

GARGATAGLI, Ana; LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. *Ficciones y teorías en la traducción*: Jorge Luis Borges. Hostal, 2004. Disponível em: <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/ficciones_y_teorias_en_la_traducion.htm> Acesso em 3 jan. 2007.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1979.

MONÉGAL, Emir. *Uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PASCUAL, Arturo M. *El lector de... Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano, 2000.

PASTORMELO, Sérgio. Borges y la traducción. *Borges Studies on Line*. On-line. J. L. Borges Center for St. & Documentation. S. d. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>> Acesso em 30 mar. 2007.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel, 1995.

WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. La irreverencia de la periferia. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Muito além da adaptação: a poesia do cinema de *Terra em transe*

Adalberto Müller*

RESUMO: O filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, não é uma adaptação de uma obra literária específica, mas desenvolve em seu próprio bojo uma poesia que mantém o filme num limite entre poesia (ou literatura) e cinema. Pode-se dizer, assim, que Glauber Rocha adapta a poesia ao cinema, e o cinema à poesia. Alegorizando as fraturas da sociedade, usando fartamente do recurso da ironia, *Terra em transe* representa a vida e a morte do poeta numa sociedade em que a poesia e a política se excluem mutuamente.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, poesia e cinema, alegoria, ironia, Glauber Rocha.

ABSTRACT: Glauber Rocha's *Terra em transe* is not an adaptation of a specific literary work, but it develops in its core a poetry that keeps the film on the border between poetry (or literature) and cinema. One can say, then, that Glauber Rocha adapts poetry itself to cinema, and cinema to poetry. Allegorizing the fractures of society, using largely the resource or irony, *Terra em transe* represents the life and death of a poet in a society where poetry and politics can no longer live together.

KEYWORDS: Adaptation, poetry and cinema, allegory, irony, Glauber Rocha.

Os estudos sobre adaptação de obras literárias para o cinema privilegiam majoritariamente os casos de adaptação de romances, seguindo uma tendência da própria história do cinema, que privilegiou a narrativa romanesca como modelo para o filme de longa metragem (cf. Machado, 1997, p.100-13). Poucos são os estudos sobre literatura e cinema que tomam a poesia como referência (cf. Müller,

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, professor de Teoria da Literatura e de Literatura e Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF).

2006, p.88-105). Será isso um reflexo do lugar que a própria poesia ocupa nos estudos literários, ou um desconhecimento de uma tradição de filmes e autores de cinema que dialogam frutiferamente com a poesia? No caso brasileiro, não faltam exemplos, e significativos: bastaria lembrar de *Limite*, de Mário Peixoto – ele próprio poeta –, de Julio Bressane, e, mais recentemente, de Joel Pizzini (*Caramujo-flor*) e Lina Chamie (sobretudo o recente *A via-láctea*). Talvez o que ocorra é que esses filmes e diretores nos obriguem a pensar a relação entre literatura e cinema *além da adaptação*, pois neles a poesia se entranha no filme, na mesma medida em que ela “estranha” o aparato cinematográfico, gerando obras incomuns e inclassificáveis (cf. Altman, 2000). Tal é o caso, a meu ver, de um filme como *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

Terra em transe é um filme para se rever. Volta-se a ele com a mesma curiosidade com que se volta às páginas de *Grande sertão: veredas*, ou aos poemas de Drummond. Há nele algo capaz de, a cada nova sessão, fazer abrir no espectador um leque de ideias e sentimentos. É um filme que, no melhor sentido da palavra, comove. Nesse sentido, pode-se vê-lo como um poema, sobretudo se se considera que seu protagonista é um poeta, e se recorda-se que a primeira experiência estética de Glauber Rocha como criador foi um espetáculo que tinha como finalidade buscar uma nova forma de encenação da poesia, as *Jogralescas*.¹ Também se deve lembrar que Glauber Rocha (1981, apud Autran, 2006, p.58) repetidas vezes reivindicou para si o título de poeta: “poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar com nossas miseráveis câmeras e poucos metros de filme que dispomos aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema...[o] cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado exercer o seu ofício com a seriedade e sacrifício”. *Terra em transe* é, antes de mais nada, a história de um poeta,² e do destino da poesia num país dilacerado por forças políticas antagônicas. Ao longo do filme, há um grande poema sendo lido/performado por Paulo Martins, e o filme gira em torno desse poema.

¹ Em carta de 1957, Glauber Rocha (1997, p.92-3) assim se posiciona quanto à encenação: “Sabemos muito bem das restrições que se fazem à ‘encenação’ de poemas com a alegação de que poesia é para ser lida em silêncio ou por uma voz extrínseca à maneira dos jograis de São Paulo (em coro, aliás) etc. O que realizamos, e não leve aqui uma descabida pretensão, é no sentido de alcançar uma linguagem onde os elementos materiais e espirituais do poema possam se completar mútua e intensamente”.

² Poeta ou “intelectual”? Prefiro apostar na figura do poeta à do “intelectual progressista” ou “orgânico”, como se dizia nos anos 1960/1970. O Brasil é um país de letrados, como se diz. E nele, o poeta representa uma espécie de mito nacional, que tem bases fortes na cultura popular (nos repentistas), mas que é respeitada também pela burguesia, e até mesmo no meio acadêmico (muitos professores universitários são poetas). Basta lembrar que a Academia Brasileira de Letras (ABL) é uma instituição mais política do que acadêmica propriamente, e reflete a realidade das diversas academias estaduais e municipais de letras, em que políticos e homens “de bem” da sociedade dispõem suas horas ociosas a recitar longuíssimos poemas parnasiano-românticos. O ex-presidente José Sarney, por exemplo, cuja campanha a governador, antes de *Terra em transe*, Glauber

documentou, é poeta, e membro da ABL. Uma história cultural desse mito do poeta no Brasil seria desejável e valiosa.

Trata-se, é claro, de um filme alegórico, de uma alegoria histórica (Xavier, 1999), que remete de maneira bastante clara a diversos acontecimentos políticos (como a ditadura), culturais e cinematográficos, segundo a excelente leitura de Ismail Xavier (1993). Leitura que, aliás, me dispensa de uma análise mais detida de sua construção formal, com seus efeitos vertiginosos de dissociação entre som e imagem, com sua polifonia (operística) de vozes em contraponto, com sua força de representar de modo fraturado (fragmentado) o esfacelamento da sociedade brasileira, mostrando, como no pensamento de Walter Benjamin (1978), a história como sofrimento e morte.

Nessa mesma direção, interessa perceber no filme o seu modo de representar aquela fratura entre fundo e forma que Hegel apontou, negativamente, como a característica da alegoria. Para Hegel (1970, p.508), a arte, e, com mais intensidade, a poesia, etapa fundamental na constituição subjetiva do espírito (*Geist*), por ser a sua manifestação sensível (*Erscheinung*), deveria apresentar-se na forma (*Gestalt*) de uma coincidência entre o conteúdo e a forma (*Form*): “a Forma absoluta [*Gestalt*] supõe a dependência entre conteúdo e forma [Form], alma e corpo, como concreta animação [*Beseelung*], como e para si na alma tanto quanto no corpo, ambas fundadas na reunificação do conteúdo e da forma”.³ Ao contrário do símbolo, que concretiza essa união,⁴ formas de expressão como o enigma, a alegoria, a metáfora, a comparação tendem a provocar uma separação. No caso da alegoria, Hegel é categórico: a alegoria, por ser uma representação personificada (do Bem, do Mal, da Beleza) de um universal (*Allgemeines*) no particular (*Besonderes*), torna-se “gelada e fria [*frostig und kalt*], na medida em que a separação se torna evidente em sua abstração:

Sua personificação geral é vazia, e a exterioridade definida apenas um signo que tomado em si mesmo não tem mais significação alguma. E o ponto mediano, que deveria resumir a diversidade dos atributos, não possui a força de uma unidade subjetiva que se constitua em sua existência

³ Grifo do autor. Essa tradução e as demais são minhas.

⁴ Hegel se coloca aqui ao lado de Goethe e de outros pensadores do Idealismo, que condenavam a alegoria em comparação com o caráter ideal do símbolo para a arte.

real, e que se relacione consigo mesma, mas se torna uma forma puramente abstrata, para a qual a realização, tendo tal diminuição das particularidades por atributo, permanece algo de exterior. (Hegel, 1970, p.513)

Walter Benjamin (1978, p.336ss) escreve seu tratado sobre o drama barroco contra o caráter “usurpador” da defesa do símbolo feita pelos românticos, a qual deu um caráter religioso à discussão sobre o símbolo. Benjamin procura rever o papel da alegoria no barroco e na modernidade a partir do conflito entre Natureza e História. Os exemplos dados pelo filósofo de Frankfurt, como Goethe, Schiller e, sobretudo, Schopenhauer (segundo o qual uma representação que usa o particular apenas como pretexto para um universal não poderia ser arte [ibidem, p.338]), demonstram que a posição dos românticos permanece enclausurada numa idealização totalizadora e religiosa do Belo. Para os barrocos e modernos, no entanto, a pretensa antinomia universal-particular se dá de forma não transparente – como queriam os românticos – mas de forma dialética, como conflito:

A medida da experiência simbólica é o Nu místico, no qual o símbolo adquire o sentido em seu interior oculto, ou, se se pode dizer, em seu interior selvagem. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética análoga; e a paz contemplativa, com a qual ela se afunda no abismo que se forma entre o ser e a significação, nada tem da suficiência indivisível que se encontra na aparentemente análoga intenção do signo. (ibidem p.342)

A diferença, porém, não é apenas formal. Para Benjamin, alegoria e símbolo são modos diferentes de pensar a história. Pois enquanto o símbolo, em sua clareza clássica, representa a face luminosa da natureza como solução (*Erlösung*),

Na alegoria, aparece, diante dos olhos do observador, a *facies hippocratica* da História, como proto-paisagem fixa. A história se manifesta com tudo o que ela tem de intem-

pestivo, de doloroso, de imperfeito, em uma face – não em uma caveira [...] Esse é o cerne da observação alegórica, do Barroco, exposição universal da História como História do sofrimento do mundo. (ibidem, p.343)

Ainda, com relação ao significado, a alegoria se caracteriza pelo modo de apresentar as coisas como “incomensuráveis” (ibidem, p.351): na representação alegórica, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar uma outra coisa” (ibidem, p.350). Como correlato dessa forma de representação, o mundo aparece como a fusão de História e Natureza, sob a forma de ruína: “*Allegorien sind in Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge*”, ou, em bom português, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas, no reino das coisas” (ibidem, p.354). Como os pedaços de vasos antigos, e colunas quebradas, a alegoria só deixa ver o mundo por meio de seus fragmentos, não como totalidade, e muito menos como um Absoluto. A poesia e a arte – e a filosofia da arte – alegóricas remetem, por sua vez, ao comportamento melancólico do poeta, para quem a representação da história só pode ser um *Trauerspiel*: drama, tragédia e luto. Além da figura emblemática de Hamlet, Benjamin toma como um dos exemplos desse comportamento melancólico um fragmento de Pascal (apud ibidem, p.321): “*L’Ame ne trouve rien en elle qui la contente. Elle ne voit rien qui ne l’afflige quand on y pense. C’est ce qui la contraint de se répandre au dehors, et de chercher dans l’application des choses extérieures, à perdre le souvenir de son état véritable*”⁵.

O protagonista de *Terra em transe* é marcado por esse caráter melancólico, por essa acedia, que lembra a do príncipe Hamlet: imerso no redemoinho trágico da história, Hamlet é forçado a agir, mas sua reação é a indecisão do ser e do não ser, que o leva a agir mesmo sem querer agir. Vejamos, mais de perto, como Paulo Martins encarna um drama análogo.

Quando o filme começa, logo depois da famosa tomada aérea, assistimos à confusão (trilha sonora: toques de repique, rajadas de metralhadora) no palácio do governador

⁵ “A alma não encontra nada em si mesma que a contente. Ela não vê nada que não a aflija quando se pensa. É isso que a obriga a espalhar-se para fora de si, aplicar-se na busca das coisas exteriores, a perder a lembrança de seu verdadeiro estado.”

(populista de “esquerda”) Vieira, que enfrenta sua maior crise política, vendo-se ameaçado de intervenção das tropas do presidente Fernandes. Fernandes age apoiado pelo maior rival de Vieira, Porfírio Diaz, o senador reacionário de direita com quem Paulo Martins iniciou sua carreira. Quando Paulo Martins aparece na sacada do palácio (mudança da trilha sonora, das rajadas de metralhadora para o solo de violoncelo), procura convencer (voz *in* e *over*) Vieira ao enfrentamento. No entanto, sob pretexto de evitar derramamento de sangue “inocente”, Vieira opta pela renúncia, o que levará Paulo Martins ao gesto suicida de pegar em armas sem o apoio de Vieira, o qual resultará em sua morte.

Na sequência, vemos Paulo Martins e Sara num veículo (um fusca) em movimento (câmera no para-brisas, sempre em posição frontal aos dois). Paulo dirige enquanto tenta convencer Sara de que a melhor solução seria a luta armada. Em seus diálogos, compõe o primeiro poema do filme:⁶

SARA
Morreria gente, Paulo, o sangue, o sangue
PAULO
Não se muda a História com lágrimas
SARA
Se todos pegarem em armas, quando todos pegarem em armas...
Até mesmo gente como você.
PAULO
Gente como nós, burgueses, fracos.
Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos...
SARA
Páre, Paulo. Páre, Paulo, a sua loucura...
PAULO
A minha loucura é a minha consciência.
A minha consciência está aqui,
No momento da verdade,
Na hora da decisão, na luta,
Mesmo na certeza da morte.

⁶ As citações do filme são transcrições do DVD *Terra em transe*, da Versátil Home Video (2006). Adotei aqui o modelo (adaptado) de diálogos em roteiros, com indicações de encenação em itálico.

⁷ Mário Faustino, um dos poetas mais instigantes dos anos 1950, foi redator do *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, que revolucionou a maneira de divulgar a poesia no Brasil. Morreu em um trágico acidente aéreo nos Andes, em 1966.

SARA
Não precisamos de heróis
corde
(subjéitiva, a partir do pára-brisa: dois policiais na estrada)
Precisamos resistir, resistir
(gritando)
Eu preciso cantar, eu preciso cantar.
(os policiais o cercam com motocicletas e atiram; sirenes, tiros)
vários cortes em jump-cut. Volta ao plano do carro em movimento.
PAULO *(visivelmente atingido por um tiro)*
Não é mais possível esta festa de medalhas,
Este feliz aparato de glórias,
Esta esperança dourada nos planaltos.
Não é mais possível esta marcha de bandeiras,
Com guerra e Cristo na mesma posição.
Ah, assim não é possível! A ingenuidade da fé!
corde
PAULO
(Sozinho numa duna/deserto, agonizante; orquestra e piano concertante)
A impotência da fé!

Enquanto Paulo agoniza, de forma semelhante às lentas agonias das óperas, (como observou Ismail Xavier), vemos surgir sobre essa imagem um poema do piauiense Mário Faustino⁷ (em caracteres cursivos, com o nome do autor embaixo):

não conseguiu firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
.....
gladiador defunto mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)
Mário Faustino

Surge então a voz *over* de Paulo Martins, mas uma voz localizada em outro tempo da diegese, o tempo do narrador que rememora os eventos que assistimos e vamos assistir. Ele se dirige à Sara no presente (“estou morrendo”), o que

dá à narrativa um caráter ainda mais instável, pois que os tempos passam a se confundir. Afinal, se vemos a imagem de Paulo sozinho no deserto, empunhando a pistola em direção ao céu, como essa voz, dissociada do seu corpo (da imagem), se dirige a Sara? Trata-se, pois, de uma outra situação de enunciação, mais voltada para a organização da narrativa do que para a caracterização do personagem. Essa dissociação ambígua das vozes (acompanhada pela montagem visual) é justamente um primeiro sinal da *alegorese* do filme, ou seja, da fragmentação.

PAULO

Estou morrendo nesta hora, estou morrendo neste tempo.
Estão correndo o meu sangue e as minhas lágrimas.
Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco,
Um romântico, um anarquista, que sempre...

Ah, não sei, Sara...

(a imagem permanece a mesma, Paulo agoniza; fim da trilha sonora)

PAULO

Onde estava a três quatro anos, onde?
Com Dom Porfírio Diaz, navegando nas manhãs.
O meu Deus da juventude, Dom Porfírio Dias.

Essa fragmentação da temporalidade narrativa pode ser tomada, como dissemos, como um dos atributos do estilo alegórico do filme, fragmentação que também já estava presente na sequência inicial do palácio de Vieira, em que a trilha sonora, a duplicidade da voz (*in* e *over*), os *travellings* aberrantes, os cortes em *faux-raccord*, tudo parece estar submetido ao regime da fratura e incompletude. Segundo Ismail Xavier (1999, p.343), os textos alegóricos são “*texts that gives us a sense of incompleteness or fragmentation (the sense that something is lacking)*”.⁸ Esses textos são também marcados pelas ideias de descontinuidade e opacidade, incompletude e ambiguidade. Em termos de cinema, a estrutura desses filmes se opõe à do cinema clássico, na medida em que “*the issues of fragmentation, opacity, and discontinuity arise within the context of the critique of illusionism*”⁹ (ibidem, p.349).

⁸ “textos que nos dão a sensação de incompletude e de fragmentação (a sensação de que algo está faltando)”. Traduções minhas.

⁹ “as questões relativas a fragmentação, opacidade e descontinuidade surgem num contexto de crítica ao ilusionismo”.

Fugindo de um efeito pedagógico e do maniqueísmo reductor, essas alegorias modernas conseguem representar de forma crítica os dilemas nacionais.

E se, porém, for o caso de pensar que, além de “alegoria nacional”, *Terra em transe* é, antes de tudo, uma alegoria do próprio poeta, e da função social da poesia? Se adotarmos essa direção, poderemos chegar à conclusão de que a forma de pensar de Glauber não dissocia poesia e política, cinema e reflexão crítica sobre a história. Pelo contrário, ele afirma que a política e a história deveriam ser pensadas, alegoricamente, pelo viés da poesia. Mas que poesia?

Para responder a essa pergunta, temos que seguir o *Bildungsroman* cinematográfico da transformação do poeta Paulo Martins no político Paulo Martins, transformação que se opera por meio da modificação de sua própria “obra”. Depois da entrada carnavalesca de Diaz em cena, vemos Paulo Martins no seu palácio, ao lado de uma balaustrada, observando Diaz e Sílvia (Danuza Leão, na flor da idade) dançando, ao som de uma valsa vienense. Seu texto é na verdade uma continuação do texto anterior (ver antes), só que aqui não há aquela dissociação temporal entre a voz e os acontecimentos. Apesar do uso do pretérito (“estava”) o dêitico “ali” referencia a voz, a “sincroniza” à imagem. Mas, assinala-se, estamos ainda bem longe de um padrão clássico de montagem entre o som e a imagem, já que a própria voz *over* produz estranhamento e distanciamento (cf. Lima, 2007). Mais ainda, porque um *travelling* deslocará a câmera do rosto de Paulo, por meio da balaustrada, até o casal dançando (a voz passa, portanto, de *over* a *off*), produzindo uma nova fragmentação discursiva, que favorecerá ainda mais a alegoria:

PAULO (v. *over*)

Estava ali dançando com Sílvia

travelling

(v. *off*)

e aquele era um dia feliz para ele. Acabava de ser eleito Senador com grande votação e era um dia tão feliz, que ele se fechou em sua casa apenas com Sílvia e comigo. E eu o

seguindo sempre, me perdendo, sem nada a fazer nesses dias inúteis e vazios em Eldorado. Um inferno Eldorado
 PAULO (entra no campo, de costas. V. *over*)
 Um inferno, me frustrando, me envelhecendo, era assim.
Corte (casal dançando)
 PAULO (v. *off*)
 Há muitos anos seguindo Diaz. E naquela noite ele veio a mim, com tanta ternura e amizade e atenção.
 (trilha: *valsa*)

A sequência que acabamos de ver, embora não trate de poesia, realiza a poesia, por meio do jogo da montagem, e nessa poesia vemos um Paulo entregue à acedia típica dos personagens barrocos:¹⁰ a frase “sem nada a fazer nesses dias inúteis e vazios”, particularmente a ideia do vazio (cf. Pascal, 1966), remete a toda uma série de personagens melancólicos, e adquire tintas mais expressivas com a revelação da consciência do envelhecimento e da morte, tão comum entre os grandes poetas barrocos e maneiristas, como Don Luís de Góngora, Gregório de Matos, Jean de Sponde e Tristan L’Hermite. Se aqui a poesia acontece no nível da estrutura, na próxima sequência ela surge de modo explícito. Diaz e Paulo conversam (a montagem agora respeita a regra do campo-contracampo, e do eixo de 180 graus):

DIAZ (erguendo uma taça)
 Ao nosso poeta, que será deputado nas próximas eleições.
 À Sílvia, que será a Sra. Paulo Martins.
 (Paulo não responde)
 DIAZ
 O que foi. Não está satisfeito.
 PAULO
 Não, não é isso. Você bem sabe da minha amizade, admiração. Mas compreenda, começar tudo por suas mãos, quando eu podia começar sozinho...
 DIAZ
 Não quer ser afilhado de Dom Diaz? Orgulho?
 PAULO
 Não sei, mais...se eu continuasse a minha poesia. Eu mesmo, uma poesia nova. Se eu pudesse escrever falando de coisas mais sérias. Se eu pudesse falar de...

¹⁰ Para a presença do barroco, e do “neobarroco” no cinema moderno, ver Lopes (1997).

DIAZ
 ...Idéias políticas?
 (Paulo Titubeia. Diaz começa a andar. Travelling)
 DIAZ
 Somos radicais e extremistas na juventude...
 PAULO (abaixando a cabeça)
 Pensei muito. Eu não devo mais lhe procurar.

Decepcionado com o amigo, e já antevendo a raiz de uma traição (que de fato acontecerá), Diaz se retira. Paulo se embriaga e dança com Sílvia, e depois de quebrarem taças no chão, Paulo se dirige a uma sacada da sala do palácio, e começa a recitar em voz alta, e ligeiramente embriagado, num tom marcadamente tardo-romântico (sobre tudo pelo uso da redondilha maior, e com rimas alternadas rimas em -ão):

PAULO
 Vejo campos de agonia,
 velejo mares do não.
 Na ponta da minha espada
 trago os restos da paixão...

O tom elevado de romantismo, porém, já vem, de certa forma, sendo atenuado pela acentuação pausada das palavras, por uma voz que já anuncia um dilaceramento agônico, barroco, que leva a voz a diminuir o tom:

...Que herdei daquelas guerras
 Umas de mais outras menos,
 Testemunhas enclausuradas
 Do sangue que nos sustenta...

Um corte nos leva à escadaria do palácio (local onde mais tarde Diaz será coroado e morto por Paulo), onde Paulo está sentado, e continua a declamar seu poema, agora quase sussurrando:

...A morte nos construindo,
 Florindo,¹¹ devorando...
 Sílvia se aproxima. Corte. Detalhe das mãos. Travelling pelo corpo de Sílvia

¹¹ A legenda traz “florindo”, mas é mais provável que ele diga “fluindo”.

PAULO (v. over)

Convivemos com a morte dentro de nós.

A morte se converte em tempo diário,

Em derrota do quanto empregamos,

Ao passo que vamos, recuamos.

Solo de violoncelo. Paulo deixa Sílvia e sai rumo à porta do palácio de Diaz.

Essa poesia mórbida, melhor dizer trágica, remete-nos ainda uma vez à imageria barroca do conflito de viver com a consciência prematura da morte. Encontramos essa temática desenvolvida no *Sermão da quarta-feira de cinzas*, do padre Antonio Vieira, mesmo com imagens bastante similares, como a de “ao passo que vamos, recuamos”. Mas também se pode associar essas imagens ao pré-romantismo de Byron, que, entre nós, encontrou bons ecos na poesia do adolescente Álvaro de Azevedo, e, mais ainda, de Junqueira Freire. Este último, e isso vem ao caso, propõe como saída para a dolorosa consciência, como muitas vezes acontecerá a Paulo Martins, o gozo dos prazeres mundanos:

Ao gozo, ao gozo, amiga. O chão que pisas

A cada instante te oferece a cova.

Pisemos devagar. Olhe que a terra

Não sinta o nosso peso.

Não se pode omitir, contudo, que aqui não se trata apenas de uma questão estilística, pois que na alegoria de *Terra em transe* o estético e o político são duas faces da mesma moeda: quando fala de poesia, o filme fala de política, e vice-versa.¹² Nesse sentido, a “morte” de que fala Paulo Martins deve ser vista também como uma morte política, que traduz-se na incapacidade de agir politicamente. Por isso a resposta de Diaz para a “poesia nova” que Paulo Martins deseja escrever é tão significativa: a poesia nova é a poesia das ideias políticas, e não a poesia barroca (ou pré-romântica) que Paulo recita quando está com Sílvia, embriagando-se.

O primeiro passo do poeta em direção a uma nova poesia é buscar trabalho, num jornal, em Alecrim (longe

¹² No *Auctor ad Heremum* encontramos a definição da alegoria como *permutatio* entre as palavras (*verbis*) e o sentido (*sententia*) (Ueding, 1992, p.330).

da capital e de Diaz), num jornal “independente e noticioso” (conforme os títulos sobre a imagem), o *Aurora livre*. O fato de que opte por escrever a sua “poesia” em outra mídia que o livro, ou as récitas de salão, é um dos pontos-chave para a compreensão da “nova poesia” de Paulo. A convivência com as notícias trágicas sobre miséria e violência levará Paulo a se aproximar de Vieira. Ao contrário de Diaz, cuja entrada é marcada pela alegoria carnavalesca e brasileira, Vieira é apresentado como caudilho latino-americano, tanto pela indumentária e pelo charuto como pela trilha musical, um tango. Mais ainda, antes de vermos o primeiro encontro de Vieira com Paulo, escutamos em *off* (a voz de Paulo) um trecho de *Martin Fierro*:

Travelling frontal de afastamento sobre Vieira

PAULO (v. off)

Es el pobre en su orfandad

De la fortuna el desecho.

Porque nadie toma pechos

En defender a su raza...

Corte. Na sala, Paulo lê o livro para Vieira e Sara.

PAULO

Debe el gaucho tener casa,

Escuela, iglesia y derechos.

Esse poema é um pretexto (um pré-texto) para a discussão que vai ocorrer no pátio (a arquitetura tipicamente ibero-americana, como a sala, aliás, alegoriza o caudilhismo). Mas o tom dessa sequência é em tudo distinto, como será distinta a relação política-poesia. Vieira, Sara e Paulo bebem, sorriem e conversam (ao som de uma música divertida, de flautim). A descontração aqui parece remeter ao espaço de intimidade, ao espaço privado, se compararmos com a solenidade da cena na sala. No entanto, apesar das risadas, e de algumas piadinhas (mesmo de uma alusão libidinoso de Vieira em relação a Sara), o tom oscila entre o cômico e o sério, e o tema da conversa gira em torno das futilidades da vida privada e do dever da vida pública. Mais uma vez deparamos, e agora de maneira irônica, com o

binômio poesia/política. Quando Sara revela ter gostado do livro de Paulo, esse responde, com voz meio embriagada: “Ah, coisas da juventude. Eu acho que a política... o que eu gostaria mesmo era de fazer política”. Essa afirmação de Paulo dá vazão à empáfia de Vieira, que começa a definir as mazelas da vida política, apresentando-se como um *self-made man*. O discurso de Vieira, no entanto, corresponde simetricamente ao de Diaz, na medida em que sua verdadeira intenção é a de convencer Paulo a não abraçar a carreira política, e, sim, continuar a ser poeta – a seu serviço. E, como vemos, seu discurso dissuasivo dá resultado, uma vez que Paulo e Sara evocam o poeta romântico “condoreiro” Castro Alves, que alegoriza aqui a figura do poeta hugoano, lutando contra as injustiças na praça pública, emprestando sua pena, e, mais do que isso, sua voz, aos que gritam contra os regimes tiranos:

PAULO

Falando sério, Vieira, eu acho que você é um excelente candidato. Eu ponho a minha humilde pena à sua disposição
VIEIRA (*erguendo a taça*)

O país precisa de poetas. Dos bons poetas...

PAULO e SARA (*em tom de troça*)

Ah, sei. Hmm.

VIEIRA

...revolucionários, como aqueles românticos do passado...

PAULO (*levantando a taça; v. off – vemos apenas a taça*)

Vozes que levantaram multidões

SARA (*levantando a taça; v. off – vemos ligeiramente seu rosto e depois apenas a taça*)

A praça, a praça é do povo como o céu é do condor

Corta para Paulo, que aplaude e sorri.

PAULO

Faremos majestosos, majestosos comícios nas praças de Alecrim. Magníficos.

Os três sorriem em tom de troça.

O que vemos em seguida é a campanha e a vitória de Vieira nas eleições, em cenas que retomam as filmagens que Glauber Rocha realizou na campanha de José Sarney

ao governo do Maranhão (parte dessas filmagens foi, aliás, aproveitada no filme). As imagens da vitória, contudo, terão como contraponto visual o plano em que Sara está com a cabeça encostada nos ombros de Paulo: esse plano é a matriz de vários planos similares, em que veremos Paulo com a cabeça encostada nos ombros de Sara. Eles podem ser vistos como *leitmotiv* alegóricos da melancolia de Paulo diante da incapacidade de mudar os acontecimentos. Paulo é, paradoxalmente, um agente desses mesmos acontecimentos, uma vez que ele será responsável indireto pela morte do camponês Felício, que tenta defender-se e aos seus da desapropriação das suas terras. “Gente fraca e com medo”, diz Paulo, embora Felício tenha tido a coragem de defender-se contra as injustiças, de agir segundo sua consciência, ao contrário de Paulo, que age sob a tutela de Vieira. Não por acaso, Paulo, será considerado, pela mulher de Felício, o verdadeiro culpado da morte de Felício, enquanto agitadores profissionais irão pôr a culpa em Vieira.

Esse acontecimento desencadeia o primeiro baque na utopia revolucionária esquerdista de Paulo e Sara. No encontro com Diaz, o comandante do exército (Mário Lago) deixa claro que será preciso optar pelo governo federal, contra o mandante do crime (Moreira, pertencente à oligarquia que financiou a campanha de Vieira). Paulo considera que é a hora de “deixar o vagão correr solto”, e ficar do lado dos estudantes e dos camponeses (ou seja, prender Moreira e romper com as oligarquias locais). Vieira não aceita. Paulo, inflamado, retruca: “PAULO: Eu não sou polícia do seu governo, para continuar resolvendo pela força conflitos que você tem obrigação de enfrentar”. Num mesmo plano, vemos Vieira preparar uma reação, mas subitamente detém e sorri, de modo irônico, para Paulo. Nesse exato momento, a consciência de Vieira é alegorizada pela trilha: os mesmos versos de Castro Alves, agora cantadas por um repentista nordestino, surgem como um *refrão* de um poema que começara no pátio (ver antes), o poema da aliança político-poética entre Vieira (o “condor”)

e Paulo ("o poeta"): "REPENTISTA (*OFF*): A praça é do poeta/ Como o céu é do condor".

Vieira tenta então um conchavo: oferece a Paulo, em troca de um acordo com a oligarquia, uma conciliação populista: mais dinheiro para as escolas. Paulo não aceita. Vieira opta então pelo caminho mais radical, o da repressão policial (contra as massas), o que leva Paulo a pedir demissão, não sem tentar deixar sua mensagem poética a Vieira, num poema que ele mesmo interrompe, talvez por não poder assumir as consequências das palavras que lhe saem da boca; ou para não ferir o amigo: "PAULO: Um dia quando for impossível / Impedir que os famintos nos devorem...".

Um pouco adiante veremos Paulo e Sara numa floresta, em beijos e carícias sôfregas. Paulo tenta retomar, em tom melancólico, o poema que recitou para Sílvia logo depois da separação com Diaz, agora transfundido na experiência vivida (ou seja, na experiência de uma utopia fracassada). No entanto, o poema se quebra novamente, e Paulo volta ao plano das decisões, no qual se percebe o conflito entre a "lógica" de Vieira e a "loucura" de Diaz:

PAULO

Mas eu recuso a lógica, a certeza, o equilíbrio...

Eu prefiro a loucura de Porfírio Diaz.

(*corte*)

SARA

Assim é tão fácil

Sara faz um longo discurso sobre a renúncia da felicidade pessoal ("casar, ter filhos") em nome da felicidade coletiva, "entre pessoas solidárias". Que outra resposta pode-se dar à lógica teleológica da história, que rumo em direção a uma sociedade revolucionária, pergunta Sara. A resposta de Paulo é hegeliana: "PAULO: A fome do absoluto".

Se em Hegel o Absoluto se realiza no caráter totalizante do símbolo, a alegoria, para Friedrich Schlegel, será justamente a "fome do absoluto" dentro da contingência do necessário, o que justamente levaria a alegoria a expressão fragmentada e fragmentária: "Toda alegoria significa o

Absoluto, e não se pode falar do Absoluto senão alegoricamente".¹³ Ao tentar representar o irrepresentável (o Absoluto, que é o Infinito, no fragmento), a alegoria (que diz uma coisa expressando outra), tem em si uma força de negatividade. Mas a negatividade da alegoria "consiste em si mesma como positiva liberação solucionante do olhar sobre o absolutamente presumido em todo pensamento e imagem" (Frank, 1992, p.133). A contrapartida da alegoria para Schlegel é, segundo Manfred Frank, o *Witz*, uma "uma cintilância pontual da diversidade na unidade, e do infinito no finito" (ibidem), uma "síntese caótica" (ibidem), e, segundo Schlegel, "genialidade fragmentária" (ibidem, frag. 90). Alegoria e *Witz* conduzem a uma "universalidade caótica" (ibidem, p.134), que é a expressão de uma consciência também fragmentada, bem diferente da consciência dos Idealistas (de Fichte, sobretudo).¹⁴ a que corresponde um universo também fragmentado e caótico. Para Schlegel, essa consciência negativa encontra, no entanto, uma solução, na poesia, como resposta *irônica* ao infinito dilaceramento do eu e fragmentação do mundo: a poesia. Por isso a poesia parece, pois, uma saída para Paulo:

PAULO

Eu tenho essa fome. Vem comigo, Sara. Não fique com os fanáticos à espera das coisas que não acontecem antes que nos acabemos. Vem comigo! *A vida está acima das horas que vivemos. A vida é uma aventura.* (grifo meu)

A resposta de Sara (*depois do corte para a sala da casa de Paulo, ambos abraçados*), porém, remete Paulo de volta ao mundo da fragmentação: "SARA: Você não entende. Um homem não pode se dividir assim. A política e a poesia são demais para um só homem...Volte a escrever". Paulo (*no mesmo plano*), em resposta, prossegue seu poema, agora como um canto de cisne, que se volta reflexivamente para si mesmo:

PAULO

Não anuncio cantos de paz.

Nem me interessam as flores do estilo.

¹³ *Athenaeum*, fragmento 315. Citado por Frank (1992, p.132).

¹⁴ Para Frank (1992), o pensamento dos idealistas (Kant, Fichte) não se confunde com o dos pré-românticos (Hoelderlin, Schlegel).

Como por dia mil notícias amargas
Que definem o mundo em que vivo.

E Sara, tomada pelo ímpeto lírico de Paulo, continua o poema, que passa a ser tecido a duas vozes, polifonicamente, como se Sara saísse de sua condição de militante política para entrar em sintonia com a força da poesia:

SARA
Não me causam os crepúsculos
A mesma dor da adolescência.
Devolvo tranqüilo à paisagem
Os vômitos da experiência.

Essa linha poética, no entanto, logo se quebra, com o discurso prosaico de Paulo: "PAULO: A poesia não tem sentido. Palavras... as palavras são inúteis". Mais uma vez eles se beijam, como se o corpo fosse a última consolação depois da falência de tudo, mesmo da poesia. De fato, Paulo volta para Eldorado, perde "no fundo dos [seus] sentidos". Ao som de um saxofone, o filme se converte num clone de *La dolce vita*, e vemos Paulo perder-se em orgias (com Julio Fuentes), passeios na praia, cenas de cama. Paulo não imagina que lá o mundo vai novamente se quebrar em estilhaços, e que, como poeta, será novamente chamado a participar da vida política. Ao lado de Silvia (isto é, de certo modo, ao lado de Diaz), volta a recitar poemas mórbidos e barrocos, que traduzem seu estado melancólico de incapacidade. O primeiro deles, meio poema, meio filosofia,¹⁵ em estilo Augusto dos Anjos, surge em voz *over*, enquanto anda com Silvia junto a uma estante cheia de livros:

PAULO (v. *over*)
Quando a beleza é superada pela realidade,
Quando perdemos nossa pureza
Nestes jardins de males tropicais,
Quando no meio de tantos anêmicos respiramos
O mesmo bafo de vermes em tantos poros animais,
Ou quando fugimos das ruas,
E dentro da nossa casa

¹⁵ Schlegel: "A poesia universal progressiva... filosofia... poesia".

¹⁶ A leitura é ambígua: "a morte... agressiva" ou "vida, agressiva".

¹⁷ Ao que tudo indica, uma referência a *Alphaville*, de Godard (1965), que pode ser considerado modelo para o modo de inserção da poesia no cinema. Lá, o agente Lammy Caution (homônimo de "Lami cochon"), salva a bela e robotizada Natasha von Braun (Anna Karina) da completa alienação lendo-lhe os poemas lírico-políticos de *Capitale de la douleur*, de Paul Éluard.

A miséria nos acompanha
Em suas coisas mais fatais
Como a comida, o livro, o disco,
A roupa, o prato, a pele,
O fígado em raiva rebentando,
A garganta em pânico
E um esquecimento de nós inexplicável,
Sentimos finalmente que a morte aqui converge
Mesmo com forma de vida, agressiva.¹⁶

A saída desse dilema, como entre os primeiros românticos, é a orgia, o "gozo", de que fala Junqueira Freire. Quando desperta, depois de uma noitada com várias mulheres, numa tarde ensolarada (a bela contraluz filtrada da persiana, poesia da luz, é também um clichê da "doce vida"), e tenta telefonar (para Sara-Musa? Para Álvaro/Vieira-Consciência?), volta-lhe o anseio de uma poesia nova, bem diferente da anterior, pelo caráter irônico:

PAULO (v. *over*)
Mar bravo que me envolve
Neste doce continente.
A este esquecimento posso doar minha triste voz latina,
Mais triste que a revolta, muito mais...

O poema se quebra novamente. Mas, enquanto folheia as páginas do *Jornal do Brasil*, com o cigarro pendurado entre os lábios, volta-lhe a poesia, agora com um toque latino (o fantasma de Vieira ronda novamente sua consciência), e num tom de denúncia, ao gosto da poesia engajada de Pablo Neruda:

PAULO
Vomito na *calle* o ácido dólar,
Avançando nas praças entre *niños, sucios*,
Con *sus ojos de pájaro ciego*.
Vejo que de sangue se desenha o Atlântico
Sob uma constante ameaça de metais a jato
Guerras e guerras nos países exteriores.¹⁷
Posso acrescentar que na lua um astronauta se deu por achado.

Todas as piadas são possíveis na tragédia de cada dia.
Eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia.

Nesse momento irônico, Paulo abre a persiana, e tira fotos da paisagem que vê da janela. Essa conjunção entre poesia, jornal e fotografia já anuncia o próximo trabalho de Paulo, a sua próxima investida no terreno da poesia-política, ou da política-poética. Sara visita Paulo, a pedido de Vieira, e chama a atenção de Paulo para as “coisas terríveis” que estão acontecendo, mas Paulo retruca que isso não lhe interessa (“eu tenho escrito sobre a miséria de nossas almas”). A conversa com os correligionários de Vieira (que acompanham Sara) deixa claro que, acima de Vieira e de Diaz, está a Explint, multinacional que explora o país e o mantém em condição de subdesenvolvimento.

A Explint, porém, apoia Diaz, e Sara propõe que Paulo use a imprensa de Julio Fuentes para destruir Diaz. Para Paulo, isso é uma traição. Mas ele tenta, de modo quase infantil, apioando-se nos ombros de Sara, dizer que de nada vale mudar. Sara responde com uma poesia semelhante à que retiravam em Alecrim, uma poesia popular que lembra a dos repentistas (em redondilha maior e rima alternada):

SARA (v. off)
Recebi o dom da voz
Destas carnes fustigadas.
Destes olhos que sugaram
Muitas léguas caminhadas.
Neste esquecer horizontes
Que outros poetas buscaram...

O pacto se fecha novamente, pois corta-se daí (do poema) para a conversa de Paulo com Julio Fuentes junto à antena de televisão. Julio Fuentes não é, a rigor, um homem engajado. Seu interesse é a manutenção de seu império econômico-midiático. Quando a Explint corta os gastos com publicidade, Fuentes opta por um conchavo com Paulo e Vieira. A saída é apoiar a completa tomada do poder, ou seja, levar Vieira ao governo federal, contra a

Explint, Fernandez, e Diaz. Para usar os termos de Fernando Henrique Cardoso (Cardoso & Faletto, 1970), temos aí um caso em que, contrariando a prática dos países subdesenvolvidos, a burguesia nacional se alia aos interesses nacionais, em vez de aliar-se aos interesses do capital internacional. É o começo de uma revolução caudilha, e a missão do poeta Paulo Martins é dirigir a rede de jornal e televisão, para promover a vitória do populismo nacional. A poesia de Paulo passa a ser, portanto, a poesia da mídia. No filme televisivo “Biografia de um aventureiro”, “reportagem de Paulo Martins” (segundo o *lettering*), vemos, por meio desse filme dentro do filme (Stam, 1985), a carreira política de Diaz ser desmascarada publicamente. Paulo¹⁸ usa nesse filme as mesmas características alegóricas do filme de que faz parte (voz e imagem dissociadas), fragmentação alegórica, efeitos de distanciamento, montagem vertical. Exemplo dessa montagem são os dois planos em que Diaz aparece sobre a estátua de Baco (deus da Poesia), e em seguida empunha uma pistola, isso tudo ao som de uma ópera italiana. Trata-se de um tipo de reportagem que certamente não veríamos na televisão, dado o seu grau de experimentalismo (de poesia).

A consequência desse “cinema de poesia” será a ruptura definitiva de Paulo com Diaz, numa cena simétrica à da ruptura com Vieira. Paulo renuncia às ofertas corruptas de Diaz, assim como renunciara às ofertas populistas-caudilhescas de Vieira. Para Paulo, ao fim e ao cabo, Diaz e Vieira são da mesma espécie: só estão em partidos e posições distintas. A consequência desse rompimento é enunciada aos gritos por Diaz: “Você está sozinho, sozinho”. É que Paulo decidiu, enfim, “deixar o trem correr solto”.

O documentário “Encontro de um líder com um povo”, provavelmente assinado por Paulo também (embora ele subitamente entre em cena, defazendo o seu próprio filme), eleva a alegoria à sua máxima potência. Ao som de uma bateria carnavalesca, Vieira aparece andando entre o povo, ao lado de um padre (Joffre Soares) e de um acadêmico, que é uma alegoria cômica do poeta oficial. O

¹⁸ Aqui entra em jogo a questão da narratologia: quem é o autor e quem é o narrador do filme de Paulo Martins? Creio que aqui seriam de grande utilidade os conceitos de meganarrador, narrador delegado, e outras de Gaudreault & Jost (2002).

acadêmico começa um discurso em que compara Fernandes a Napoleão, Diaz a César, e Vieira a Lincoln, o presidente de origem humilde, o presidente do povo. Logo depois, o acadêmico começa a ler o seu discurso, em tom inflamado, típico das recitações de academias de letras, que não são muito distintas do tom de voz dos políticos brasileiros nos comícios eleitorais:

ACADÊMICO

Abramos trilhas nas florestas,
Fundemos mil cidades,
Onde antes eram países selvagens.
E pontes sobre os rios,
Estradas rasgando o deserto,
Máquinas arrancando o minério da terra...

Numa das cenas mais hilariantes do filme, o mesmo acadêmico perde a compostura e cai no samba. De repente, no meio da multidão, surge Paulo Martins, com seu silêncio, novamente encostado nos ombros de sua musa, Sara. Ao som do glorioso e barroco concerto para violoncelo e cordas, a câmera gira em torno dos dois, como se se tratasse de um melodrama, como se todas as tensões houvessem sido milagrosamente aplacadas. O poema de Paulo acompanha, mas ainda num tom melancólico, o momento de euforia:

PAULO (v. over)

Qual o sentido da coerência?
Dizem que é prudente observar a história sem sofrer,
Até que um dia pela consciência a massa tome o poder.
(ele sorri)
Ando pelas ruas e vejo o povo apático, magro, abatido,
Este povo não pode acreditar em nenhum partido.
Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor,
Este povo precisa da morte mais do que se possa supor.
O sangue que estimula meu irmão à dor,
O sentimento do nada que gera o amor,
A morte como fé, não como temor.

De fato, a morte vem. Não para o povo, mas para um seu representante, um sem teto que tenta dizer que os pobres estão sofrendo e é “silenciado” pelo pessoal de Vieira. Temendo mais uma vez outro levantamento popular, Vieira decide, de vez, “unir-se às massas”, contra “os inimigos interiores e exteriores”, adotando a fórmula de Paulo: “deixar o vagão correr solto”. Paulo, que se sente culpado pela morte do pobre sem teto, limita-se ao silêncio (ao som do violoncelo, o vemos olhando para o céu, e Vieira sendo “coroadado” pelas massas).

Nem tudo, porém, sai como Paulo queria. Diaz alia-se à Explint e a Fernandes, e conseguem o apoio de Julio Fuentes. Sem o império da mídia, Vieira se vê acuado, e decide conciliar-se novamente com o poder central (voltamos à sequência do início do filme). Ambos, Vieira e Diaz, tomam cada um a poesia de Paulo para si mesmos, e a usam para perpetuar um sistema injusto, misto de reacionarismo ultraconservador de direita e caudilhismo populista de esquerda, que levará à “coroação” de Diaz. Diante desses fatos, só resta a Paulo uma saída: a morte. Mas levará consigo a vida de Diaz, como último, e talvez único, gesto heróico de que é capaz. O filme volta ao início, e Paulo conduz seu carro em direção à morte, enquanto recita o poema, agora com modificações (em itálico):

PAULO (*visivelmente atingido por um tiro*)

Não é mais possível esta festa de medalhas,
Este feliz aparato de glórias,

Corte

(*coroamento de Diaz; Paulo com a pistola; Paulo atira em Diaz*)

PAULO (*off*)

Esta esperança dourada nos planaltos.
Não é mais possível esta festa de bandeiras,
Com guerra e Cristo na mesma posição.
Ah, assim não é possível! *A impotência da fé!*
A ingenuidade da fé!
Somos infinita e eternamente
Filhos das trevas da inquisição e da conversão,

E somos infinita e eternamente filhos do medo,
 Da sangria no corpo do nosso irmão.
 E não assumimos a nossa violência,
 Não assumimos as nossas idéias.
 Com o ódio dos bárbaros adormecidos que somos,
 Não assumimos o nosso passado,
 Todo o raquítico passado de preguiças e de preces,
 Uma paisagem, um som sobre almas indolentes,
 Essa indolente raça de servidão a Deus e aos Senhores,
 Uma passiva fraqueza típica dos indolentes,
 Ah, não é possível acreditar que tudo isso seja verdade.
 Até quando suportaremos,
 até quando além da fé e da verdade suportaremos?
 Até quando além da paciência e do amor suportaremos?
 Até quando além da inconsciência e do medo,
 Além da nossa infância e da nossa adolescência,
 Suportaremos?
 SARA
 O que prova a sua morte?
 PAULO
 O triunfo da beleza e da justiça
 corte
 PAULO
 (Sozinho numa duna/deserto, agonizante; orquestra e piano
 concertante)
 A impotência da fé!

Terra em transe encena assim o conflito entre o poético e o político, conflito que se resolve como uma série de ações frustradas, e com a morte do poeta. O poema de Paulo Martins parece ser o canto do cisne, o último e único gesto possível para quem enfrentou o peso incomensurável de uma poesia realmente política, ou de uma política realmente poética. Ao mesmo tempo, a morte de Paulo Martins deixa atrás de si uma terra desolada (*waste land*) que nos anos seguintes iria se transformar, por força das pressões sociais, num gigantesco “faroeste cabloco”, como definiria muito bem o título da canção do grupo brasileiro Legião Urbana.

Referências

- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- AUTRAN, Arthur. *Dichkunst und autor: eine Theorie von Glauber Rocha*. Marburg, *Augenblick*, v.38, p.58, jul. 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften I. Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1978. p.336ss.
- CARDOSO, F. H.; FALETTO, E. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1970.
- FRANK, Manfred. *Allegorie, Witz, Fragment, Ironie: Friedrich Schlegel und Idee des zersetzten Selbst*. In: REIJEM, W. *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992. p.132.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 2002.
- HEGEL, Georg W. F. *Werke 13. Vorlesung über die Aesthetik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- LIMA, Adeilton. *A estética teatral de Glauber Rocha*. Brasília, 2007. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & pós-cinemas*. Campinas: Papi-rus, 1997. (Col. Campo Imagético).
- MÜLLER, Adalberto. *A semiologia selvagem de Pasolini*. Belo Horizonte: Devires, 2006.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Bords, 1966.
- ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1981.
- _____. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*. New York: Columbia Univ. Press, 1985.
- UEDING, Gert. (Org.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemayer, 1992.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Historical allegory*. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. (Org.) *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.