

**O jornalista no cinema brasileiro:
estudo das obras *O desafio*, de Paulo Cezar Saraceni e *Terra em transe*, de Glauber
Rocha¹**

Fabiola TARAPANOFF²
Universidade Metodista de São Paulo, SP

Resumo

O artigo busca identificar as imagens dos jornalistas apresentados em duas obras importantes do cinema experimental brasileiro e do Cinema Novo: *O desafio*, de Paulo Cezar Saraceni e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. O objetivo é apresentar aproximações e distanciamentos entre as duas obras. A metodologia utilizada foi levantamento bibliográfico e observação dos filmes e a fundamentação teórica inclui autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber Rocha, Ismail Xavier, Rubens Machado Jr. e Jean Claude-Bernadet.

Palavras-chave: 1. Cinema Experimental. 2. Cinema Novo. 3. Jornalista. 4. Glauber Rocha. 5. Paulo Cezar Saraceni.

Parte I - Introdução

A impotência da fé, a ingenuidade da fé [...] este é um tempo terrível [...] somos infinita, eternamente filhos das trevas [...] filhos do medo [...] nossas lutas e nossos ideais vendidos a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes [...] Até quando suportaremos? Até quando além da fé e da esperança, suportaremos? Até quando além da paciência e do amor suportaremos [...].

Paulo Martins (Jardel Filho) em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha

Cínico, idealista, boêmio, pragmático. O jornalista já foi retratado de todas essas formas no cinema brasileiro. Um dos escritores que mais apresentaram os bastidores da imprensa foi Nelson Rodrigues, que teve diversas obras adaptadas para a tela grande sobre o tema.

Segundo Stella Senra no artigo “Do teatro ao cinema: o jornalista de Nelson Rodrigues”, na obra do escritor, o jornalista aparece como influenciador da opinião pública, interessado quase que unicamente em aumentar a tiragem dos jornais. Mas comparando com os outros personagens de sua obra, como médicos, psicanalistas, delegados e

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do DT 4 Comunicação Audiovisual do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação - Área de Concentração: Processos Comunicacionais – Linha de Pesquisa: Comunicação Midiática nas Interações Sociais pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). E-mail: fabiolapaes@uol.com.br.

funcionários públicos: é uma presença constante na chamada “repetitiva comparsaria” criada pelo dramaturgo, como disse Décio de Almeida Prado. No entanto, eles são os únicos que realmente confessam seus erros.

Com uma visão corrosiva da sociedade, Nelson não tem nenhuma implicância específica com a imprensa: apenas a retrata com o mesmo olhar crítico que analisa os demais segmentos da sociedade. Mas isso não significa que o autor, fascinado por clichês, não use alguns estereótipos para retratar o profissional de imprensa. No filme *Viúva, porém honesta*, ele anota na rubrica em que apresenta o redator-chefe Pardal: “usa tapa-luz de jornalista de cinema”.

Como o teatro rodriguiano sempre manteve, mesmo que de forma degradada, as figuras do coro e do oráculo, o jornalista de Nelson gravitará entre essas duas vozes, sendo ao mesmo tempo sintoma e o responsável da desqualificação dos dois, que abordam sobre mitos e manifestam a vontade do povo.

Dessa forma, a jornalista está associado ao que Décio de Almeida Prado chamou de “flutuações da opinião pública”, que junto com as superstições urbanas substitui o destino trágico grego. Isso aparece com clareza no filme *Beijo no asfalto*, baseado em sua peça de teatro.

Ao registrar um pai de família atendendo ao último pedido de um homem que está morrendo, que lhe pede um beijo, um repórter registra o momento e divulga na imprensa, acrescentando detalhes inventados à história. Resumindo: a vida desse homem será destruída, sua mulher pede separação, pois acreditava que ele já tinha um caso com esse homem e perde também o emprego, em uma sociedade tipicamente machista, como a carioca nos anos 1950. A obra mostra a força de uma imprensa sensacionalista, mais preocupada em vender jornais do que apresentar a verdade dos fatos à população.

Em *Boca de Ouro*, o jornalista aparece como o “antigo coro” do teatro grego na figura do narrador que conta de forma exagerada a história do bicheiro Boca de Ouro. O caráter urbano e a modernidade dos personagens de Nelson Rodrigues favorecem a presença de jornalistas na sua obra, pois eles representam aquele que traz o novo, a informação em uma sociedade que se industrializa.

Com seu caráter realista, como explica Luiz Arthur Nunes, ele contribui para desmistificar o “fundo falso das coisas” e o universo do jornalista, com tantos clichês e fórmulas a serem perpetuados, merece ser analisado com cuidado. O jornalista aparece como aquele que desafia falsos moralismos suburbanos e que incita os personagens a

participar de seus golpes. Ele é o próprio tradutor do universo da periferia carioca para o moderno mundo da comunicação e tira proveito de falatórios e intrigas, fazendo uma história render audiência para a sua publicação. Mas nesse universo, o jornalista nunca é o personagem principal, apenas o mediador, responsável pelo desenrolar da ação dramática.

Mas como o jornalista se apresenta em duas obras emblemáticas do chamado Cinema Novo, que marca um salto no chamado Cinema Experimental Brasileiro? O presente artigo mostra a figura de dois jornalistas em duas obras emblemáticas do período: *O desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni e *Terra em transe* (1968), dirigido por Glauber Rocha. No entanto, antes da análise da figura do jornalista nessas obras, é necessário compreender um pouco o desenvolvimento do Cinema Experimental no Brasil e a importância do Cinema Novo.

Parte II - Experimentalismo e Cinema Novo

No entanto, o cinema experimental não nasce somente nos anos 1950. Obras como *Somente as horas*, de Alberto Cavalcanti (1926), inspirado em *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov e *São Paulo, a Sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph Rex Lustig inspirado na sinfonia berlinense de Walther Ruttmann são de uma modernidade assombrosa. Na obra de Kemeny e Lex, é visível o entusiasmo e a euforia local pela modernização apresentado em um formato que lembra os cinejornais de cavação e um rebuscamento plástico da fotografia que está entre o art-nouveau e um olhar mais clássico. A todo tempo a câmera busca as linhas verticais no espaço paulistano, mostrando o capricho moderno e parnasiano de sua arquitetura.

Já os registros de Benedito Junqueira Duarte, que filmou a São Paulo cosmopolita dos anos 1930 a 1950 vão além, trazendo um olhar mais moderno e interpretativo, buscando ângulos inusitados e com um gosto pela estilização abstracionista da paisagem urbana, como a famosa foto do escritor Mário de Andrade com o rosto iluminado de baixo ou cubistas, ao procurar diversos ângulos de pontos de vista.

Como explica Rubens Machado Júnior em seu artigo “*O pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma História das vanguardas cinematográficas*”, presente no livro *História, cinema e outras imagens juvenis*:

Com isso, insinua-se tentador pensarmos o debate da sinfonia paulistana o início histórico do experimentalismo cinematográfico no país. Atraso da vanguarda local ou vanguarda do atraso local, o filme – ainda que de modo simples,

ingênuo ou oportunista cavador, coloca-nos em face de um problema central na história das formas cinematográficas e do qual não escaparão, décadas depois, os cineastas periféricos vanguardistas ou experimentais. A saber, estamos desde então lidando, num caso manifesto e gritante, com o corrente processo de apropriação de novas formas com a alteração e mesmo inversão do conteúdo que nelas se exprime (MACHADO JR., 2009, p. 12).

Em contraponto aos filmes de São Paulo há *Lábios sem Beijo*, dirigida pelo mineiro Humberto Mauro, produção inaugural da Cinédia, recém-criada por Ademar Gonzaga. A obra inicia mostrando o centro do Rio de Janeiro agitado por trovões e ventanias. Depois mostra um Rio arborizado, em que um grupo de amigas busca pares românticos. Em comparação com as obras de São Paulo, o filme de Mauro traz mais contrastes. Há o tio tradicional que avisa de forma meio cômica a sobrinha lânguida e moderna para que tome cuidado e não circule tão à vontade pela cidade, o que ela responde com uma careta, quando ele vira as costas. O filme segue o ritmo das buscas e enlances amorosos das jovens, em uma montagem com suavidades sensuais e toda a malemolência carioca.

Mas talvez um dos grandes marcos do cinema experimental brasileiro seja *Limite*, de Mário Peixoto. Único e difícil de classificar, o filme é uma experiência isolada no cinema brasileiro e já foi sub-valorizado e extremamente valorizado, mas atualmente há estudos com uma análise mais equilibrada no meio acadêmico. A aura de obra fundadora do cinema do país também colabora com essa visão.

De um realismo poético e ritmo inovadores, *Limite* traz a marca de seu diretor, Mário Peixoto, que também era poeta. Mário de Andrade escreveu sobre seu livro *Mundéu*, de 1931, que “se tem a impressão do jato violento, golfadas irreprimíveis. São poemas que nascem feitos, explosões duma unidade às vezes excelente, em que o movimento plástico das noções e das imagens é incomparável dentro da nossa poesia contemporânea.”

Como explica Rubens Machado Júnior, sua espantosa sintaxe formal talvez só encontre paralelos na música de Villa-Lobos, cujo tema *Choro Número 11* é tema do filme:

“Obra única”, este verdadeiro “corpo estranho” no cinema brasileiro, pareceria com efeito manter maior parentesco, ou mais seguro, com o cinema de vanguarda europeu. Pode-se aproximá-lo das experiências francesas dos anos 20 com o ritmo e encenação (L’Herbier, Dulac, Epstein, Gance, Chomette); talvez da contemplação da Natureza em Flaherty; da cadência amorosamente lenta de Dovjenko. Mas algo nos diz que estes parentescos são tão longínquos quanto o modo alla Antonioni com que se expressa a paralisia dos personagens através da captação que a câmera faz do espaço (MACHADO JR., 2009, p.17).

O filme foi considerado genial por Glauber Rocha, que o viu restaurado em 1978. Transgressor, à frente de seu tempo, Glauber Rocha é considerado por muitos especialistas

na área de cinema como o maior inventor de formas cinematográficas ligadas ao experimentalismo. Ele se insere nessa história já em seu primeiro filme, *O pátio*, iniciado em 1957 e concluído em 1959. Glauber o define como “Um film experimental”, nas primeiras cartelas da obra.

Obra construída para ser estranhada e ferir sensibilidades, mostra um tablado de xadrez inicialmente vazio e depois habitado por um casal que ali chega de mãos dadas. Cercada pela Natureza, essa plataforma às vezes revela um horizonte marítimo e algumas fábricas. Mas nada parece interessá-los muito e parecem extenuados por um processo anterior, por condições que os transcendem. Só no final parece haver uma quebra no tédio e o casal depois sobe uma escadaria ao fundo do pátio.

O termo experimental, no entanto, desaparece em outras obras de Glauber Rocha. O termo experimentalismo depois encontra novos reflexos em obras de Mário Pedrosa e Hélio Oiticica e nos anos 1970 com o Super-8 volta a ganhar força.

Ao invés de Cinema Experimental, ele adota o termo Cinema Novo, que buscava pensar o país em suas contradições sociais. Segundo o próprio Glauber Rocha no seu manifesto “Estética da Fome” (1965):

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do cinema novo opõem-se à tendência do digestivo, preconizado pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo, filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que faz do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1965, p. 65).

Esse alto nível de compromisso com a verdade esteve presente em outras obras emblemáticas de Glauber, como *Barravento* e *O deus e o diabo na terra do sol*. Assim como *Terra em transe* e *O desafio*, que trazem a figura do intelectual, do jornalista

brasileiro, como fundamental na compreensão dessas questões políticas, frente a um país que mudava e via perplexo a tomada pelo poder de militares, que ficariam por mais de duas décadas governando o país e impondo um regime de terror.

Parte III - Análise do jornalista-intelectual em *O desafio* e *Terra em transe*

Segundo Ismail Rocha na obra *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, desde 1964 o Cinema Novo buscava respostas para compreender o momento histórico que o Brasil atravessava naquele momento e o que o determinou o fracasso da luta de setores da sociedade por reformas mais amplas. Resposta quase imediata ao golpe militar de 1964, *O desafio*, dirigido por Paulo Cezar Saraceni, traz o desencanto, a fofa e a apatia e inconformismo diante de uma situação para a qual não vê saídas. O filme terminou quando [Glauber Rocha](#), [Carlos Heitor Cony](#), [Paulo Francis](#) e outros foram presos em 1965, em uma escadaria do bairro da Glória, enquanto protestavam contra a ditadura militar.

O desafio mostra a história de Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho), um jornalista que se relaciona com Ada, mulher de um rico industrial. O filme mostra que o casal passa por uma crise, pois Marcelo está incoformado com o golpe e com a situação em que o país se encontra. Impotente, ele busca respostas ao Golpe Militar de 1964 e também qual deve ser sua resposta diante dessa situação. A obra mostra assim seu relacionamento e sua busca por respostas para a crise do país e sua crise existencial e afetiva.



Imagem 1. Pôster de *O desafio*.

É interessante notar que Marcelo como jornalista tem vontade de mudar a situação vigente, mas não sabe exatamente como. Ele deseja escrever um livro, mas não sabe como começar. E por outro lado, lhe parece que só palavras não são capazes de mudar o momento

em que o país atravessa. No entanto, pegar em armas também é uma possibilidade que o assusta. Sua amante diz que ele não deve se preocupar com isso, sair da “fossa” e diz que pegar em armas “é perigoso”.

O contraponto entre os dois personagens é importante no filme e já foi apontado como “apologia do amor entre classes”, por mostrar uma mulher burguesa e “fútil” e um jornalista de esquerda, idealista, que deseja mudar o país. O casal também pode simbolizar a traição da burguesia industrial, que apesar de aparentemente progressista, ficou de braços cruzados diante do golpe militar, mais preocupada com as questões financeiras, representado pelo marido de Ada. Ada, por sua vez, tem simpatia por aqueles que não aceitam o golpe, apoia Marcelo sem seu idealismo, mas tem medo de que ele se machuque e se resente de seu afastamento por se preocupar demais com política.

É importante ressaltar a atmosfera cultural bem peculiar do período em que se desenvolve a trama e que é visível nos discursos na redação de jornal sobre a necessidade de suportar sem se desesperar o período das trevas até encontrar a luz novamente e nas citações de autores existencialistas em voga na época como Sartre e Schopenhauer. A música é um capítulo à parte na trama e há canções como *Arrastão*, com Elis Regina e Edu Lobo e *Carcará*, com Maria Bethânia, que aparece cantando no famoso teatro Arena.



Imagem 2. O filme *O desafio*.

A música novamente se faz presente no final, quando a canção “É um tempo de guerra” eclode na tela na voz de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo. A canção é extraída da peça *Arena conta Zumbi*, escrita em 1965 por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo, direção musical de Carlos Castilho e direção geral de Augusto Boal, sendo encenada no Teatro Arena.

No ritmo dessa música, o jornalista/intelectual Marcelo desce a ladeira e se afasta de uma criança pobre. Trata-se de um momento que sintetiza o filme, mostrando o grito de impotência e o afã de militar por uma causa, o sentimento de urgência, mas também a

impotência em achar que nada é possível. Como explica Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*:

Ou seja, a dor do heroísmo imaginário, dado central retomado por *Terra em transe* em outra chave. A presença da MPB na própria estruturação de O desafio e a documentação do filme traz do momento produz, de modo sintomático, um tipo de inserção da música brasileira no debate político que será ironizado pela Tropicália em 1967-68, movimento cuja concepção política da produção musical implica o abandono dos rituais do humanismo nacional-popular (XAVIER, 2012: p. 43).

Todos esses aspectos conferem uma característica de cinema verdade, bem inspirado no Neorealismo Italiano e em obras como *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio De Sica e *Viagem à Itália*, de Roberto Rossellini. Trazem como marcas temas atuais, improvisação, registro da realidade no seu fluir ou “fluxo do tempo”, com diluição da narrativa e câmera que investiga, busca a Verdade. Verdade que esse filme procura compreender, entender a comunicação com um país real e o reconhecimento de uma alteridade do povo que antes não era aparente. Essa exasperação, estranhamento e agressividade do intelectual ocorrem devido à decepção ante a não correspondência entre o “povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução”, como explica Xavier.

E estará muito presente em *Terra em transe*. Considerado o “filme mais pessoal de Glauber Rocha e uma brilhante contribuição para o cinema político”, segundo Randal Johnson e Robert Stam na obra *Brazilian cinema* (JOHNSON & STAM, 1995, p.149), recebeu os prêmios do *Festival de Cannes* (Crítica Internacional - França), Luís Buñuel (Espanha), MIS (Rio de Janeiro).

A obra é apresentada em um grande *flashback* e inicia mostrando o momento que o jornalista Paulo Martins é ferido mortalmente e se recorda do seu caminho da poesia à política. Nesse momento de agonia aparece o poeta nas dunas e seu suposto epitáfio:

Inconformado com as elites do hipotético país de Eldorado, ele rompe com seu padrinho, “deus da juventude”, Porfírio Diaz (Paulo Autran) e com sua noiva, a bela e alienada Sílvia (Danuza Leão) e parte para Alecrim, para atuar mais na política. No local ele conhece a professora e militante Sara (Glauce Rocha, irmã do diretor), por quem se apaixona. Ao seu lado, ele passa a atuar na campanha política do líder progressista Vieira (José Lewgoy), que representa a figura típica do revolucionário latino-americano que luta pelos oprimidos. Os dois se empenham nas campanhas para governador e presidente. Nesse meio tempo, Paulo se afasta por não concordar com as traições feitas ao eleitos durante as campanhas e volta à sua vida de jornalista na capital.

Sara e os militantes empenham-se na nova campanha e ela volta a procurá-lo na capital, dizendo que agora será “diferente”.

Segundo Rubens Machado Júnior no artigo “Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo em *Terra em transe*”, publicado na revista *Comunicação e Informação*, a obra se caracteriza por repetições e desdobramentos que se articulam em qualquer percurso de rememoração no filme. Isso está relacionado com o tônus febril do poeta que se arrasta pelas dunas com uma arma na mão, representando que talvez a única saída para o golpe seria pela luta armada, conduzida por intelectuais. E nessa cena memorável, aparece na tela triunfal um trecho da poesia “Balada”, de Mário Faustino: “Não consegui firmar o nobre pacto/ Entre o cosmo sangrento e a alma pura [...] Gladiador defunto, mas intacto/ (Tanta violência, mas tanta ternura)”.

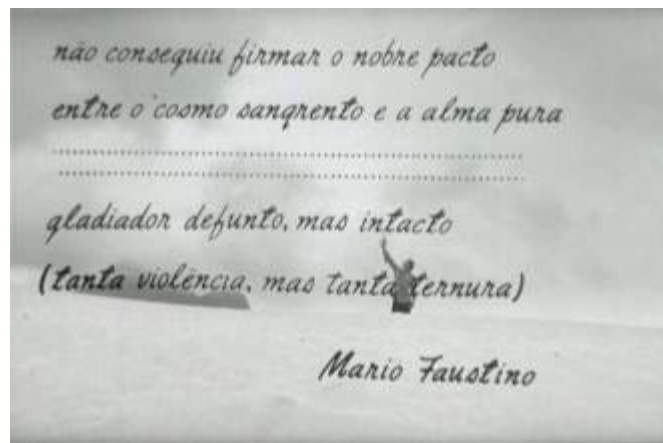


Imagem 3. Cena de *Terra em transe* com poesia de Mário Faustino.

Essa sensação de *déjà vu* de cenas e situações perpassa toda a obra, sendo reforçada pelas coincidências propositais de espaço e encenação. Toda essa confusão, atmosfera barroca e exagerada, cria um clima de melancolia que perpassa a obra.

É interessante notar ainda a forma como duas das figuras centrais se movimentam: Díaz e Porfírio. Os dois líderes são sempre apresentados em *travellings* de ré, com deslocamentos da câmera para trás, enquanto caminham em nossa direção.

Díaz sempre se apresenta indo na direção direita da tela, com a cruz em riste e uma postura confiante, representando a tradição e continuidade. Os planos em que surge são iluminados e ele sempre se apresenta em um movimento regular e contínuo. Já Vieira sempre caminha em direção esquerda da tela, o que poderia representar sua direção política. Quando ele surge na tela, seu movimento não é contínuo como o de Díaz, mas hesitante, ele para aqui e ali para atender pessoas, firmar alianças. Seu trajeto não é contínuo e tem

percalços, sua figura move-se entre sombras e os ruídos da multidão. Metáfora de sua própria trajetória na obra.

Essa dialética traz sempre uma diferença. A montagem vertical som-imagem e o fluxo ambíguo de imagens revelam as contradições do jornalista. É claro que o tom emocional e exacerbado de Paulo e suas ambivalências ligam-se à sua agonia, “transe” perante à morte. Mas essas repetições são intencionais, visando ressaltar pontos-chave da obra. As repetições ajudam também a unir o início e o fim, efeito chamado de “subjativa indireta livre” por Pier Paolo Pasolini no artigo “Cinema de poesia”. Nos dois casos as palavras e ações são as mesmas. Mas o tratamento é diferente. Na primeira cena, imagem e som são sincronizados, mostrando a reação de Paulo em um único plano em direção ao carro. Já no segundo plano, a fala delirante de Paulo se descola de sua imagem e ocorre uma avalanche de imagens, como a coroação metafórica de Diaz, com coroa e cetro, cercado por figuras como um padre e um índio, alegoria da dependência, da imagem ainda de colônia e atraso do país.

A estrutura circular se repete no momento em que Paulo descobre que Fuentes, empresário dono da Explint e de emissoras de rádio e televisão traiu o movimento, aliando-se a Diaz. Por duas vezes se mostra o momento do choque diante da traição e seu colega Álvaro (Hugo Carvana), entrando na redação para trazer a novidade. O movimento de *travelling* acompanha o jornalista pelas estantes e escrivaninhas da redação, enquanto o poeta explica a situação. Paulo se indigna com a postura de Fuentes, o que é considerado uma espécie de teatro de pureza para si mesmo, atitude questionada por Álvaro: “Suas imagens, seu delírio...! Você é uma cópia suja de Díaz!”.

É interessante notar a diferença entre os dois jornalistas: Paulo e Álvaro. Enquanto Paulo é mais eloquente, decidido a fazer a revolução com as próprias mãos, Álvaro é mais contido, mas não aguenta saber sobre o golpe militar e põe fim à sua vida.

De acordo com Rubens Machado Júnior:

Nesse espectro de fracasso, reside a angústia de Paulo, a indesejada equivalência existencial entre ponto de partida e de chegada. O risco de seu projeto tornar-se vão. No horizonte mais longínquo das esquerdas em atividade, reverbera a sentença marxista de que, do ângulo do materialismo dialético, a história não se repete, senão como farsa. Em sua trajetória revolucionária, Paulo e seus companheiros iriam configurar mais um caso particular de malogro, daquilo que o filósofo Maurice Merleau-Ponty discutiu na história do marxismo ocidental e que vinha chamando justamente de as aventuras da dialética (2005, p. 72).

Parte IV - Conclusões

Comparando as duas obras, pode-se anotar algumas aproximações e afastamentos. As duas são obras típicas dos anos 1960, cinema de autor, que contesta esse modo de produção cinematográfico inspirado em fórmulas comerciais, buscando uma nova forma de cinema, como explica Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda, que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico e nacional (GOMES, 1996: p.100).

Tratam-se de filmes muitas vezes não compreendidos pelo público, mas que tinham como intuito chamar a atenção para questões nacionais. Segundo Jean Claude Bernadet no livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*:

O conflito autor-espectador não prejudicou o desenvolvimento ideológico e estético do Cinema Novo; ao contrário, o Cinema Novo tem nesse conflito uma das características básicas e necessárias, sem a qual não seria o que foi e não seria o que é. O conflito não era mera atitude de oposição, não era aceito a priori pelos autores que o enfocavam de modo dinâmico; por isso, bem longe de ser um obstáculo cultural, foi um estímulo criador e por meio dele se pode avaliar em parte a função social e a orientação estética do Cinema Novo. O autor que está de acordo com a maioria do público, tem determinada função social, não é, porém, um intelectual necessário. É óbvia a repercussão dessa atitude sobre a situação econômica do cinema brasileiro, ou melhor, do Cinema Novo. Quando muito os filmes se pagavam, mas dificilmente chegavam a dar lucros, o que não impediu, aliás, que os cineastas continuassem a fazer seus filmes (BERNADET, 2009: p.224).

As duas obras trazem jornalistas como protagonistas: Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) e Paulo Martins (Jardel Filho). O primeiro fica “abalado” com o golpe militar de 1964 e entra em um estado de depressão e apatia que se prolonga por quase todo filme. Ele não sabe como responder ao que ocorre, se por meio das palavras, escrevendo um livro ou pegando em armas. No final, ele aparece mais resoluto e parece estar decidido a lutar por um país melhor e pelo retorno à democracia.

Já em *Terra em transe*, o jornalista de Paulo Martins inicialmente acredita que por meio das palavras pode mudar o mundo. Depois dirige-se a Alecrim para “fazer política”, apoiando Vieira. Desencantado com sua falta de energia e abatimento, quando renuncia, abrindo caminho para Diaz, ele toma uma atitude radical e resolve pegar em armas e tomar o caminho da luta armada.

O contexto político também deve ser considerado, pois na primeira obra, o golpe havia acabado de ocorrer e ainda havia uma certa esperança de que não durasse tanto

tempo. Mas em *Terra em transe*, o país já entrava no período de maior endurecimento do regime militar, sendo que milhares de pessoas foram presas, mortas e torturadas. Assim, o tom é de maior desesperança, de não ver uma solução a curto prazo. Paulo quer ser porta-voz do povo, mas em uma cena em que é concedida a palavra ao povo, não deixa ele falar. Considera inicialmente o porta-voz escolhido ignorante. O segundo que se apresenta, homem simples, com muitos filhos e que se diz “o verdadeiro homem do povo”, é considerado subversivo e morto. Como explica Xavier:

O desespero de *Terra em transe* está aí, nesse desgarramento que traz reconhecida a distância entre poeta e sociedade que ele quis representar como porta-voz. Considerada a textura obsessiva dessa interioridade, expressa nos versos e o próprio estilo da recapitulação, o gesto final do poeta parece mais um desdobramento de seu longo comércio com a pulsão de morte (XAVIER, 2012, p. 104).



Imagem 4. Cena de *Terra em transe*.

O jornalista-poeta de *Terra em transe* é ambicioso, tem apetite por poder que definem sua configuração de herói, mas também é questionado pela sua entrega ao jogo político, que acaba afetando sua própria moral. É importante lembrar que o próprio Glauber Rocha trabalhou como jornalista e sabia portanto como quem atua na imprensa tem um papel importante na formação de opinião e deve ter cuidado para não ceder a interesses de políticos e empresas:

O que abala em *Terra em transe* é o traço de onipotência presente na ideia que o intelectual faz de sua intervenção na sociedade. Na recapitulação, o poeta está no centro de tudo, mas o momento das desilusões em *Terra em transe* põe a nu as contradições do intelectual engajado num momento em que ele toma consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e quanto ao próprio papel no círculo dos poderosos. Se temos nesse filme a expressão do colapso de um padrão do reformismo político, o que se oferece é o epitáfio para um tipo de consciência particular, correlata ao momento de lutas pelas reformas e de emergência do próprio cinema novo e outros movimentos do início dos anos 60. Tão ambivalente quanto seu protagonista, o filme combina a autocrítica e o narcisismo, compondo o epitáfio com a própria linguagem da consciência que morre (XAVIER, 2012: p. 123).

Apesar de mais enérgico e decidido que o jornalista de *O desafio*, Paulo Martins vai ao longo do filme se desencantando mais e mais, atingindo um estágio febril, de não conseguir mais distinguir o que é realidade e alegoria:

[...] é um filme sobre determinada experiência de fracasso, aspirações contrariadas e realidade vivida por uma geração. A forma convulsa e a narração marcada pela agonia compõem o afresco de uma crise política por que de fato o país passou, um trauma no qual deveria empenhar-se em compreender. Entre civilização e barbárie, esta última estava mais sensível. O estremecer do transe é pensado metaforicamente como experiência desse choque histórico. Glauber possuía também afinidades com a noção de Barroco, que associava a uma profunda tradição histórica de que nossa cultura participava. [...] Glauber conseguiu reunir numa só criação a dinâmica barroca, a ambiguidade existencialista, a dialética marxista, o pensamento “em transe” de toda uma geração com dificuldade em pensar-se (MACHADO JR., 2005: p. 73).

Apesar de Sara dizer que “A poesia e a política são demais para um homem só”, *Terra em transe* consegue trazer com poesia o contexto histórico e político de uma época, revelando o papel do jornalista e intelectual diante desse cenário. Profissional da imprensa como em *O desafio*, que apesar de suas ambiguidades e idiossincrasias, continua seguindo o princípio de sua profissão: lutar por um mundo melhor, com suas palavras e ideais.

Referências bibliográficas

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JOHNSON, Randal & STAM, Robert. **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno. Coleção Leitura**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Artigos

MACHADO JÚNIOR, Rubens. “Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo em *Terra em transe*.” In: **Comunicação e Informação**, v. 8, n. 1, p. 68-73 – jan/jun. 2005.

MACHADO, Jr. Rubens. “*O Pátio* e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma História das vanguardas cinematográficas.” In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo Branco. **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

Filmes:

O desafio (Brasil, 1964). Direção: Paulo Cezar Saraceni.

Terra em transe (Brasil, 1967). Direção: Glauber Rocha.

Sites utilizados/Artigos em sites

AUGUSTO, Isabel Regina. “Neo-Realismo e Cinema Novo: a influência do Neo-Realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960.” In: **Anais do “XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação” (Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação)**. Natal, Rio Grande do Norte, 2 a 6 de setembro de 2008.

Disponível no endereço eletrônico:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2267-1.pdf>

Acesso: 31/7/2014.

SENRA, Stella. “Do teatro ao cinema: o jornalista de Nelson Rodrigues.”

Disponível no endereço eletrônico:

http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_05.php

Acesso: 15/4/2014.

Wikipedia - http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Desafio

IMDB - O desafio

Endereço eletrônico: http://www.imdb.com/title/tt0191947/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm

Crédito das imagens:

Imagem 1 – Fonte: **Wikipedia** - http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Desafio

Imagem 2 – Fonte: **Banco de Conteúdos Culturais** - <http://www.bcc.gov.br/fotos/galeria/010951>

Imagem 3 – Fonte: **PUC-RS**
- <http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCENoticias/BCENoticiasCuriosidades/BCENoticiasOutrasCuriosidades/CuriosidadesLiterarias2011/Junho2011>

Imagem 4 – Fonte: **Veja São Paulo** -

<http://vejasp.abril.com.br/materia/cinema-brasileiro-dos-anos-60-tema-de-mostra-no-sesc-interlagos>

Acesso: 31/7/2014.