poeta, um novo deus, transformar o caos em cosmo. Diante da impossibilidade de tal tarefa, o poeta, “fracassado”, entra em pânico e constata a insuficiência de seu verbo, como faz Paulo Martins: *A poesia não tem sentido... Palavras... As palavras são inúteis*.

Quando, no filme *Terra em Transe*, funde-se um trecho de

“Balada” com os versos do poeta-narrador, acabamos por expor, ambos (o poeta “real” e o fictício), em um mesmo *status*. Independente do fato da prática poética do primeiro jamais ter sido incorporada a qualquer movimento de “arte participante”, é preciso registrar que a literatura do piauiense apresenta uma grande vontade de construção, busca uma unidade, que leva ao fecho da estrofe. A poesia de Faustino é de qualidade, mesmo com as suas inclinações classicizantes, neo-árcaicas. O mesmo registro de qualidade, de eficácia da mensagem poética - independente do seu juízo de valor -, não se encontra na poesia de Paulo. Poesia talvez seja uma força de expressão para denominar um conjunto de frases emparelhadas, numa literatura denominada integralmente pela facilidade da “escrita automática” dos surrealistas. O fato é que, no momento em que o realizador quer realmente enviar uma mensagem poética de qualidade ele se faz valer de dois versos de Castro Alves ou do trecho de “Balada”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando *Terra em Transe* estréia em 1967 põe criativamente por terra muito de um discurso circulante na América Latina a propósito das características da arte “participante”. O caráter crítico do filme dá-se pelo modo como as seqüências são encaidadas - em um ritmo vertiginoso - e pelo fato do personagem principal e narrador (em *flash-back*) ser um poeta romântico (e não “realista”), ansioso pelo “absoluto” em que põe a sua “humilde pena” a serviço de políticos profissionais. Em síntese, a prática poética de Paulo Martins não preenche os requisitos do artista “participante”. Em termos estéticos, o elenco de temas da poesia de Paulo está mais próximo de um lirismo de evasão do que de contestação.

O comportamento político-artístico de Paulo não é monolítico, homogêneo, ao longo de todo o filme. Intelectual marcado

pela *mauvaise conscience*, ele vai da direita (Diaz) à esquerda (Sara e militantes), traindo e articulando. O Paulo que Sara conhece na redação de um jornal é bem diverso daquele que, nas primeiras seqüências, é epigrafado pelos versos “alienados” de Mário Faustino. O contexto em que se move a militante Sara - para falar de uma pessoa que tem importância para Paulo - cobra do artista “engajado” uma poesia em que o eixo da comunicação (“clareza”, “sintaxe das massas”) se sobreponha ao da expressão. Esta exigência se faz em nome de um discurso que se quer sedutor, aliciante, convincente. Não será certamente a má poesia de Paulo que irá desempenhar algum papel “iluminista” no “*front* cultural”. Vista pela óptica da prática política populista, dominante e criticada violentamente no filme em questão, a poesia de Paulo, - que, por sinal, jamais é declamada para o povo - com toda a sua subjetividade, autocentramento e baixo teor de informação (de “instrumentalização”, melhor dizendo) e comunicação, não é utilitária, não serve para a propaganda política, não se equipara às “vozes que levantaram multidões”.

Bem, se há tantas divergências “metodológicas” entre a dedicada, leal e exemplar militante Sara e o apaixonado, traidor e desregrado intelectual Paulo, é de se indagar então se não há pontos em comum que os tenham levado a alguns projetos em parceria, a algumas “aventuras” conjuntas. Ei-los: *a*) ambos têm uma crença no poder aglutinador dos líderes políticos; *b*) eles têm uma vontade de mudar: Sara quer mudar a sociedade; Paulo, a vida; *c*) Sara e Paulo acreditam no poder da palavra, tanto poética quanto política; *d*) ambos têm origem urbana; *e*) eles se inserem inicialmente no mercado como trabalhadores intelectuais: Sara como professora, Paulo como jornalista; e *f*) Paulo e Sara, em momentos diferentes, têm uma visão utilitária do povo como uma massa de manobra. Os itens que denotam uma certa objetividade, desmoronam diante da revelação final do que mobilizara Paulo em seu engajamento: - Só de uma coisa eu

sabia, Sara: eu ia por amor a você, embora eu estivesse longe eu lhe amava mais do que o próprio ódio que sentia por Eldorado. E destruir Diaz, Sara, era estar livre e voltar para você...

A declaração de amor de Paulo a Sara, no momento de agonia, reduz a motivação do seu engajamento a uma questão subjetiva: o amor. Tudo foi fruto de uma paixão pessoal, uma paixão por uma militante e não por uma militância. Sara é o amor de Paulo. Sara é o amor para Paulo. Através dela, ele - um romântico descabelado - abandonará o jornalismo, redigirá discursos, abandonará a política, voltará a fazer poesia, voltará a fazer discursos, em um vai-e-vem, fruto de suas indecisões. Por isto, ela tem a "autoridade" - construída nesse afeto - para dizer-lhe a sentença definidora, excludora: *A política e a poesia são demais para um só homem*. A declaração de amor de Paulo a Sara, no momento de agonia, remete-o, em sua fusão amor-revolução, a um ideário fortemente vinculado aos românticos clássicos. Mais do que isto, a declaração mostra que o romântico acabou sendo, na história da cultura ocidental, mais um modo de sensibilidade do que uma mera classificação para a produção originária de um gênero, marcado por um momento histórico.

O que buscamos trazer à cena foram alguns passos que julgamos importantes na construção aparentemente caótica de uma frustração: o fracasso de todo um procedimento político. Um procedimento que privilegiava a inserção do intelectual no trabalho de "conscientização" do "povo" com a finalidade de levá-lo à "revolução", conduzido por uma vanguarda, associada estrategicamente a um líder populista. É claro que a este procedimento político associava-se uma política cultural que buscava constituir, no campo da produção artística, um outro *front*. O final suicida, anunciando a "guerra revolucionária", é o ponto final de toda uma crítica a um certo tipo de engajamento, a um certo modo de se pensar a "revolução".

Difícil é exaurir um tema como este, o da relação poesia e po-

lítica. Talvez a questão pudesse começar a ser discutida a partir da concordância de que a política que Sara e militantes praticam (e o discurso artístico correspondente, o ideário nacional-popular) e a poesia (do romântico Paulo) sejam demais para um mesmo homem, para Paulo, enfim. E, neste aspecto, talvez Sara tenha razão, porque a sua política não combina com a poesia do namorado. Tudo seria mais fácil para Sara e militantes (e Vieira também) se Paulo não aparentasse ser um leitor aplicado de Victor Hugo para quem se deve lutar simultaneamente pela “liberdade na arte” e pela “liberdade na sociedade”. Paulo é um romântico incurável. E o que faz um personagem como este, com estas características, em meio aos “realistas”? Em *Terra em Transe*, torna-se bastante orgânica a associação entre uma prática política e uma prática cultural, aqui restrita à dimensão artística (poesia). Critica-se, através do discurso do protagonista, esta prática política.

Tem-se assim o engajamento de Paulo, mas não o de sua arte, pois esta se mostra incompatível com o discurso de Vieira, de Sara e dos militantes, principalmente. Paulo, que é posto por Vieira como herdeiro público de toda uma tradição revolucionária dos românticos do passado, radicaliza com Victor Hugo: *Liberdade na sociedade, liberdade na arte*, pregara o francês. Por isto talvez Paulo diga, na seqüência do quarto com Sílvia, que se dedica ao “vão exercício” da poesia. Há então a presença, nesses momentos, de uma fusão do poeta com o político, mas há uma dissociação nessa união, pois a arte de Paulo permanece alheia a uma instrumentalização, não faz concessões a um discurso simplista, maniqueísta, “conscientizador” de uma certa arte “participante”. Ao trabalharmos com a inserção (cooptação) de Paulo na *entourage* do populista Vieira, acabamos por evocar, mesmo que brevemente, um pouco do papel do intelectual na política latino-americana do pós-guerra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, C. **Canto da Esperança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ARENDT, H. **Da Revolução**. São Paulo: Ática, 1990.

FAUSTINO, M. **Poesia Completa. Poesia Traduzida**. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1982.

NOTAS

- 1 Todas essas estrofes foram extraídas do livro póstumo *Poesia Completa. Poesia Traduzida*, de Mário Faustino, nas respectivas páginas 117, 125 e 127.

Recebido em: Julho de 2006

Aprovado em: Setembro de 2006