

Terra em transe como filme-manifesto, uma abordagem possível

Cláudio Coração*

Resumo

Pretende-se, neste ensaio, articular a ideia de que o “pêndulo agônico-performático” em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, materializa-se como um filme-manifesto, a elaborar questões essenciais sobre a estética, a crítica e a permanência da obra, aspectos estes condizentes com o espírito de sua elaboração formal, moderna e vanguardista no decorrer dos anos.

Palavras-chave: *Terra em transe*; manifesto; Glauber Rocha; agonia; *performance*.

Terra em transe as manifesto-film, a possible approach

Abstract

The aim of this essay is to articulate the idea that the ‘agonic-performative pendulum’ in *Terra em transe* (1967) by Glauber Rocha, materializes as a manifesto-film, elaborating essential questions about aesthetics, the critical and permanence of the work, aspects consistent with the spirit of it formal, modern and avant-garde elaboration over the years.

Keywords: *Terra em transe*; Manifest; Glauber Rocha; Agony; Performance

Recebido: 05/11/2022 // Aceito: 19/12/2022

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais. Coordenador do Grupo de Pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq-UFOP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). ORCID: 0000-0002-1402-7787

Pêndulo agônico-performático

O cinema de Glauber Rocha faz ecoar, no transcorrer dos anos, um incômodo: a elaboração do seu aspecto formal (subversivo, vanguardístico) aponta um projeto nacional estruturado nas entrelinhas de uma representação hiperbólica, um Brasil espelhado na metáfora e na contradição. As alegorias dos filmes de Glauber parecem carregar, desde os anos 1960, uma espécie de acerto pictórico sobre uma ideia de temporalidade recorrente: o passado que atormenta o futuro. Insinuem também, essas alegorias, que é preciso reforçar um chamamento, uma reivindicação. Assim, marcas tão caras aos filmes de Glauber como a cruz, o mar, o gesto aflitivo próximo da tragédia, a arma, o cigarro, a máquina de escrever, são dispositivos-objetos que ataçam a percepção do espectador para um campo de tensão embebido nessa estética particular da contradição-chamamento.

De todos os filmes de Glauber, o que talvez melhor resuma tal espírito é *Terra em transe* (1967): seu principal estatuto é o de assegurar o movimento artístico (o Cinema Novo em sua fase mais exposta e esplendorosa) e juntar, em meio às questões de contexto, as demandas do nascedouro do movimento tropicalista com as arestas do debate político desde o golpe de 1964; além disso, descrever a perseguição e a censura a artistas e intelectuais, o impasse no avanço da modernidade no campo das artes e a miséria institucional do regime e do país. É por meio dessas circunstâncias que *Terra em transe* se propõe a amarrar as marcas desse tempo “fugidio” e organizar, no chão lastreado de estilhaços, um novelo de/em intensa transformação.

Terra em transe continua sendo um filme símbolo (mais, talvez, do que os também emblemáticos *Barravento* (1962),

Deus e o diabo na terra do sol (1964) e O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969)), pois as diversas manifestações arquetípicas dispostas na película, sob o olhar atento e aflitivo do protagonista Paulo Martins (Jardel Filho), sugerem um irascível conto de observação de um país – Eldorado –, construído e elaborado em meio a golpes de toda natureza. Terra em transe é símbolo na medida em que desnuda/evidencia/choca os escombros sociais a partir de um engenho a dar conta dos desajustes intrínsecos à época de sua produção: o Brasil espelhado em Eldorado.

Uma pergunta se instala com esse preâmbulo descritivo: como ler Terra em transe, com todos os dados acumulados, 55 anos depois, neste momento de ascensão do fascismo no Brasil? Como compreender, desde sua gestação, esse objeto de tradução das nossas tragédias como povo e sociedade? Como atentar ao seu aparato simbólico na tensão de sua própria propositura artística contraditória?

Uma hipótese válida é pensar Terra em transe como um filme-manifesto. Nesse sentido, algumas ligações parecem ser plausíveis. Se, em um primeiro momento, podemos associar o manifesto a um gênero discursivo calcado nos processos revolucionários e vanguardísticos, também poderíamos afirmar, em essência, que o **tom do manifesto** – e sua propulsão política – é quase sempre convocatório, disposto a propor níveis de enfrentamento contra determinadas tradições, querelas, imposições. Em outra perspectiva, o manifesto é uma ação configurada em gestos performáticos contundentes. Então, o ato do manifesto é um libelo que se traduz na força da voz e que se encerra, em larga medida, no texto, na parede, no papel, na história etc. O registro do manifesto é o elemento estético

preponderante disso que se fala, que se reivindica, que se aponta, que se imprime. Então, não seria exagero dizer que o manifesto como instância possa se **manifestar** (com o perdão da redundância) na carne da proposição artística e política, essencialmente pela entonação e pelo regime de voz, vamos colocar assim.

É claro que podemos abordar o manifesto, desse modo, com múltiplas possibilidades. É como se ele permitisse ao portador da fala um incremento paulatino da deglutição do próprio discurso: incisivo, demandado, urgente.

O cinema de Glauber Rocha, e *Terra em transe* em particular, evoca, mesmo que intuitivamente, um manifesto particular do modernismo brasileiro, o **Manifesto antropófago**, de 1928, escrito por Oswald de Andrade, cujo trecho seguinte parece sintetizar a dualidade agônica-performática no filme:

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 1976, p.6).

As visualidades desse trecho se emaranham com as marcas do cinema de Glauber, consciente e inconscientemente, numa espécie de assimilação do ato da manifestação. A evocação de espírito do “movimento vanguardista moderno brasileiro”, ensejada na força visual do excerto acima, rege o Cinema Novo (principalmente em Glauber), não só no conteúdo (a discussão sobre a antropofagia cultural em si), mas também na forma baseada intrinsecamente no **espírito da manifestação**, cuja base sugerida nas imagens trazidas pelo texto de Oswald é decisiva para o processo da reivindicação política (no sentido lato) e da *performance* (no sentido estrito). Em ensaio publicado na coletânea *Modernismos 1922-2022*, José Castro Rocha explana as particularidades essenciais do manifesto:

Atrair e afastar: nessa dialética agônica, o manifesto delimita o seu espaço discursivo. O eixo de sua estética é a polarização da experiência artística, a fim de apostar no contraste entre os “mestres do passado” e os arautos dos novos tempos. O caráter festivo [...] é parte intrínseca da performance, tornando a irreverência um índice máximo da ruptura com a tradição. No “Manifesto Dadá 1918”, Tristan Tzara aviou a receita em tese infalível para obter êxito na enunciação de um manifesto, selecionando ingredientes escolhidos a dedo: para lançar um manifesto é preciso querer: A, B, C, fulminar 1, 2, 3, enervar e agitar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a, b, c, assinar, gritar, blasfemar, arrumar a prosa de uma forma de evidência absoluta, irrefutável. (ROCHA, 2022, p.154).

Se destacarmos os diversos verbos – como espaço discursivo da ação do manifesto na oposição atrair/afastar –, mencionados por Rocha, perceberemos que Terra em transe sustenta e é sustentado por dicotomias a partir da dualidade agônico/perfomático: a vaia e o aplauso, o estético e o político, a poesia e o real etc.

Não são antíteses puramente esquemáticas estas. O manifesto em Terra em transe se reflete no Terra em transe manifesto. É fundamental que frisemos essa constatação para prevermos também as nuances em torno da elaboração narrativa e discursiva do filme, seu incremento, seu movimento, sua manifestação.

Parece-nos que o agônico que poderia se traduzir mais “esquemáticamente” na voz e na narração de Paulo Martins se espria para os outros personagens: Porfirio Diaz (Paulo Autran), Felipe Vieira (José Lewgoy), Sara (Glauce Rocha), Julio Fuentes (Paulo Gracindo) etc. Os campos de representações alegóricas, no mais, configuram uma dada **sinfonia** em torno do manifesto, em que a “dança dos personagens” remete a um bailado na força dos verbos: querer, fulminar, enervar, agitar, conquistar, espalhar, assinar, gritar, blasfemar, arrumar, provar. Constrói-se, assim, com o tom e a roupagem do filme, uma ópera tropicalista imbuída de uma propulsão política; mais do que um ensaio, portanto, Terra em transe se reinstitui na veia do manifesto a partir de seu elemento agônico de fundo, que se desprende, em forma e conteúdo, em manifestação fílmica, no performático radical de seu realizador.

É certo reforçar que muito da recepção crítica e da constituição imaginativa de Terra em transe se confunde, justamente, com a *performance* na arena pública de seu diretor. Assim, os “destemperos” públicos, as polêmicas, o espírito de época vividos e vivenciados por Glauber “contaminam”, em grande medida, também, a dinâmica de interesse de seu cinema como uma espécie de artilharia hermética destruidora, cujos principais lastros são o movimento bravio da modernidade e todos os seus códigos. Essa ponderação é importante na medida

em que destaca as possíveis dicotomias como elaboração para a mudança do mundo, como cantilena para a vanguarda artística etc.

Cabe aqui uma lembrança. Em 2017, na ocasião da comemoração dos 50 anos da encenação de **O rei da vela** (peça de Oswald de Andrade interpretada pela trupe do Teatro Oficina, em 1967), houve um evento intitulado Resistência Antropofágica, que se propunha a pensar a atualidade da versão modernista do Teatro Oficina para o texto de Oswald diante do golpe parlamentar-jurídico-midiático de 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff, e o consequente plano de interdição de alguns avanços sociais significativos dos anos anteriores. Como parte do evento, em visita a cidade de Mariana/MG, em 9 de abril de 2017, participaram de uma sessão para uma leitura coletiva do **Manifesto antropófago** o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa (líder do Oficina), o jurista Rubens Casara e a filósofa Marcia Tiburi.

Destaco dois momentos para os nossos fins de ponderação aqui: a) Zé Celso, ao reagir a análise de Marcia Tiburi (quando esta pontuava o pensamento de Theodor Adorno à luz do avanço fascista no Brasil), evoca o manifesto de Oswald na necessidade de **se tirar o Édipo da cabeça**; b) depois disso, o teatrólogo ainda reforça que o texto de Oswald precisa ser lido como um canto rítmico e não, pura e simplesmente, como um panfleto político.

É interessante perceber que nas linhas provocativas de Zé Celso, na ocasião, parece haver um incremento de discussão sobre a **validade estética do manifesto**, muito além, portanto, de qualquer veleidade artística, ou instrumentalização metodológica científica, das questões próprias do “modernismo” do texto de Oswald. De modo que Zé Celso propõe uma

evidenciação do caráter também contraditório e performático do **Manifesto antropófago**, à luz de uma nova interdição do avanço social no Brasil. A leitura proposta, portanto, nesse contexto, diferentemente da percepção de Marcia Tiburi, no evento, orienta, em retrospectiva, a celebração da importância de **O rei da vela** no espírito de artistas de uma determinada geração (José Celso Martinez Corrêa, os tropicalistas, Glauber Rocha) que, ao lerem artistas de outra geração (Oswald de Andrade, os modernistas da “primeira geração”), dizem sobre uma dada repetição do processo histórico, sobre os desafios e limites do contraditório protocolar do manifesto, em suma, sobre o revolucionário e o vanguardístico em bailado.

O ritmo do manifesto em Terra em transe

Numa das cenas mais tensas do filme, o “homem do povo” (Flávio Migliaccio), em meio ao frenesi da campanha política de Felipe Vieira, no périplo com a população pobre de Eldorado, diz, diante dos vários discursos políticos “populistas” interpretados na rua: “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar”, quando, diante disso, toda a trupe da campanha de Vieira lincha-o chamando-o de extremista!

Nota-se que além da vinculação mais urgente, pensemos assim, entre o Cinema Novo e o Teatro Oficina, Terra em transe incorpora fundamentalmente na sua tradução realista-naturalista a convocação política e a tese do Teatro de Arena (na proposta radical da representação do povo, por Augusto Boal), no qual atores presentes nos filmes como Francisco Milani (Álvaro) e o próprio Migliaccio (o “homem do povo”) se instalam e arranjam o texto sob o viés do **ritmo do manifesto** à la Teatro de Arena.

Portanto, o componente político em Terra em transe é desenvolvido e cerrado na fileira de uma missão de contexto, o questionamento do rompimento do processo democrático – desde a deposição de João Goulart –, com os diversos atores em cena da vida nacional – transmutados para Eldorado nas possibilidades de vários golpes.

A fala do “homem do povo” traz ainda a caracterização mais marcada da hipérbole das representações dos personagens no filme, em contraste/oposição com as representações do caudilho, do burguês, do estadista, do jornalista etc. É por meio da fala dele, no mais, que o dilema agônico será apresentado a Paulo Martins com mais robustez: como um intelectual se acovarda e se posiciona diante de um caldo de tensão decisivo no processo histórico? Não deixa de causar mais perplexidade a operação no cálculo interpretativo da vida nacional brasileira, aqui e agora em 2022, em cima da fala e da reação à fala do “homem do povo”, no método interpretativo de um ator como Flávio Migliaccio, morto tragicamente durante a pandemia de 2020.

Dessa forma, nos eixos de aproximação entre o Cinema Novo, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, juntam-se duas outras portas para compreendermos o ritmo (e o constructo) de Terra em transe: a dialética *à la* Teatro de Arena e a fragmentação *à la* Teatro Oficina. Nesse aspecto, Terra em transe faz do manifesto um encadeamento para o discurso do narrador Paulo Martins, e dos personagens em volta, a dar conta, **justamente pela fragmentação**, das contradições e subjetividades de uma determinada terra em combustão, a Eldorado em transe.

Com isso, Paulo Martins se vê num impasse da ordem da escolha pessoal, e entregue à uma espécie de “lucidez doída”, de “verdade cara” do processo de transformação de uma

sociedade. Assim, podemos visualizar Terra em transe, ainda, como um filme-manifesto nos termos da tradução da ordem da representação – dialética – e da consequente incorporação picotada de sua contradição intrínseca – a fragmentação. Sanches (2000) vai propor que Terra em transe se edifica na multiplicidade de interpretações possíveis, esta:

Contida [no] já serpenteante entretrecho (a morte de Paulo Martins ao som de fuzis, metralhadoras e canhões), exponenciada pela fragmentação visual e narrativa que acompanha o roteiro. O eventual espectador de Terra em Transe deve-se acostumar à pulverização do ponto de vista. É bombardeado por uma artilharia de perspectivas conflitantes, às vezes incompatíveis umas com as outras. Todo esse desafio é fonte franca de angústia ao espectador. Sinal dos novos tempos, mas não que o passado não seja presente em Glauber. (SANCHES, 2000, p. 35).

A simbologia de Terra em transe se aproxima, portanto, da “pulverização do ponto de vista” e da “angústia do espectador”, em sintonia com a aflição existencial de Paulo Martins, justamente na dificuldade de ele estampar os papéis sociais envoltos em um intenso jogo de **dependência cultural**. Eis aqui um encontro não necessariamente sugerido, mas importado de **O rei da vela** e do **Manifesto antropófago**, a guiar, na feitura do filme, as leituras de diversos atores sobre os acontecimentos, engendrados, segundo a tese de Sanches, no movimento tropicalista brasileiro. Enxergar, pois, Terra em transe como parte dessa eferescência é reforçar, ao fim e ao cabo, o projeto balizado pelo manifesto e vice-versa.

Diante do pêndulo entre o agônico e o performático, podemos alinhar o processo histórico da vida nacional, entre oscilações democráticas e arroubos autoritários do período, no

condicionante da vida imposto às alegorias dos filmes de Glauber Rocha, um intelectual que participará ativa e organicamente desse mesmo tempo, e que exigirá, assim, que Terra em transe se fundamente na força de seu texto pendular.

O namoro de Terra em transe com dada produção cinematográfica mundial (o neorrealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema contracultural estadunidense, os “cinemas novos” latino-americanos) só corrobora que as marcas de uma determinada contracultura estão dispostas daquele ponto em diante como uma espécie de ferramenta de denúncia e crítica aos imperialismos, aos tradicionalismos, aos autoritarismos, moldada nisso que sugerimos como manifesto em seu ritmo. Para Favaretto (2019), em ensaio sobre a contracultura brasileira, o espírito do tempo marcado por “novas sensibilidades” se edifica como um caldo cultural:

Só para se ter uma ideia do que é preciso levar em conta para se pensar as variadas estratégias que provinham da intersecção do estético com o político no final dos anos 60, alvo imediato da repressão do regime com a edição do AI-5, basta lembrar produções mais significativas surgidas no incrível ano de 1967 – que se estenderam no ano seguinte e deram origem a outras em diversas direções. O filme Terra em Transe, de Glauber Rocha; a encenação de O Rei da Vela pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa; e de Arena Conta Tiradentes no Teatro de Arena de Augusto Boal; o tropicalismo do grupo baiano; a exposição Nova Objetividade Brasileira, onde aparece Tropicália, a emblemática **manifestação** ambiental de Hélio Oiticica; os livros PanAmérica, de José Agrippino de Paula, Quarup, de Antonio Callado e Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony. Nestas obras, os signos da complexa situação cultural – em que referências das culturas populares, inovações das práticas artísticas de vanguarda, cada vez mais assimilados pelos processos da indústria cultural em franco desenvolvimento – articulavam projetos e ações

culturais de resistência às iniciativas oficiais da política cultural. (FAVARETTO, 2019, p. 18-19, grifo nosso).

Vê-se que, para Favaretto, o cinema de Glauber está disposto nas novas sensibilidades culturais, pois envereda seu atributo discursivo por esse tempo, essas questões e esses embates contraculturais. Então, é possível depreender também que o ritmo do manifesto em *Terra em transe* é a sua elaboração contracultural: ela se finca na musicalidade, na sonoridade, na interpretação característica, na encenação, na propulsão artística etc.

Em paralelo a essa discussão, os textos inaugurais de Glauber Rocha (**Revisão crítica do cinema brasileiro, Revolução do cinema novo, Estética da fome**) também se nutrem dessa envergadura, dessa disposição, desse prontuário. A radicalidade dos discursos, nas obras, livros, filmes, participações públicas de Glauber Rocha, impõe, num filme como *Terra em transe*, a necessidade de decodificação urgente do passado e seu lance intuitivo para o futuro.

Como saldo, as peijas em torno de Diaz, Vieira, Fuentes, Sara, dão-se na necessidade de decifração de um tumulto do processo histórico: os golpes brasileiros espelhados em Eldorado, como a exercitar saídas possíveis diante dos escombros e dos fantasmas da modernidade. Conforme Rocha:

Tão importante quanto esclarecer o que se propõe é explicitar o que se rejeita [no manifesto]. Sem essa tensão, manifesto algum estaria à altura de sua etimologia. No entanto, a sequência do manifesto, embora pouco valorizada, ilumina o alcance propriamente político do gênero. (ROCHA, 2022, p. 154).

É curioso pensar também que mesmo tais apostas interpretativas sobre o manifesto podem nos oferecer pistas outras; Terra em transe se apruma, em sua tensa disposição, como esse espelho cortado, incompleto, em suspenso, diluído, de uma sociedade em determinado tempo e lugar.

Transe e transa

As festas em Terra em transe são momentos de pausa. Que em Paulo Martins se investem numa digressão embalada não apenas pelo verbal aflitivo, mas pelo corpo em dança. A composição de tais cenas se apresenta em tributos muito próximos às batidas do *jazz bebop*, a elaborar, no corte do filme, outro tipo de atmosfera que não o tom operístico dos rumos e descrições de Eldorado e as questões particulares de seus personagens.

Nas cenas das festas, estamos diante do esplendor configurado, com alguma sentimentalidade melancólica, na absorção do deleite dionisiaco. Tais *performances*, no filme, vão se incorporar como cartilha a ser dita e afirmada, no entorpecimento de Paulo Martins. É na pena angustiante da ressaca no dia posterior às grandes festas que se coloca esse outro torpor agônico e performático em Terra em transe.

A isso poderemos mobilizar um pouco o sentimento de que Terra em transe necessita dessa **epifania libidinal** para dar conta disso que rui no horror em volta. É possível, diante dessas descrições, colocar a cena da posse de Porfirio Diaz como antítese do sentimento dessas festas imodestas presenciadas intensamente por Paulo Martins. Diz Diaz, performática e agonicamente: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem. Pela força! Pelo

amor da força! Pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização [...]”. Mas o que parece reger o ambiente do conflito vai muito além da rotina cotidiana ancorada na sensação própria de Eldorado: o dia conflituoso e a noite orgástica. Há um condicionante determinado a partir de aspirações que também se insinuam com grande força de compreensão para a catarse. Caetano Veloso (2012), em **Verdade tropical**, ao falar da importância de Terra em transe para a gestação do movimento tropicalista, vai salientar que:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em Transe, se Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-67. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 2012, p. 94).

Pois bem, o impacto em Caetano ao assistir Terra em transe nos leva a encarar o filme como uma possibilidade de leitura em torno de um “tônico vital”. Assim, é como se os elementos do filme se compusessem numa elaboração de intensa angústia. Veloso afirma ainda que, quando da volta do exílio:

Nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil. Isso aumentava nosso sofrimento, mas hoje sustenta o que parece ser meu otimismo. É que penso e

ajo como se soubesse na carne quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado num diálogo com suas motivações profundas – e simplesmente não concluo que somos um mero fracasso fatal. Aprendi então a reconhecer os indícios de formação de forças regeneradoras e, embora saiba que aposto com alto risco, sempre sou levado a dobrar minhas fichas. (VELOSO, 2012, p. 458-459).

É curioso notar aqui que a expressão do “retorno esplendoroso do exilado” de Caetano Veloso não está apenas disposta no sentido fragmentário e dialético, ela está também posta como campo de batalha em torno do arrebatamento da arte e sua **afirmação**. Com isso, o fio entre os temas de Terra em transe está costurado, na elaboração de Veloso, no mesmo diapasão estético, a costurar o transe como um elemento que pode nos levar ao delírio mais contemplativo, mais revolucionário. É, em essência, a nosso ver, que o pêndulo entre o agônico e o performático assume, na leitura de Veloso, uma outra propulsão possível para se ler Terra em transe, esta ancorada fundamentalmente na busca de um tônico vital. Em 1972, Caetano lança o álbum **Transa** (como a reproduzir o “quero cantar” de Paulo Martins) no exílio. O álbum se entranha no processo de luta contra a ditadura como o canto sobre a terra de origem cantado no exílio.

No meio da elaboração referencial, a expressão “transa” naquele período (desprendimento, gesto contracultural, relação amorosa) serve, cinco anos depois do lançamento de Terra em transe, para costurar um outro transe possível. Transe e transa, nos termos de Caetano, não são necessariamente antagônicos, visto que se condoem de um mesmo espírito lancinante, a incorporar, na sua existência, o aspecto de contexto.

Com isso, Terra em transe aponta, no seu veio crítico, a seguinte fruição de seus temas principais: a denúncia ao

imperialismo, ao cômputo do populismo (à esquerda e à direita). Mas esses elementos possíveis de denúncia só podem ser vislumbrados se colocados na tensão do canto sufocado do exílio e do autoexílio, do transe e da transa, em suma, como descreve poeticamente Caetano Veloso em seu disco de 1972.

A transa de Terra em transe, não seria arriscado propor aqui, no final do nosso percurso, é o embate discursivo ensejado por um propósito de reivindicação (na antevéspera da promulgação do AI-5); com isso, o impasse de uma tragédia maior se funda nos níveis de desigualdade, miséria, escravização de um povo. Povo alicerçado nos moldes de Terra em transe a evocar, especificamente, o Teatro de Arena e as feições do marxismo, as leituras anti-imperialistas e o tom dionisíaco do Teatro Oficina. E, se há lição histórica, o registro tem de estar impresso na condição de que “os manifestos mais instigantes, e que seguem atraindo atenção ainda hoje, são aqueles que inventaram formas inspiradas de lidar com a centralidade do outro na determinação da cultura [...]” (ROCHA, 2022, p. 166).

Breve epílogo: o horror, o amor

A força das imagens refletidas em Terra em transe, a “lidar com a centralidade do outro na determinação da cultura [...]” (ROCHA, 2022, p. 166), como tragédia e como acontecimento, é sentida se incorporada ao seu valor simbólico. Mas o que é exigido tematicamente também se institui como forma. É meio que óbvio perceber as relações semióticas da imagem e da iconografia dos filmes de Glauber Rocha com a força sígnica da orla brasileira (a partir das sugestões de Caetano na leitura que faz do filme em sua experiência de fruição). Em resumo, é

crucial lançar um outro movimento, talvez de concisão: como as marcações simbólicas da violência brasileira se comungam na necessidade, quase permanente, lá e cá, de se **manifestar e cantar**, entre transe e transa, no pêndulo desesperado da *performance* e da agonia.

Referências

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROCHA, João Cezar de Castro. Manifestos: a estética, a política, as polêmicas e o legado. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Produção de Luiz Carlos Barreto. Mapa Filmes, 1967 (106 minutos), p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqgnXHvy9L0&t=4973s>

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.