

**CONTESTAÇÃO, REVOLTA E SACRIFÍCIO EM 1967:
COMENTÁRIO A PARTIR DE ROBERTO SCHWARZ
CONTESTATION, INSURGENCE AND SACRIFICE IN 1967:
A COMMENT STEMMING FROM ROBERTO SCHWARZ**

Atenção ao dobrar uma esquina
Uma alegria
Atenção, menina
Você vem?
Quantos anos você tem?
Atenção
Precisa ter olhos firmes
Pra esse sol, para essa escuridão
Atenção
Tudo e perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
(Caetano Veloso)

Homero Vizeu Araújo*
Mariana Figueiró Klafke**

RESUMO

O artigo propõe uma análise da produção cultural brasileira no ano de 1967 sob o viés do engajamento político e da centralidade da ideia de resistência nas obras, em uma conjuntura de acirramento dos ânimos e posições. A partir dos comentários de Roberto Schwarz no ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, analisa-se no texto a presença de propostas de resistência em romances, peças de teatro, cinema e canção. Observa-se em comum entre as obras a predominância de certa disposição sacrificial de personagens, de forma séria ou irônica, que deixa questões a pensar sobre possibilidades de resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura civil-militar, Engajamento, Arte e Política.

ABSTRACT: The article proposes an analysis of the Brazilian cultural production in the year of 1967 under the lights of political engagement and the centrality of the idea of resistance in the works, in a social situation of moods and positions being magnified. Stemming from Roberto Schwarz's comments on the essay named "Cultura e Política 1964-1969", the paper analyzes the presence of resistance propositions in novels, theater plays, feature movies and song. The article notes as common among the works the predominance of a certain sacrificial disposition of the characters, presented either seriously or ironically, which raises questions to be thought out, concerning the possibilities of resistance.

KEYWORDS: Civic-military dictatorship, political engagement, arts and politics

O ano de 1967 foi marcado pela centralidade da questão do engajamento na cultura brasileira. Em todas as manifestações artísticas (cinema, música, teatro, literatura, artes plásticas etc.) este ponto é recorrente e objeto de polêmicas. Internamente na militância de esquerda, trata-se do momento em que estão se definindo mais claramente as posições divergentes entre resistência política pacífica e luta armada. É importante lembrar que 1967 é o ano do assassinato de Che Guevara e do início da Guerrilha do Araguaia no Brasil. Por um lado, um regime político

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999). Professor titular do Instituto de Letras - UFRGS. E-mail: <homerovizeu@gmail.com>

** Mestra em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016). Doutoranda em Letras pela mesma instituição. Email: <marianaklafke@gmail.com>

cada vez mais claramente autoritário e mais firmemente institucionalizado; por outro, uma esquerda disposta a radicalizar a resistência. A cultura, neste contexto, ainda conta com o seguinte dilema: “a arte engajada (sobretudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares” (NAPOLITANO, 2001, p. 60).

O golpe de 1964 havia causado enorme impacto na esquerda e nos nacionalistas, e entre a intelectualidade entre outras avaliações, havia a percepção de que um enorme descompasso separava a marcha da história e a consciência popular. Diante desta nova conjuntura, constituiu-se para artistas e intelectuais uma situação de crise de consciência, de frustração e de sensação de isolamento político. O debate predominante da cultura brasileira no período subsequente será a procura de novas perspectivas, tanto culturais quanto políticas, diante da intervenção autoritária ocorrida no país. Em parte, é justamente por conta dessa abertura de debate que ocorre uma espécie de primavera cultural entre 1964-1968, mas além disso é importante lembrar que o regime militar não se ocupou de artistas e intelectuais no início, a ênfase repressiva foi para a dissolução de organizações populares e a perseguição de parlamentares, políticos e sindicalistas. Justamente por essa situação, a cultura parece ter sido supervalorizada no período como espaço de atuação das esquerdas.

Roberto Schwarz, em “Cultura e Política, 1964-1969”, aponta que o processo cultural em andamento do pré-64, que vinha transcendendo as fronteiras de classe e o critério mercantil, é suspenso em 1964, de forma que certas soluções formais, cortado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas com um público a que não se destinavam, deslocando seu sentido: a cultura revolucionária passa a ser símbolo vendável da insubordinação e contestação, para consumo das próprias ilusões. Porém, o gesto didático, ao vibrar como exemplo, não era simplesmente redundante: ensinava que as pessoas seguiam ali e não tinham mudado suas opiniões. Na leitura de Schwarz, nesse primeiro momento pós-golpe, entre 1964 e 1968, estarão nos palcos brasileiros uma série de espetáculos que visam estabelecer uma comunhão, uma simpatia, uma identificação entre artistas e público de esquerda (majoritariamente estudantil), nos quais o crítico aponta uma falta incômoda de qualquer crítica ao populismo e admissão de responsabilidade em relação à derrota sofrida pela esquerda.

Schwarz constrói uma leitura que aponta continuidade entre alguns espetáculos realizados no imediato pós-Golpe com pretensões de resistência. Começando pelo Show *Opinião*, primeira resposta dos artistas aos acontecimentos de 1964, dirigido por Augusto Boal, e passando por *Liberdade, liberdade*, Schwarz registra como inevitável certo mal-estar estético diante da cumplicidade estabelecida entre palco e plateia. Para o crítico, este dado eufórico, em um momento em que a esquerda vinha de uma derrota, aponta para a incapacidade de fazer a crítica ao populismo, sendo este o limite estético do Arena, “o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou” (SCHWARZ, 1978, p. 80). Contando com um público majoritariamente estudantil, inteligente e politizado, o Arena podia pressupor um fundo comum de cultura que unia o grupo e os espectadores, o que cria um espaço teatral mais propício ao “argumento ativo, livre de literatice” (SCHWARZ, 1978, p. 81). Ao invés de desmentir todo tempo o seu público, um teatro nestes termos poderia educá-lo e diverti-lo a um só tempo. Schwarz acredita que esse raciocínio está na gênese do pensamento do Arena neste período pós-golpe. Em sua relação com o público, repetia a tautologia de *Opinião*: “a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito” (SCHWARZ, 1978, p. 83).

O ano de 1967 parece ser um marco nessa “primavera cultural” analisada por Schwarz. São deste ano as publicações dos romances *Pessach: a travessia* (Carlos Heitor Cony), *Quarup* (Antônio Callado) e *O prisioneiro* (Erico Verissimo), que se tornaram clássicos da literatura brasileira recente e apresentam em comum a questão da necessidade do engajamento e os dilemas de tomar posição. No cinema, Glauber Rocha realiza *Terra em transe*, um filme polêmico, que também lida com a questão do engajamento político e será uma influência para o devastador movimento tropicalista logo a seguir. *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela* causam estardalhaço na cena teatral e tornam-se clássicos da dramaturgia brasileira. Os festivais da canção marcaram gerações e definiram o que se entende hoje por MPB. A mostra Nova Objetividade Brasileira, envolvendo diversos artistas e vertentes das vanguardas nacionais, renovou os ares das artes plásticas no país. Voltando à literatura, mas no gênero conto e muito longe do engajamento de esquerda, são também de 1967 os lançamentos de *Lúcia McCartney* (Rubem Fonseca) e *Tutaméia* (Guimarães Rosa). Seria interessante lembrar o envolvimento de Fonseca no IPES, braço forte na construção do Golpe de 1964, e a rejeição explícita de Guimarães Rosa ao engajamento político,

comentada por ele inclusive no livro citado. Quer dizer, nesse momento de efervescência política, social e cultural, os rumos do país são assunto do qual não se pode escapar.

A chamada “era dos festivais”, que refere-se às grandes competições musicais exibidas pela televisão em diferentes emissoras entre 1965 e 1972 e foi a gênese do que hoje entendesse por MPB, teve seu ápice no III Festival da Record em 1967. O título de auge dos festivais se deve ao fato de que este foi palco de grandes polêmicas entre tradição e modernidade, bem como um momento que visto hoje em retrospecto apresenta o início do que seria o movimento tropicalista. Em 67, o horário nobre da TV Record era ocupado por programas musicais, como “Jovem Guarda” e “O Fino da Bossa”. Havia um forte debate sobre tradição versus modernidade e música engajada versus música alienada que se entrelaçavam em diversos momentos. Meses antes havia ocorrido a passeata contra a guitarra elétrica, vista como símbolo do imperialismo americano, para se ter uma ideia de como estavam os ânimos. Entre os momentos mais marcantes deste festival estão as apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que quebraram o padrão com suas vestimentas e os instrumentos utilizados, e a desclassificação de Sérgio Ricardo com “Beto Bom de Bola”, vaiada até o cantor desistir da apresentação e quebrar o violão, que foi lançado no público. A música vencedora do festival foi “Ponteio”, de Edu Lobo, figura representativa da canção politicamente engajada no momento.

Uma tônica praticamente incontornável da produção cultural da segunda metade da década de 1960, marcada pela experiência do golpe, é a questão do engajamento. Para além das obras que de diferentes formas procuraram provocar e instigar a tomada de posição por parte do público, há um recorte possível mais específico que se refere a obras que apresentam entre seus personagens intelectuais vivendo dilemas éticos sobre se engajar politicamente. Em 1967 esse é um tema particularmente recorrente. A questão aparece nos já citados romances *Quarup*, *Pessach* e *O prisioneiro*, bem como no cinema em *Terra em Transe*. A história do contexto de concepção destas obras, o episódio dos oito do Glória, dá o que pensar. Oito intelectuais, entre eles Glauber Rocha, Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, foram protestar e denunciar o golpe militar por ocasião de uma conferência da Organização dos Estados Americanos – OEA, que só poderia ser realizada em países democráticos, mas foi marcada no Brasil antes do golpe e mantida mesmo depois, como um esforço diplomático do governo Castello Branco para obter a bênção internacional para a ditadura. A conferência aconteceu no Hotel Glória em novembro de 1965 e o protesto levou à prisão dos participantes. Os intelectuais envolvidos passaram cerca de um mês na prisão e foi na mesma cela que *Terra em Transe*, *Pessach* e *Quarup*, obras canônicas sobre os dilemas do engajamento do intelectual, foram esboçadas.

Schwarz comenta que, no conjunto, o movimento cultural da segunda metade dos anos 1960 parece uma floração tardia daqueles dois decênios anteriores de democratização que só amadureceram mais tarde, já na ditadura, quando a relativa hegemonia cultural não se apresenta mais como indício ou condição para a aproximação do poder. O crítico indica que, pressionada pela esquerda e pela direita, a intelectualidade entra em crise e o tema dos romances e filmes políticos do período é justamente a conversão do intelectual à militância, citando em nota de rodapé *Pessach*, *Quarup*, *Terra em Transe* e *O Desafio* (filme de 1965) e comentando ainda que “o enredo da conversão resulta mais político e artisticamente limpo se o seu centro não é o intelectual, mas o soldado e o camponês, como em *Os Fuzis*, de Rui Guerra, *Deus e o Diabo*, de Glauber Rocha ou *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos” (SCHWARZ, 1978, p. 89), já que assim as crises morais ficam objetivadas pela distância ou até mesmo desaparecem. Vale notar que o comentário de Schwarz pode e deve ser complementado, hoje, pelo registro da disposição sacrificial entre as personagens. As cenas de Jardel Filho agonizante brandindo uma metralhadora em *Terra em transe* já são clássicas, mas deveriam alertar para o que há de sacrificial e suicida na conversão à resistência, o que também fica assaz evidente nos enredos e no andamento, talvez mesmo no detalhe da prosa, de *Pessach* e *Quarup*, não por acaso títulos que remetem ao sagrado e ao ritual. No teatro de Arena sob Augusto Boal, Zumbi e Tiradentes também são mártires.

A questão se torna mais interessante se considerarmos que o teatro, por outro lado, nesse mesmo momento está produzindo obras que incentivam o engajamento sem muita reflexão autocrítica, de forma relativamente congratulatória e deixando em segundo plano o revés sofrido pelas forças progressistas em 1964. Talvez isso se relacione com um provável caráter mais imediatista dos gêneros públicos, em que o contato com a audiência é mais quente e direto. Por outro lado, a forma épica, que está em jogo no romance e no cinema, apresenta um horizonte mais vasto de análise por conta da distância narrativa, o que pode de fato colaborar para um movimento mais reflexivo.

A questão do engajamento, no decorrer da segunda metade da década de 1960, vai surgindo cada vez mais vinculada à ideia de luta armada. O Teatro de Arena parece já estar apontando com força esse caminho nos musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Com a mudança de conjuntura democrática para conjuntura autoritária e cortado o pouco contato existente com as classes populares, o grupo parece fazer a passagem do herói popular (presente nas peças anteriores ao golpe) ao herói mítico, exumando heróis nacionais (Zumbi e Tiradentes) e latino-americanos (Guevara e Bolívar) e forçando a nota em uma disposição sacrificial, que se é verdade que já se mostrava em algumas peças anteriores do teatro brasileiro, aqui se aprofunda notavelmente. Paradoxalmente, como piada macabra, em *O rei da vela*, o sacrifício também comparece no desenlace da trama que liga Abelardo I e Abelardo II: os dilemas da esquerda já vinham enunciados por Oswald de Andrade e foram rasgadamente enfatizados de forma agressiva por Zé Celso.

Quarup ficou conhecido como uma espécie de sùmula do debate nacional popular. Callado, que posteriormente dará seguimento à elaboração de um discurso de esquerda, desta vez melancólico e desiludido, em *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976), aqui constrói uma narrativa em cujo centro encontramos padre Nando, que abandona o sacerdócio em prol da luta armada, mas o conjunto do livro percorre diversos temas polêmicos da época, tanto em um sentido estritamente político (a politização crescente do clero, a criação das Ligas Camponesas e dos sindicatos de trabalhadores rurais, as perseguições aos guerrilheiros) quanto em um sentido comportamental (revolução sexual, drogas). O enredo do romance se desenvolve em um período que compreende desde o segundo governo Vargas até o governo João Goulart e sua interrupção pelo golpe de 1964 e o início da ditadura civil-militar no país.

Trata-se de um romance em terceira pessoa com grande presença de diálogos em sua construção, o que permite enunciar diversas leituras sobre o Brasil, apresentadas pelos diversos personagens.

A narrativa acompanha o percurso de padre Nando em sua jornada em busca do centro geográfico do país, com o ideal de fundar uma comunidade na qual o homem possa reatar o vínculo com Deus, tendo como modelo a República dos Guaranis, fundada pelos Jesuítas no Rio Grande do Sul. Nando refere de certa forma toda uma tradição de pensamento do pré-64, em que se procuravam as raízes de uma cultura genuinamente nacional, verdadeira. Após o malogro da expedição, Nando presencia em Pernambuco, através da mediação de Francisca, personagem que é sua amada e sua musa, atividades de alfabetização pelo método de Paulo Freire, parte do Movimento de Cultura Popular - MCP, fundado 1960 no governo de Miguel Arraes. Com o advento do golpe, Nando e vários companheiros passarão por interrogatório e tortura em prisões. O Brasil apresentado em *Quarup* traz a ideia de união entre arcaico e moderno, tão trabalhada pela intelectualidade nacional. As respostas para as contradições despertadas pela entrada do país no mundo moderno, industrializado e urbano, são buscadas em torno de uma suposta ancestralidade original, que ofereceria um caminho propriamente brasileiro de desenvolvimento (e até mesmo revolução).

Pessach, escrito em primeira pessoa, apresenta a trajetória de Paulo Simões, protagonista cuja biografia se assemelha muito à de Cony (fazia aniversário na mesma data, era carioca, separado, escrevia romances considerados transgressores, tinha um editor comunista etc.). O escritor, que se colocava alguns dilemas relativos ao engajamento, mas pendia mais ao ceticismo do que a qualquer outra coisa, se vê envolvido a contragosto com um grupo guerrilheiro. O romance foi recebido como ofensa pela esquerda, em especial pelo Partido Comunista, que chegou a promover uma espécie de censura ao livro. A guerrilha é apresentada como despreparada e vários personagens envolvidos têm conduta eticamente questionável, e o Partido Comunista, em específico, é criticado duramente em vários momentos, justamente por não ter apoiado e se juntado à guerrilha. Macedo, líder do movimento ao qual Paulo compulsoriamente (ao menos até certo ponto) se incorpora, é impotente, pois teve o sexo queimado durante uma sessão de tortura, o que foi lido também como uma ofensa, metaforizando a impotência da própria esquerda. *Pessach* lembra, em sua primeira parte, o romance *A idade da razão*, de Jean-Paul Sartre, parte da trilogia *Os caminhos da liberdade*, que trata justamente do problema do engajamento do intelectual.

Cabe lembrar que *Pessach* e *Quarup*, os mais canônicos dos romances sobre engajamento nos anos 1960, foram publicados pela mesma editora, a Civilização Brasileira, comandada pelo comunista Ênio Silveira. Esta editora foi um dos mais importantes redutos de esquerda da época, acolhendo intelectuais dispersos pela repressão. Foi também na Revista Civilização Brasileira que surgiram as primeiras análises críticas destes romances, com artigos de Paulo Francis e Ferreira Gullar. Estes artigos ajudaram a consolidar um público de esquerda que se defrontava naquela

conjuntura com novos problemas culturais.

Na obra de Erico Verissimo, o tema do engajamento do intelectual em uma revolução de caráter violento já havia aparecido antes de *O prisioneiro* em *Saga* (1940), com o personagem Vasco, em *O arquipélago* (1961), última parte da trilogia *O tempo e o vento*, com o personagem Floriano Cambará, e em *O senhor embaixador* (1965), com o intelectual Pablo Ortega. A figura do homem de pensamento que se torna homem de ação, entretanto, se fortalece muito no imaginário do escritor nesta segunda metade da década de 1960. É comum na obra de Erico Verissimo personagens intelectuais e humanistas, que são contrários a qualquer tipo de violência, imagem essa que ecoa a posição política conhecida do próprio escritor. Justamente por isso, talvez, o problema do engajamento deste intelectual em uma luta armada seja uma preocupação de Verissimo.

Em *Solo de Clarineta* (1976), ao falar do processo de escrita de *O senhor embaixador*, o autor frisa que a participação do intelectual na política militante sempre foi uma preocupação sua. Na década de 1960, em contexto de Guerra Fria e de intervenções na América Latina, a literatura de Erico Verissimo se tornou mais voltada aos problemas políticos. O próprio *O arquipélago* já aponta pra isso, como comentado, e esta tônica se acentua nos romances que se seguem.

Erico Verissimo definiu *O prisioneiro* (1967) como uma espécie de parábola moderna sobre aspectos da estupidez humana como a guerra e o racismo, além de ser um comentário sobre a condição do homem como prisioneiro da Engrenagem. O autor escreveu um caderno de anotações, “Anatomia dum romance”, analisando a escrita desta novela, em um exercício de autocritica que jamais foi publicado, mas está disponível em seu acervo e foi comentado em um artigo acadêmico. Sabemos por meio de cartas de Verissimo que a ideia para *O prisioneiro* surgiu a partir da leitura de um debate sobre os problemas da China na revista *Comentário*, no qual tomou conhecimento do caso de um terrorista argelino torturado por um oficial do exército francês visando obter a localização de uma bomba-relógio. A partir de seu choque com o episódio, Erico Verissimo resolve escrever uma novela de tese, na qual expõe suas ideias sobre a guerra, questionando principalmente a legitimidade da tortura para salvar vidas e a ideia de que os fins justificam os meios. O escritor se propõe a escrever uma história que serve a uma ideia, com um enredo plausível, sucinto e rico, que discute problemas essenciais do homem moderno. Mesmo que possuam individualidade e profundidade psicológica notáveis, os personagens de *O prisioneiro* permanecem anônimos, sendo definidos basicamente a partir de suas funções e servindo à ilustração de argumentos subjacentes à história. O caso mais claro para exemplificar essa construção está na personagem Professora, que é a porta-voz do autor no que se refere à guerra.

Ao denunciar o neocolonialismo, Erico Verissimo se posiciona em um dos mais importantes debates dos anos 1960. O escritor assume aqui uma postura engajada, que foi criticada por muitos na época. Para construir sua narrativa, Erico Verissimo opta por entrelaçar as questões macro, políticas e históricas, com os dramas individuais, tratados com profundidade psicológica, apesar do anonimato dos personagens. Minchillo (2015) chama a atenção para o entrelaçamento entre os dramas pessoais e a dimensão histórica, e, realmente, a maioria dos dilemas dos personagens tem relação direta com problemas sociais e questões históricas que afetam também a coletividade (o racismo no caso do Tenente, a condição de prisioneira de guerra da Professora, a vivência do Capitão-médico em campos de concentração). O desenlace da narrativa comporta uma dimensão suicida e autopunitiva: pressionado pela decisão de torturar o prisioneiro, que se mostrou inútil por ter acontecido quando a informação buscada já havia sido dada pela irmã dele, o Tenente tem um colapso nervoso e, em um momento de alucinação, dispara contra soldados na rua, sendo alvejado e morto. Ainda que não se trate propriamente de suicídio, este episódio dialoga claramente com a disposição sacrificial que está sendo apontada aqui. É interessante lembrar que em seu romance anterior, *O senhor embaixador*, Verissimo já havia construído um personagem, Pablo Ortega, que se dispõe ao sacrifício por seu país quando percebe os rumos autoritários que a revolução está tomando. Pautas internacionais já vinham aparecendo na literatura de Erico Verissimo desde *Saga* (1940), não se tratando de uma novidade seu interesse por questões políticas externas. Sua vivência nos EUA, no entanto, onde passou alguns anos como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da OEA, deve ter tido influência fundamental em seu interesse pela atuação dos americanos na política internacional, tema que explora em *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967).

O Cinema Novo, movimento surgido nos anos 1950, tem em seu horizonte o processo acelerado e às vezes eufórico de desenvolvimento econômico pelo qual o país vinha passando. As expectativas de integração social das camadas mais pobres da população, perpassadas por um

nacionalismo esperançoso da inclusão do Brasil como nação importante no cenário internacional, foram fundamentais na criação cinematográfica do grupo. Parte importante da produção cinemanovista passa pela valorização de figuras populares e heróis nacionais, tendência que também pode ser observada na literatura e no teatro. *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, lançados em 1963 e 1964, são os filmes mais emblemáticos do Cinema Novo e, através da apresentação de figuras e temas populares, colocam em pauta uma intervenção crítica sobre a realidade brasileira, gerando grande impacto, inclusive internacional, tanto pelo tratamento das temáticas como pelas inovações técnicas que exploraram.

Com o advento do Golpe de 1964 e da ditadura civil-militar, a tônica das produções do Cinema Novo se desloca para o espaço urbano e para a classe média, voltando-se para a conscientização de sua classe por parte dos cineastas e trabalhando com questões éticas de engajamento e comprometimento. São filmes deste período *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, *São Paulo S/A* (1965), de Luis Sérgio Person, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Anuska, manequim e mulher* (1968), de Ramalho Jr., *Bebel, garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos.

Terra em Transe (1967) foi considerado subversivo e irreverente com a igreja, passou por censura e foi liberado com a condição de que o padre interpretado por Jofre Soares recebesse um nome. Visto de hoje e considerando o conjunto do filme, o motivo da censura soa totalmente disparatado. O filme fez enorme sucesso e foi muito premiado, e há teses na Sorbonne que apontam *Terra em Transe*, ao lado de *Prima della Rivoluzione* (1964), de Bernardo Bertolucci, e *La chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard, como obras que motivaram os protestos do Maio de 1968. O filme também foi uma influência crucial para o movimento tropicalista, como aponta, por exemplo, Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, suas memórias, ainda que seja importante enfatizar que a leitura tropicalista de Caetano prescinde de problematizações sobre o engajamento político que a obra de Glauber Rocha claramente exige. O que pode-se afirmar com certeza é que o filme foi um momento forte e polêmico de crítica ao populismo.

A narrativa de *Terra em Transe* é construída em flashback, iniciando com a agonia do protagonista, o poeta Paulo Martins, à beira da morte, e remontando sua história, em diversos momentos através de narração do próprio Paulo. A trajetória política de Paulo passa de sua proximidade com um político conservador, Porfírio Díaz, à sua aliança com o político populista Vieira. No momento que antecede sua morte, o poeta está em um carro com sua companheira no suporte à Vieira, Sara, tendo uma discussão acalorada sobre os rumos do governo que apoiaram, que Paulo critica como fraco. O discurso oscila em torno da autocrítica e do messianismo: “Gente como nós, burgueses, fracos! Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos [...] A minha loucura é a minha consciência, minha consciência está aqui, no momento da verdade, na hora da decisão, na luta mesmo na certeza da morte!”. Sara interrompe dizendo, brechtianamente, “Não precisamos de heróis!”, ao que Paulo responde “Precisamos resistir, resistir, e eu preciso cantar!”, investindo com o carro contra uma barreira policial. Paulo é alvejado com um tiro e segue-se sua agonia.

Terra em Transe opera através da sobreposição de cenas alegóricas, simbólicas ou ritualísticas e cenas realistas, o que possibilita a leitura de que o filme seja um delírio do poeta à beira da morte. Por outro lado, em alguns momentos é notável que não é o olhar de Paulo que monta o filme, ou seja, a narração não é sempre sua. Ismail Xavier (1993) parte da cena final, quando acontece em delírio uma coroação, para estabelecer essa leitura. No final do filme, o espectador se depara novamente com o momento da morte de Paulo, porém em um ritmo acelerado e alternando com cenas de uma coroação de Díaz, que com a renúncia de Vieira ganha o jogo golpista. Estas cenas funcionam de forma onírica, o que fica mais evidente pela fantasia de Paulo invadindo a cena e assassinando Díaz, um dado subjetivo que passa pelos desejos do poeta. Ao mesmo tempo, há um elemento que indica intervenção de outra instância, exterior, que organiza e desmascara: quando Paulo pega a coroa e faz menção de colocá-la em sua própria cabeça, o espectador se depara com a ambição do poeta de obter poder e força, questão notável e recorrente em seu discurso ao longo do filme.

Há ao menos mais duas cenas que colaboram para perceber este jogo de olhares na narrativa do filme. A primeira é a cena na qual um grupo de agricultores se recusa a sair das terras nas quais vivem há anos e estão sendo reclamadas pelo proprietário legal. Paulo manda um agricultor calar a boca, em uma cena agressiva e autoritária. A cena é seguida por Paulo contando o episódio à Sara, e a alternância de cenas vai desmascarando o personagem. Paulo acusa o camponês de covarde e servil em um momento em que o que se mostra é um ato coletivo de

resistência. Seria possível entender que Paulo está buscando o acirramento de posições através da provocação, mas a montagem das cenas, mostrando Paulo afirmando, alcoolizado, que desejava provar que o camponês era servil, torna essa possibilidade mais remota. A cena seguinte mostra que o camponês foi assassinado em uma emboscada, e a população culpa Paulo e Vieira, mas este se recusa a romper com os coronéis que encomendaram o assassinato do camponês, já que são financiadores de sua campanha, e comanda a repressão policial aos camponeses. Paulo resolve então se desligar de Vieira.

A outra cena está no trecho “Encontro de um líder com o povo”, um grande circo orquestrado por Paulo em torno de Vieira, que não sabe bem como agir. Jerônimo, um sindicalista, recebe a palavra e diz que acha que está tudo errado, mas não sabe o que fazer e que o melhor seria aguardar as ordens do presidente. Neste momento, Paulo tapa sua boca e diz, olhando para a câmera: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?”. O carnaval todo recomeça, mas um camponês interrompe e diz que Jerônimo pode fazer a política do povo, mas não é o povo: “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. Aos gritos de “extremista!”, colocam uma corda no pescoço e uma arma na boca do homem e ele é assassinado. Paulo é acusado de irresponsabilidade política e anarquismo. Novamente há uma cena em que Paulo estabelece uma dinâmica de provocação e agressão com populares que acaba em tragédia. Esta cena ficou muito famosa e aqui interessa particularmente por conta do impacto que teve no movimento tropicalista, conforme depoimento posterior de Caetano Veloso em seu *Verdade Tropical*.

Vivi essa cena - e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar - como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiais e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares - e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo - o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências.

Nada do que veio a se chamar de "tropicalismo" teria tido lugar sem esse momento traumático (VELOSO, 1997, p. 99-105, grifos nossos).

Chama a atenção a leitura de Caetano para o filme de Glauber. Enquanto o filme opera por sobreposição de elementos contraditórios, inclusive com momentos de revelações do protagonista, o que problematiza seu discurso, Caetano enxerga algo de congratulatório e libertador na derrocada do populismo (que, aliás, identifica sem mediações como postura tanto de Díaz quanto de Vieira), perdendo, aparentemente, muito da dimensão de luto que o filme carrega pela experiência malograda e tudo quanto aos desmascaramentos de Paulo. Salvo engano, há algo de autocrítica do intelectual incapaz de se aproximar do povo, via formação e referências (o discurso de Paulo sobre a fraqueza, a covardia, a servilidade do povo, se aproxima muito da imagem de Díaz, seu deus da juventude). Difícil definir o que é mais desolador: o projeto elitista de Porfirio Díaz? A fragilidade do projeto populista de Vieira? O povo, “um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”? Ou o intelectual, atormentado pela necessidade de engajar-se mas tendendo a laivos agressivos contra os populares e identificação com a elite política? O quadro é de desencanto generalizado.

Arena conta Tiradentes, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, utiliza um levante político do período colonial para falar do momento presente (1967), mas com uma análise política mais apurada e matizada do que o musical anterior do grupo, *Arena conta Zumbi*, apresentava. Em Tiradentes, há certa distância da complacência de Zumbi e a crítica estende-se aos derrotados. Povo e classe revolucionária na peça não são rigorosamente o mesmo: em termos de classe, o vigor revolucionário é associado especificamente aos mineiros (o setor econômico apontado como fundamental naquela conjuntura), e não ao “povo” como um todo. Cabe notar que, de toda forma, a acuidade da análise fica relativizada pela concentração das expectativas revolucionárias em torno da função e figura crucial que é o herói Tiradentes.

O primeiro ato contém três episódios, que apresentam o corrupto governo de Cunha

Menezes, o acirramento de tensões no governo Barbacena e a preparação da revolta, e o segundo ato apresenta o malogro da conjura, tratando o quarto episódio da delação e prisão dos inconfidentes e o quinto do julgamento e da execução de Tiradentes. Os fatos de sucedem de forma linear, à exceção da sentença contra o alferes, que está no início, e do interrogatório de Tiradentes, que se distribui por toda a peça, reafirmando o caráter pretérito dos acontecimentos e induzindo a atitude pretendida diante dos fatos, interrogar e julgar (CAMPOS, 1988).

Nota-se como ponto comum entre várias críticas à peça uma disposição prévia a ler o texto de *Arena conta Tiradentes* como algo esquemático e limitado ao didático, o que, ainda que contenha alguma verdade, acaba por elidir a ampla elaboração estética que está por trás desta construção, bem como perde de vista seu lugar na dinâmica do desenvolvimento do teatro nacional, que vinha incorporando Brecht em uma conjuntura deslocada, não sendo somente as experiências do Arena a conter alguma estranheza nesse sentido. Cabe enfatizar, de toda forma, que a grande inventividade de Tiradentes está no que também é sua maior fragilidade: a cisão do ponto de vista, a qual se estabelece a partir do uso de duas funções fixas que se contrapõem, o coringa e o protagonista. Com o objetivo de fazer crítica e ao mesmo tempo apresentar um modelo positivo, o Arena recorre a estes dois recursos, de forma que o espectador se distancie da cena até certo ponto, mas ainda possa identificar-se com o herói, Tiradentes. Um herói que o espectador já sabe que foi vítima de traição e vem a ser o único de fato condenado à morte, o que reforça a dimensão sacrificial do drama. O núcleo da peça é marcado pela aporia: de um lado os comentários do coringa levam ao distanciamento, de outro a posição de sacrifício deixa Tiradentes na condição de vítima irremediável, a solicitar a simpatia e a compaixão do público. Sem falar nas associações consolidadas desde o início da república brasileira que vinculam Tiradentes a Jesus Cristo.

O Rei da Vela, peça escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, faz parte de uma trilogia de textos teatrais intitulada Trilogia da Devoração, da qual também fazem parte os textos *O homem e o cavalo*, de 1934, e *A morta*, de 1937. A maior relevância de *O Rei da Vela*, porém, se dá bastante mais tarde e de forma descolada das demais peças oswaldianas, quando é encenada em 1967 pelo Teatro Oficina de São Paulo. Trata-se de uma peça difícil de se analisar em toda sua relevância, já que ater-se unicamente ao texto não dá a dimensão que a obra teve na cultura brasileira, pois seu impacto revolucionário se dá propriamente com a montagem do Oficina. A montagem tem um caráter autoral forte por parte do diretor, José Celso Martinez Corrêa. É bastante recorrente na crítica o comentário de que foi a encenação do Oficina que deu ao texto modernista real relevância na cultura brasileira.

Considerando o contexto de uma ditadura civil-militar fortemente calcada em um discurso de valores ligados a Deus, Pátria e Família, a peça de Oswald encenada pelo Oficina, em uma linha de provocação cruel e agressiva, teve um impacto muito polêmico que mexeu com os ânimos tanto conservadores quanto de esquerda. Em uma perspectiva que considere o desenvolvimento interno do teatro brasileiro, é necessário lembrar que neste momento histórico Oficina e Arena são os grupos de maior visibilidade no país, e para o Oficina é consensualmente *O Rei da Vela* que marca uma virada anárquica e revolucionária na sua trajetória. Para a cultura brasileira de forma mais ampla, cabe lembrar também o quanto essa virada é fundamental para o movimento tropicalista, que abalará estruturas nos anos seguintes. Para o diretor e porta-voz das ideias do Oficina, não havia mais possibilidade de cantar o Brasil depois de toda a festividade pré e pós-golpe, e em Oswald o grupo encontrou um cogito para ser também seu: Esculhambo, logo existo! “Oswald nos deu n’*O Rei da Vela* a ‘fôrma’ de tentar aprender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O Rei da Vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (CORRÊA, 2003, p. 22-23). A peça virou manifesto do grupo para comunicar sua visão da “chacriníssima” realidade nacional.

José Celso trata de renovar, com doses cavalares de apelação pop e visual gritante e colorido, o texto oswaldiano, argumentando que uma “montagem fiel” seria um contrassenso, considerando o poder criativo anárquico do autor da peça. O diretor considerou a peça incrivelmente ligada às estéticas do período, uma superteatralidade que é, nas suas palavras, “superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.” (CORRÊA, 2003, p. 25), vendo nela potencial de mexer com o cenário teatral brasileiro, tão distante das inovações do Cinema Novo, na sua visão. O Oficina se coloca em uma postura de desmascarar a realidade brasileira e o público diante dele mesmo, obrigando-o a deparar-se com a miséria que envolve seus pequenos privilégios, que dependem de diversas concessões, oportunismos, recalques e castrações. O grupo se propõe,

considerando o seu público, a fazer um teatro da deseducação, confrontando-o.

A expectativa do diretor era que isso despertaria a necessidade da iniciativa individual, o que ele defende ser a única forma de ação em “um país onde tudo tem que ser inventado, criado, onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que somente revelam um super comodismo e a absoluta falta de criatividade, tem sido a nota mais importante” (CORRÊA, 1968, p. 20). Zé Celso acredita estar lidando com um público heterogêneo, que não responderá como classe, e por isso este viés da iniciativa individual. Do ponto de vista estético, que não se separa das questões ideológicas, a montagem de *O Rei da Vela* traz também uma nova postura importante do Oficina, que recusa diversos modelos (os “compensados do TBC”, a “frescura da comédia dell'arte”, o “russismo socialista dos dramas piegas do operariado”, o “joanadarquismo dos shows festivos de protesto”) em favor do que consideram realmente arte popular brasileira: a revista, o circo, a chanchada.

Se a avacalhação chanchadeira dá o tom, nada mais coerente que a própria noção de sacrifício e suicídio compareça na peça, que traz sua contribuição para a obsessão geral que estamos aqui registrando. Sempre lembrando que se trata de atualizar o descabro referido por Oswald lá atrás, nos anos 30. No último ato, com a amada e volúvel Heloísa emocionada e tentando evitar o suicídio de Abelardo I, vem a intervenção de trejeitos cômicos e antirrealistas, em uma linha bem brasileira que não deixa de involuntariamente cruzar com as propostas do teatro épico.

HELOÍSA – Abelardo. Não faça essa loucura. Vamos recomeçar. Fugiremos daqui para bem longe! Vamos...

ABELARDO I – Recomeçar... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo! As soluções fora da vida. As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato. Schopenhauer! Que é a vida? Filosofia de classe rica desesperada! Um trampolim sobre o Nirvana! (Grita para dentro) Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. Não foi à toa que penhorei uma Casa de Saúde. Mandei que trouxessem tudo para cá. A padiola que vai me levar... (Fita em silêncio os espectadores.) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (Grita.) Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue! (Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.) Por favor, Seu Cirineu... (Silêncio. Fica interdito.) Vê se afasta de mim esse fósforo...

O PONTO – Não é mais possível!

ABELARDO I - Como? Não é possível? O autor não ligaria... Então?...

O PONTO – Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca! (ANDRADE, 2003, p. 81)

Abelardo I, após a crise, se suicida, deixando tudo para Abelardo II. Seguindo a linha de raciocínio sobre a predominância de certa disposição sacrificial e suicida em obras de 1967, a peça apresenta um contraponto esquisito e interessante. Aqui, o sacrifício reforça a ordem burguesa, levando a sua manutenção, já que o capital só muda de mãos, e o proprietário não muda sequer de nome. Pode-se somar à piada macabra de Zé Celso a conversão farsesca de Abelardo I ao socialismo pouco antes da morte.

De 1968 em diante, com o acirramento da repressão, o teatro nacional recorre cada vez com mais força aos apelos em favor da guerrilha: Feira Paulista de Opinião (na qual Boal apresenta uma peça sobre Che Guevara, *A Lua Muito Pequena* e a *Caminhada Perigosa*), *Os fuzis*, *Agamenon*. Entre 1969 e 1971, os principais grupos teatrais do período, Arena, Oficina e Opinião, se desarticularam. Um dos últimos trabalhos do Teatro de Arena, em 1970, foram as montagens de teatro-jornal, uma forma teatral que envolve também o público em sua produção, inspirada em grupos de agit-prop que Boal assistira nos Estados Unidos (MOSTAÇO, 1982). A partir de seu exílio em 1971, Boal passou a elaborar uma sistematização de técnicas e práticas cênico-pedagógicas que se propõem a gerar a mobilização política do público, que ficaram conhecidas como Teatro do Oprimido. Mas esse é um trabalho que só pode continuar fora do Brasil, que viria a conhecer os seus anos de chumbo naqueles tempos.

Mostaço (1982) enfatiza que em 1968 as tendências de trabalho que o Arena e o Oficina vinham demonstrando se radicalizam. O Oficina, com a montagem de *Roda Viva*, leva ao extremo sua disposição de provocar o público até o limite, buscando desnudá-lo. O Arena, com o empenho da I Feira Paulista de Opinião, aprofunda seu apelo à luta armada, recorrendo àquele que foi

referência máxima do imaginário revolucionário em voga na época, Che Guevara. É nesta ocasião também que a polêmica entre certa esquerda propositiva e confiante na possibilidade de resistência (da qual Boal é uma figura emblemática) e a posição tropicalista niilista e irônica (com a qual o Oficina dialoga de perto) se acirra. Os tropicalistas, aliás, em contraste com a postura amena que trouxe renovação ao festival da Record de 1967 e despertou simpatia no público, em 1968 acirrarão posições, causando forte escândalo com sua música, sua aparências e sua atitude. Vale lembrar da performance de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção com “É proibido proibir”, incluindo o famoso discurso agressivo contra o público chamado conservador. Na literatura brasileira também observa-se uma mudança de tendência. Enquanto no período anterior ao AI-5 diversas obras são propositivas quanto às responsabilidades do intelectual e possibilidades de participação política, nos anos 1970 surgem muitas obras fragmentárias e com predominância forte da violência, das quais pode-se citar como emblemáticas *O caso Morel* (1974), de Rubem Fonseca, *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A festa* (1976), de Ivan Ângelo.

O ano de 1968, além de ser importante no agravamento da ditadura no país, também trouxe consigo movimentações nos países centrais que influenciaram nossa produção cultural, principalmente o Maio de 68. Ainda que a repressão política estabelecida desde 1964 tenha obtido êxito em desarticular os movimentos populares, setores estudantis e intelectuais de classe média mantiveram certa margem de atuação nesses primeiros anos de regime e se deparam no momento das mobilizações de 1968 pelo mundo com o recrudescimento do autoritarismo no país. No debate interno das esquerdas, esta é a hora intensa de emergência dos grupos de luta armada, em geral dissidências do Partido Comunista, que era contrário a esta estratégia. Com a promulgação do Ato Institucional n. 5 em dezembro de 1968, as esquerdas se deparam com um novo quadro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2003.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. *Revista aParte - Publicação do TUSP/Teatro dos Universitários de São Paulo*. São Paulo - SP, n. 1, p. 19-26, março-abril de 1968.
- _____. *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina*. In: ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2003.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. *O Império, a Guerrilha e o Humanismo Destroçado*. In: _____. *Erico Veríssimo, escritor do mundo: circulação literária, cosmopolitismo e relações interamericanas*. São Paulo: Edusp, 2015.
- MOSTAÇO, Eldécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- TRANSE, Terra em. Direção de Glauber Rocha. *Difilm*, Rio de Janeiro, 1967. 115 minutos, p&b. DVD.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.
- XAVIER, Ismail. *Terra em Transe: alegoria e agonia*. In: _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Recebido em: 27/09/2017

Aceito para publicação em: 11/12/2017