**A AUTOCRÍTICA DO INTELECTUAL MILITANTE NO CINEMA POLÍTICO: *TERRA EM TRANSE* (GLAUBER ROCHA, 1967) E *LUTAS NA ITÁLIA* (GRUPO DZIGA VERTOV, 1970)**

Carolinne Mendes da Silva

Doutoranda no Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH - USP)

carolinnemendes@gmail.com

**Resumo**

No presente artigo, pensamos o cinema político desenvolvido por Glauber Rocha e Jean-Luc Godard entre finais dos anos 1960 e início da década de 1970, nos detendo em dois de seus filmes que permitem comparações elucidativas sobre o trabalho dos cineastas e a tentativa de diálogo entre eles. Nossa reflexão se concentrará especificamente no desenvolvimento do procedimento da autocrítica nesses filmes: *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Lutas na Itália* (Grupo Dziga Vertov, 1970). Ambos os filmes utilizam um protagonista intelectual militante para problematizar sua participação em um contexto político específico, permitindo também algumas reflexões sobre o próprio papel do cineasta militante em seu contexto.

**Palavras-chave**: Glauber Rocha; Jean-Luc Godard; cinema político.

**Abstract**

In this article, we analyze the political cinema developed by Glauber Rocha and Jean-Luc Godard between the late 1960s and early 1970s, focusing on two of their films that allow elucidating comparisons of the work of the filmmakers and the attempt of dialogue between them. Our reflection will focus specifically on the development of the self-criticism procedure in these films: *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) and *Luta na Itália* (Dziga Vertov Group, 1970). Both films use a militant intellectual protagonist to problematize their participation in a specific political context, also allowing some reflections on the role of the militant filmmaker in his context.

**Keywords**: Glauber Rocha; Jean-Luc Godard; political cinema.

**I - Glauber e Godard: a invenção de novas formas cinematográficas**

Buscamos investigar como cada um dos realizadores empregou a autocrítica na focalização de um protagonista intelectual - o poeta Paulo Martins (Jardel Filho) no filme de Glauber e a atriz Paola Taviani (Cristiana Tullio Altan) no filme do Grupo Dziga Vertov. Através desse personagem, cada obra desenvolve uma reflexão sobre o papel do intelectual enquanto militante e também sobre o papel do próprio cineasta e seu projeto estético e ideológico diante de sua conjuntura social e política. Acreditamos que a comparação é profícua por trazer a tona preocupações semelhantes que provavelmente estiveram em pauta no debate existente entre os cineastas. Mais do que apontar possíveis influências de um sobre o outro, nosso objetivo é pensar como a análise comparativa das obras acrescenta elementos para refletirmos também sobre os procedimentos específicos de cada um diante dos processos sociais nos quais estavam envolvidos e de seus objetivos estéticos e políticos.

O cinema de Glauber Rocha, de forma geral, apresentou um esforço constante de pensar a realidade social brasileira. Como atestam seus textos e filmes, Glauber ambicionou o projeto de um cinema revolucionário em sua forma e conteúdo e sempre, portanto, engajado politicamente. Em seus primeiros longas metragens - *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) - esse esforço se traduz na figuração de uma transformação social, a esperança da "revolução brasileira". Em *Terra em Transe* (1967), o cineasta apresenta uma reflexão diante da conjuntura de crise instaurada com o golpe civil-militar de 1964.

Enquanto a dimensão política sempre esteve presente no cinema de Glauber, no cinema de Godard ela aparece de forma mais consistente a partir de 1968. Se em filmes anteriores o diretor já apresentava reflexões sobre a burguesia francesa e a sociedade de consumo e também uma autocrítica sobre seu próprio cinema (principalmente em *A Chinesa* e *Longe do Vietnã*, ambos de 1967) é a partir dos acontecimentos de maio de 1968 e da criação do Grupo Dziga-Vertov que Godard assume o engajamento político de forma mais estrutural. Os filmes do grupo são marcados diretamente pela ideologia marxista, principalmente de orientação maoísta e pelo experimentalismo no questionamento das formas de produção cinematográfica e do próprio conceito burguês de representação.

No final do filme *Week-end* (1967), Godard anunciava o "fim do cinema". Esse "fim" é relativo se pensarmos que é o momento de início de uma das fases mais prolíficas de sua carreira. Todavia, a partir daí o cineasta rompe com a proposta da *Nouvelle Vague*, trata-se, portando, do fim do cinema que ele vinha fazendo até então, mas também do princípio de um outro cinema.

Como outros militantes, após o Maio de 1968, Godard se funde no anonimato de um coletivo, que se chamará Dziga Vertov. Não lhe interessa mais fazer filmes de autor, de grande distribuição. Esse coletivo será composto por Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard e Armand Marco - o nome de seus membros pode variar, mas, no geral, Godard e Gorin são citados como as forças motrizes do grupo. O projeto do Dziga Vertov, inspirado no marxismo de Lenin e Mao é "fazer politicamente filmes políticos". Assim, trata-se de um projeto teórico que sempre se volta para a prática buscando transformar seu objeto.

Os filmes do grupo são uma recusa do "cinema de espetáculo", que mobiliza apenas as emoções do espectador em detrimento de sua consciência. Ora, Glauber também demonstra tal preocupação desde seus primeiros filmes. Sua proposta de uma arte revolucionária busca livrar o cinema brasileiro do imperialismo norte-americano na criação de novas formas em conteúdos mais adequados à realidade nacional.

Porém, se para Godard é o momento de voltar-se a um cinema que encontra suas justificativas fora da noção de autor e dentro das condições reais de existência (das lutas reais na qual o realizador é um anônimo como outros), para Glauber é o momento no qual seu cinema se define pela noção de autor. Sendo assim, compreende-se as possíveis discordâncias que existiram no diálogo travado pelos dois por ocasião da participação de Glauber no filme do Grupo Dziga Vertov *Vento do Leste* (1970).

Segundo Glauber, Godard teria lhe proposto o fim do cinema, ao que ele teria respondido que no Brasil ainda era necessário construir o cinema e, para isso, era fundamental o relacionamento com o público popular. Godard não se pronunciou sobre o assunto, mas, como já apontamos, sua produção cinematográfica posterior deixa claro que não se tratava de destruir o cinema, mas de destruir uma determinada forma de representação para a construção de outra.

De fato, o projeto do Grupo Dziga Vertov tem em vista um cuidado maior com o processo de criação do filme do que com suas condições de difusão e seu impacto junto ao público. Do ponto de vista do grupo, o cinema deve ser construído corretamente para poder suscitar ou não o entusiasmo militante no espectador. Por outro lado, apesar de Glauber demonstrar em seu texto uma preocupação de comunicação com o público popular, não podemos dizer que isso fica evidente em seu cinema, principalmente a partir de *Terra em Transe*. Mesmo *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, que poderia ser apontado como uma tentativa de maior comunicação com o público, possui significações complexas e uma estética distante do cinema tradicional de fácil apreensão do público. Sendo assim, passamos para a análise direta dos filmes para a partir dela pensar a comparação entre os projetos de cada cineasta.

**II - O intelectual militante e sua relação com o povo**

*Terra em Transe* tem como protagonista um poeta militante que revê seu engajamento político. Na fictícia República de Eldorado, Paulo Martins é ligado ao político conservador em ascensão Porfírio Diaz (Paulo Autran). Quando Diaz se elege senador, Paulo se afasta e vai para a província de Alecrim, onde conhece a ativista Sara (Glauce Rocha). Juntos eles resolvem apoiar o vereador populista Vieira (José Lewgoy) para governador na tentativa de lançarem um novo líder político, supostamente progressista, que guie a mudança da situação de miséria e injustiça que assola o país. Diante da tentativa de golpe de Diaz bem sucedida, já que Vieira não organiza qualquer resistência, Paulo repensa seu engajamento e sua crença naquele líder.

Paulo é um personagem que se constrói ao longo do filme através da exposição de suas ações no cenário político em questão. Apesar de ter apostado em um "líder popular", vemos em alguns momentos a distância de Paulo em relação ao povo pelo qual ele diz lutar. Durante o comício de Vieira, por exemplo, Paulo permanece afastado e se torna agressivo durante a fala de Jerônimo (José Marinho), tapando a boca do representante do povo, olhando firme para a câmera e provocando: "Está vendo quem é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?".

Em outro momento, quando Paulo narra para Sara a repressão sobre o povo, o que ele critica em Vieira, na verdade a imagem nos mostra como atitude sua. Ou seja, a montagem vertical som/imagem revela as contradições do poeta e, neste sentido, permite uma atitude crítica do filme em relação a ele. Como explicitaremos melhor adiante, a narração do filme, em parte, adere ao protagonista, por isso podemos falar em autocrítica.

Além disso, a posição política de Paulo é comparável ao próprio posicionamento do cineasta, já que Glauber também é um intelectual engajado à esquerda que defendeu com seu cinema transformações sociais em prol do povo brasileiro. As ideias revolucionárias de Glauber já apareciam em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Sendo assim, podemos considerar *Terra em Transe* como uma autocrítica diante de seu próprio projeto de cinema, cujas pretensões políticas revolucionárias sofreram grande abalo diante do golpe de 1964.

*Lutas na* Itália também gira em torno da figura de uma intelectual engajada à esquerda: Paola Taviani, atriz e militante do movimento maoísta "Lotta Continua" (Luta Contínua). Na primeira parte do filme, temos uma análise de cada detalhe do aparato social que envolve a vida cotidiana de Paola através de elementos concretos: uma blusa, uma tigela de sopa, uma pilha de remédios, um quadro negro, a porta fechada de um quarto etc.

A câmera evita os rostos para não caracterizar os personagens com o objetivo de indicar que são seres com a única função de representantes de classe (e não sujeitos autônomos), inscritos numa rede de ações concretas que formam a existência social. Imóvel, essa câmera focaliza sucessivamente os elementos que compõem essa existência, como se fossem imagens isoladas em unidades de expressão mínima, reduzindo cada plano à sua definição mais simples. Assim, esse preâmbulo procura definir o objeto de partida da pesquisa teórica. Partindo-se, portanto, dos elementos materiais, do mais evidente, para um método de progressão dialética.

Ao longo do filme, há uma exposição das contradições da atriz e sua busca por uma coerência em sua posição de intelectual militante que tenta se aproximar da classe operária. Paola toma consciência, progressivamente, de sua situação ideológica, e procura se tornar revolucionária, não apenas em sua reflexão, mas também em seus atos cotidianos. Nesse sentido, assim como Paulo Martins, a identidade da personagem é instável, não é um dado determinado previamente, mas algo que se constrói através de suas atitudes de classe ao longo da obra.

Daí o objetivo expresso no filme pela própria voz de Paola: "Programa: pensar a subjetividade em termos de classe". Não se trata de um sujeito no sentido cartesiano do termo, não se trata de uma consciência de si produzindo uma consciência dos fenômenos do mundo. Pelo contrário, são esses fenômenos que moldam, colocam incessantemente em questão, e constituem empiricamente sua identidade.

Enquanto *Terra em Transe* revela as atitudes autoritários de Paulo em relação ao povo, *Lutas na Itália* também revela problemas na relação entre Paola e um operário para o qual ela dá aulas. A militante não consegue responder às questões do operário e, para isso, precisa voltar a si mesma e ao exame das suas condições reais de existência. Como elucidaremos adiante, se Paola adquire consciência por um processo racional baseado no marxismo, Paulo adquire sua consciência por um processo irracional, pela sensibilidade às questões de uma outra ordem que não se restringe à luta de classes e que rege Eldorado. No caso de *Lutas na Itália* é a revelação do dispositivo da ideologia que faz Paola rever suas atitudes enquanto representante da classe burguesa. Assim como em *Terra em Transe*, poderíamos pensar a autocrítica em dois níveis, do protagonista e do projeto cinematográfico.

No primeiro nível, da diegese, Paola reconhece suas atitudes enquanto representante da classe burguesa. Na segunda parte do filme, ela diz que não foi ela que realmente vimos, foram só fragmentos dela, não foi a realidade, mas sim um reflexo. E então o filme nos revela a operação da ideologia na manipulação das imagens que assistimos até então. Já estamos, portanto, no segundo nível da autocrítica, na reflexão sobre o próprio filme e sobre o próprio projeto cinematográfico do Grupo Dziga Vertov, na qual uma *voz over* comenta as imagens que assistimos até então, sinaliza seus problemas e indica uma nova construção. Portanto, aqui os dois níveis da autocrítica se confundem.

Da mesma forma, também a narração se confunde entre uma interioridade e uma exterioridade em relação à Paola. Em *Terra em Transe* essa aderência ou não da narração ao protagonista, cuja história é contada em *flashback*, é revelada pelo exame dos movimentos de câmera, pela disjunção entre imagem e som e pela montagem do filme. Em *Lutas na Itália*, com a câmera praticamente imóvel, a disputa da narração ocorre principalmente na banda sonora, com a competição entre a voz de Paola e uma *voz over* (com a dificuldade das duas serem dubladas por Anne Wiazemsky) como examinaremos mais adiante.

**III - A questão da narração e sua relação com o protagonista**

No filme do Grupo Dziga Vertov, todas as situações são vistas através dos olhos, emoções e ideias de Paola.  No entanto, na primeira parte, a protagonista não é a narradora. Esta, é exterior, pois utiliza a segunda pessoa do singular para comentar suas ações. A *voz over* se refere a Paola de forma retórica, não se estabelece um diálogo. Além disso, essa narração é onipresente: ela não se confunde com Paola mas conhece seus pensamentos. A partir da segunda parte do filme, a narração é disputada, pois Paola se dirige diretamente ao espectador.

Como o filme é falado em italiano, Anne Wiazemsky se encarrega de dublar os personagens e também essa *voz over* que apresenta-se como narradora e localiza-se em um fora de campo absoluto do filme, pois não pertence a nenhum personagem identificável. Essa voz é colocada em cena como imanente à situação do filme, mas assinalando um comentário exterior a essa situação.

*Terra em Transe*, por outro lado, não possui uma *voz over* fora do filme que se assume enquanto narração. Entretanto, de certa forma, também há uma concorrência entre a narração de Paulo e uma instância exterior. Nesse caso, há uma certa identificação entre as duas narrações. Em determinados momentos, a narração expõe o fluxo subjetivo do poeta, em outros, produz interpolações que parecem vir de outra fonte de dados.

O filme se organiza pelo *flashback* de Paulo em momento de agonia, porém a montagem expõe a existência de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante e que se vale na mediação do poeta na recapitulação dos acontecimentos, mas quando interessa opera por conta própria. De acordo com Xavier, tal procedimento é um típico exemplo da subjetiva indireta livre, pois o estilo da mediação da subjetividade do poeta contamina toda a narração, ainda que o relato não seja totalmente seu. Nas palavras do autor: "A mediação em Terra em Transe transcende a subjetividade de Paulo mas assume os padrões da sua experiência, com seu sentido de urgência e agonia, sua retórica".

Acredito que a subjetiva indireta livre é fundamental para entender o modo como a autocrítica opera no filme. Paulo e a instância exterior encontram-se parcialmente identificadas. Os movimentos do poeta são frequentemente espelhados nos movimentos da câmera e o comportamento do protagonista dá o tom passional à reflexão política. Ainda assim, é possível uma interferência externa que critica o personagem.

No caso do filme de Godard e Gorin, mesmo quando expõe as ideias de Paola a narração se caracteriza mais pela racionalidade do que pela subjetividade, até porque o filme examina as experiências da atriz no que interessam enquanto identidade de classe. Nesse sentido, a diferença na narração dos filmes permite um exame da análise política que cada autor faz diante de sua matéria histórica.  Se fazer um filme político para o Grupo Dziga Vertov é buscar uma metodologia marxista para uma teoria e prática cinematográficas, para Glauber a busca de novas formas em sua arte política envolve a incorporação de elementos de uma outra ordem que escapam à racionalidade científica marxista.

**IV - Fazer filmes políticos: distanciamento do espectador**

*Terra em Transe*, embora mantenha uma narrativa, não nos envolve da forma experimentada diante do cinema tradicional. Isso ocorre por uma série de procedimentos: fragmentação, complexidade da relação entre espaço e tempo nas diversas cenas do filme, uso disjuntivo da imagem e som. Esses procedimentos, no geral, foram muito usados na filmografia de Godard mesmo antes da formação do Grupo Dziga Vertov e provavelmente Glauber foi influenciado por essa filmografia à qual dedicou vários textos.

No filme de Glauber, nossas emoções não são manipuladas como no cinema *hollywoodiano*, ficamos distanciados dos personagens. Mesmo a narrativa exprimindo a subjetividade de Paulo, não nos identificamos com o protagonista. Isso porque a todo momento, Paulo representa não apenas um personagem envolvido na trama, mas também um comentador sobre os fatos que se desenrolam. Há momentos em que as imagens são mediadas pela sua *voz over*. Além disso seu comportamento expõe a teatralidade: ele interrompe a ação, fala direto para a plateia, explica, provoca, assinala a artificialidade necessária da ficção.

Um dos exemplos mais claros disso, é a cena em que Paulo, Álvaro e Fuentes se reúnem para negociar o apoio deste último à campanha de Vieira. Vemos os atores se dirigindo direto à câmera e explicando conceitualmente o mecanismo político em jogo. A própria representação que o filme faz do populismo é de um grande teatro carnavalizado de aparente inclusão do povo e real exclusão. Na cena do samba no comício de Vieira, o monólogo interior de Paulo surge em *voz over* deflagrando nossa reflexão sobre o grande teatro a que assistimos.

O distanciamento, portanto, permite ao espectador refletir sobre o que está assistindo e fazer relações entre a narrativa e sua realidade. Nesse sentido, os filmes analisados possuem um aspecto pedagógico em sua intencionalidade. No filme de Glauber, a jornada do intelectual é narrada com uma certa histeria, trazendo seu ressentimento após o fracasso, porém há uma progressão narrativa na exposição dos mecanismos da política como se tivesse um teorema a demonstrar. Esse teorema é exposto com uma certa didática através das alegorias.

Dessa forma, Diaz, com uma retórica repleta de  preconceitos de raça e de classe, encarna a tradição ascética, cristã, conservadora. Fuentes representa a burguesia progressista, que sinaliza uma aliança com o populismo, mas acaba traindo-o e se voltando ao líder conservador. Sua empresa, a Explint, representa o poder do capitalismo internacional. Vieira é o líder populista de origem rural, o "coronel" que se alia ao progresso e por isso é apoiado pelas forças políticas de esquerda, mas que as decepciona por não ter força diante da ameaça conservadora. Sara é a militante do partido de esquerda que sempre se sacrifica por amor à pátria e que entende que uma resistência ao golpe não pode ser articulada com derramamento de sangue do povo.

Através dessas figuras alegóricas, elementos da realidade brasileira ou latino-americana são figurados. Podemos dizer que *Terra em Transe* traz uma crítica ao populismo paralela à produção sociológica contemporânea à sua produção. Porém traz algo que a ultrapassa, pois seus personagens não dizem respeito apenas ao contexto dos anos 1960, mas se referem também a outras temporalidades conjugadas na representação do golpe de Estado. Nas palavras de Xavier:

O dado crucial do filme, no entanto, é a forma sui generis com que articula a representação da intriga política a outras dimensões do processo que, na alegoria de Eldorado, é também cultural, social, econômico, psicológico, religioso. [...] Os agentes ganham a figuração condensada que dificulta uma relação termo a termo com referentes encontrados, por exemplo, na realidade brasileira, pois a galeria de tipos quer se referir a algo mais do que as personagens da vida política dos anos 60.

Quando pensamos na sequência da Primeira Missa em *Terra em Transe*, temos um exemplo de como o filme conjuga outras temáticas e outras temporalidades (que não as do golpe) em sua análise política. O mesmo se refere à música de ritual afro-brasileiro. Podemos dizer que Glauber mergulha na cultura e na religiosidade brasileira, considerada por ele como fundamental na constituição do inconsciente coletivo nacional. A partir daí, ele propõe uma nova linguagem cinematográfica e uma nova consciência política, como será examinado no item a seguir.

A fragmentação também é um dado estrutural de *Lutas na Itália*. Já de início, o filme divide a vida de Paola em diferentes rubricas: militância, universidade, sociedade, família, sexualidade, identidade. Na segunda parte, a atriz comenta que o que vimos eram apenas fragmentos, reflexo dela. Paola se dirige diretamente para a câmera e revela a consciência sobre o próprio filme que está sendo feito e sobre a existência do espectador, rompendo completamente com a quarta parede.

Dessa forma, podemos dizer que Godard e Gorin operam um distanciamento mais radical, se comparado ao de Glauber, pois a própria atriz do filme deixa de se comportar como personagem e nos expõe que não estamos diante de um universo autônomo, mas sim diante de uma obra que está sendo construída e alterada diante de nossos olhos. Como já dissemos, a *voz over* também anuncia que trata-se de um filme em construção e, nesse sentido, alterações serão feitas na busca de uma representação "mais justa" da realidade (trataremos disso no item seguinte).

Na interação de Paola com as outras figuras do filme, nós jamais vemos os rostos dos personagens de autoridade: o pai, o policial, o professor universitário, o gerente da loja de roupas. Todos essas figuras secundárias (com exceção do jovem Jérôme Hinstin, namorado de Paola, e da vendedora de loja, interpretada por Anne Wiazemsky), são representados pela mesma voz de Paolo Pozzesi. Dessa forma, o filme propõe uma despersonificação, fica até difícil defini-los como personagens, eles representam apenas essa voz de autoridade, ou, em outras palavras, a alegoria de um dispositivo ao qual se opõe o filme.

Ao dar uma única voz a essas figuras de poder *Lutas na Itália* admite que uma relação de dominação se encarna nas pessoas. No entanto, essa dominação não tem um centro, ela é dividida entre vários homens e representada não por corpos mas por uma única voz que encarna o vocabulário burguês reacionário. Como não há a delimitação de suas subjetividades, o filme rompe totalmente com um esquema dramático que poderia levar o espectador a se envolver em sua trama. Pelo contrário, nos mantemos distanciados para refletir sobre o que assistimos.

A relação dessas vozes com uma representação de autoridade se configura de forma mais direta, diferente das alegorias de Glauber, a respeito da qual expusemos a complexidade de significações. A questão para Godard e Gorin não é fazer o espectador refletir sobre quem seriam aquelas personagens na realidade e sim sobre sua função num sistema de representação cinematográfica. Guardadas as diferenças, podemos dizer que as duas obras recorrem à representação alegórica para incorporar o tema político.

**V - Fazer filmes politicamente: racionalidade x transe**

Tanto *Terra em Transe* quanto *Lutas na Itália* são livremente inspirados em obras anteriores à sua produção. Essa inspiração não se traduz em simples adaptação já que são notáveis as diferenças formais dos filmes de Glauber e de Godard e Gorin em relação às obras que os influenciaram. A questão da linguagem é fundamental para os realizadores em seus projetos cinematográficos e qualquer espécie de adaptação de uma outra obra seria por eles refletido antes de ser incorporada à sua estética.

Glauber teria sido inspirado por *La fièvre monte à el Pao* (Luis Buñuel, 1959) na realização de *Terra em Transe*. Apesar de ter se declarado admirador de Buñuel em alguns textos, o cineasta brasileiro não deixou depoimento atestando a adaptação. Ainda assim algumas evidências nos levam à comparação, como, por exemplo, a trama central focada no personagem de um intelectual progressista que vive em um país imaginário da América do Sul e encontra-se dividido entre a política e o amor, em crise diante de um anseio de participação política em um país em que as estruturas de poder não o representam. Além dessa semelhança de fundo, algumas sequências também pontuam o empréstimo: a abertura dos filmes com cenas de mares e montanhas; o movimento do país imaginário à sua capital e depois da capital ao palácio do governo; a sequência do discurso de Vargas (Miguel Ángel Ferriz) em *La fièvre* e de Vieira em *Terra em Transe*; a fuga de Inés (María Félix) no primeiro e de Paulo Martins no segundo, ambos furando uma barreira policial.

Contudo, apesar das semelhanças temáticas, as diferenças formais entre os filmes de Buñuel e Glauber são substanciais. Enquanto o primeiro mantém o foco narrativo indeterminado em terceira pessoa, com uma reiteração da exterioridade do narrador e uma clareza na exposição das situações, o segundo, como já expusemos se utiliza da subjetiva indireta livre, em uma narração tumultuada, acentuada pelo lirismo do protagonista, em uma interpenetração entre primeira e terceira pessoas na exposição do relato. Podemos dizer que os dois filmes já a partir de seus títulos utilizam uma metáfora psicológica e física para pensar a história: a febre no filme de Buñuel e o transe no filme de Glauber. Porém, em *La fièvre* a metáfora não invade o relato, já em *Terra em Transe* sim. A metáfora do transe é o princípio estrutural do filme de Glauber e a música afro-brasileira pontua isso.

O transe destila sobre o filme de Glauber um sentimento globalizante da crise, os eventos políticos são dotados de um sentido mítico e assumidos como parte de uma totalidade maior. Por isso, a ação assume uma dimensão ritual. Nesse sentido, o próprio exame  do populismo traz um padrão duplo de causalidade: histórico materialista (cenas pedagógicas criticam o populismo como estratégia) e mágico/religioso (lugar da repetição - denúncia da ilegitimidade do populismo por seu aspecto messiânico).

Aprendemos com *Terra em Transe* que a estratégia da esquerda é o recurso ao carisma do líder, a associação com o universo simbólico do povo (por isso o comício é o teatro carnavalesco) e não a busca de uma consciência de classe. Em sua (auto)crítica a esta estratégia, o que é apontado como erro é a escolha daquele líder, que no final mostra-se incapaz de resistir à ascensão conservadora. A própria ideia de aliança com uma liderança populista e a mobilização do carisma de cunho religioso por parte desse líder não é questionada.

Diante do fracasso, a única alternativa proposta por Paulo é a da luta armada, que também pode ser lida pela chave do ritual, como um sacrifício de sangue, um ato coletivo de purificação necessário à evolução da comunidade. No entender de Paulo, é por meio da violência que o povo poderia adquirir consciência política e força na disputa pelo poder. Essa associação entre política e ritual jamais poderia se desenvolver numa análise que se limitasse ao marxismo.

*Terra em Transe* apresenta a barbárie como atributo da própria elite projetado também sobre os dominados. A classe dominante de Eldorado herda os vícios dos primeiros colonizadores europeus que dizimaram a população local. Ainda que apresente uma nova roupagem, de racionalidade e ciência, essa elite também mergulha, como toda Eldorado, "no espaço da magia, mundo em que transita, mas recalca como traço da população a quem domina".

Paulo também está inserido nisso, portanto ele jamais poderia ser um intelectual racional a examinar cientificamente o ocorrido em seu país. O personagem deixa claro o papel central da fé no processo político e ele próprio assume esse sentimento ainda que de modo intermitente. Nesse contexto, suas intuições são lúcidas, suas obsessões que o fazem ver de modo mais claro a dimensão messiânica do populismo.

A representação alegórica da chegada do europeu à terra, com figuras arcaicas que parecem usar fantasias carnavalescas, tal como a coroação de Diaz marcam o jogo de repetições, pois associa a fundação de Eldorado à ascensão do político conservador ao poder. Dessa forma, o ritual da praia inaugura uma história de violência e dominação que se estende ao presente. Há uma interpenetração do plano subjetivo (delírio de Paulo) com o coletivo (estrutura mística regendo Eldorado) assim com a sequência da coroação de Diaz.

O golpe de Estado se representa, portanto, como repetição, reposição de um mesmo ato de dominação que define a ordem em Eldorado desde sua fundação. Nas palavras de Xavier: "É nesses termos que a *subjetiva indireta livre* se faz suporte decisivo para a ambivalência, a sobreposição das determinações: luta de classes, causação mágica, obsessões do poeta, mitos coletivos". Glauber faz, portanto, uma exposição da cena política brasileira ultrapassando aquela conjuntura específica e criando uma forma que integra dimensões distintas que não seriam agregadas se o cineasta se restringisse a uma cientificidade marxista.

*Lutas na Itália* foi adaptado de um artigo de Althusser intitulado "Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado". Gorin teve acesso à primeira versão do filósofo sendo o artigo lançado um ano depois. Ao adaptar o artigo, o grupo Dziga Vertov traz reflexões filosóficas e políticas muito mais profundas do que o enredo do filme (focado em uma militante italiana diante de sua luta política) poderia sugerir. Lançado no mesmo ano de *Vento do Leste*, *Lutas na Itália* também reflete sobre estratégias políticas e possibilidades formais no cinema dentro do marxismo. Nesse sentido, toda sua reflexão vai se pautar por uma ideia de racionalidade.

Vejamos quais recursos formais o filme utiliza para tratar da ideologia tal como Althusser em seu artigo. A segunda parte do filme deixa quadros em preto em sua montagem. Esses espaços marcam a própria ideologia capitalista que "esconde"  seus processos de produção, escondem a relação ente os mecanismos de produção da sociedade capitalista e as atitudes cotidianas da militante. Ou nas palavras da *voz over* da narração: "Ideologia: relação necessariamente imaginária entre você e suas condições reais de existência".

Portanto, o conceito de ideologia se torna um princípio de montagem, um modo de conectar os elementos da sociedade em função da organização estrutural de conjunto. Não é mais uma montagem fundada na casualidade, que liga causa e consequência entre duas ações, como no cinema tradicional. É uma montagem que, pelo contrário, não deixa dominar nenhum dos elementos que ela liga, nem pela cronologia nem pelo encadeamento lógico.

Se o objetivo de Althusser era tornar a ideologia visível por um estudo detalhado das regiões da superestrutura onde essa ideologia se encarnava, Godard e Gorin tornam a ideologia visível visualmente, inserindo quadros negros que dão visibilidade para o ato de montagem. Assim, todos os fragmentos da vida de Paola que vimos na primeira parte do filme podem ser entendidos como parte de uma estrutura que se manifesta por  uma determinação ideológica.

O projeto do filme se divide em dois movimentos sucessivos. O primeiro consiste em tornar o visível suspeito apontando o que ele permite ver e o que ele esconde (seu caráter ideológico) - essa é a função das imagens negras, mostrando que o reflexo é sempre insuficiente, que ele jamais cobre todo o campo do visível. O segundo movimento é suprimir esses pontos cegos produzindo uma nova problemática, apresentando os componentes materiais dessa ideologia e tornando-a visível.

A filosofia parece ser um paradigma para o cinema de Godard e Gorin, um modelo teórico que justifica a sua abordagem estética e política à arte. Além disso, este paradigma filosófico da arte encorajaria um cinema que sonha com a verdade. Essa busca pela verdade do Grupo Dziga Vertov é influenciada pelo maoísmo. Em seu famoso artigo "De onde vêm as ideias justas?" o próprio Mao aponta para a relação entre as formações sociais da filosofia marxista com a prática científica. A concepção idealista do mundo é insuficiente, na teoria e na prática, porque suas ideias "caem do céu" e são incapazes de ajudar quem luta. Por outro lado, a análise socialista da sociedade e das condições reais de existência corrige esse erro ao pretender uma verdade imanente, não idealizada. Essas ideias justas de Mao são próximas das ideias verdadeiras de Althusser.

A pretensão à cientificidade é um ponto de inflexão para o pensamento estético do Grupo Dziga Vertov e sua atribuição de legitimidade ao cinema. Essa busca de objetividade pode parecer paradoxal se lembramos do quadro que Godard e Gorin usam em Vento do Leste anunciando "Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image". O que eles parecem dizer em *Lutas na Itália* é que a montagem pode e deve estruturar uma utilização justa das imagens, justa às análises socioeconômicas marxistas. A exatidão, portanto, seria função de um movimento global e estrutural do filme e não das imagens isoladas.

Em *Lutas na Itália*, à atenção à forma aproxima o filme de um processo de argumentação, como o das ciências humanas. O filme começa com uma questão, dirigida ao espectador, que já é reveladora dessa organização: "Quem é? O que acontece?". A questão coloca um problema que deverá ser resolvido pelo filme, o problema da realidade da imagem: podemos realmente dizer que o que vemos representa alguém ou alguma coisa? Na estrutura da obra, cada parte funciona como crítica da precedente. Segundo esse modelo, portanto, a imagem justa se constrói a partir de sucessivas "purificações". Trata-se de uma técnica empírica que rastreia o que é falso, até que fique somente o verdadeiro. O objetivo é não só fazer um filme justo, mas também conhecer as condições de possibilidade dessa tarefa e o único ponto de partida possível é a imagem não-justa.

Nessa pesquisa, o objetivo do grupo era se extrair do contexto ideológico de Hollywood e aplicar um novo regime de valores. Trata-se de rejeitar os conhecimento anteriores para se colocar novas questões, problemáticas que não se referem apenas à imagem mas à rede de relações nas quais ela se inscreve. Glauber tem objetivos semelhantes. Sua "Estética da fome" aponta o paternalismo da cultura desenvolvida sobre o mundo subdesenvolvido e explicita a fome e a violência como motores da estética revolucionária do Cinema Novo.

Portanto, o grupo Dziga Vertoc construiu uma ligação que considera científica e irrefutável entre o cinema e a política pelo intermédio da filosofia. Já Glauber constrói essa ligação da forma que ele considera mais verdadeira, no cenário do Terceiro Mundo, que é através do intermédio dos elementos que ele considera mais específicos e potencialmente transformadores em seu ambiente cultural, a violência e sua dimensão cultural.

Se o filme de Godard e Gorin parte dos elementos mais concretos, que marcam as condições materiais de existência de Paola, para em seguida fazer uma análise que se baseie em métodos racionais na busca da verdade, o filme de Glauber também parte de um elemento concreto, o golpe de Estado em Eldorado, para fazer uma análise com objetivos totalizantes chegando às causas mais profundas do golpe deflagrado. Para os objetivos de Glauber, no entanto, a cientificidade não se mostra suficiente.

**Bibliografia**

ARAÚJO SILVA, Mateus. “Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro”. *Devires – cinema e humanidades*, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2007, p.36-63.

BAECQUE, Antoine. *Godard biographie.* Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010.

BERGALA, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Ed. Cahiers du cinéma, 1985.

CERISUELO, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Lherminier Éditions des quatre-vents, 1989.

DIXON, Wheeler Winston. *The films of Jean-Luc Godard*. Nova Iorque: State University of New York, 1997.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FILHO, Luis Rosemberg (org.). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985.

GERBER, Raquel (org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis : Vozes, 1982.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du cinéma, 1998.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GORIN, Jean-Pierre. *Cahiers du Cinema*, n. 238-239 (maio-junho 1972), p. 40-57.

GRANDE, Maurizio. *Filmcritica*, Vol LII, n. 521-522 (jan-fev 2002), p. 77-79.

JAUDON, Raphaël. Luttes en Italie*du Groupe Dziga Vertov : De la philosophie à la politique*. Mémoire de Master 1 en Études cinématographiques, Université Lyon 2, Lyon, 2012.

MACCABE, Colin. *Godard: images, sounds, politics*. Londres: The Macmillan Press Ltd, 1980.

MACBEAN, James Roy. “Vento do Leste ou Godard e Glauber Rocha na encruzilhada”. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz edições, 2005, p. 58-77.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_."Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialetics". *Film Quarterly*, Vol XXVI, n.1 (Fall 1972), p. 30-44.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Film and Revolution*. Bloomington e Londres: Indiana University Press, 1975.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2003. [1a ed. 1963].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2004. [1a ed. 1981].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *O século do cinema*. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2006 [1a ed. 1983].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STERRITT, David (ed.). *Jean-Luc Godard Interviews*. Oxford: University Press of Mississippi, 1998.

WITT, Michael. *Jean-Luc Godard Cinema Historian*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: CosacNaify, 2012 [1a ed. 1993].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

Artigo submetido em: 11 de outubro de 2016

Aceito para publicação em: 13 de fevereiro de 2017