

Glauber Rocha e as agruras da má-consciência



Por **FERNÃO PESSOA RAMOS***

Poucos anos transcorreram desde as ilusões pré-1964, mas muita coisa se passou nessa época de extremos

“O martírio de Cristo seria oposto ao de Dionísio: no primeiro caso a vida é julgada e deve ser expiada; no segundo é suficientemente justa para nela mesma sustentar qualquer coisa. ‘Dionísio contra o crucificado’”.
(Gilles Deleuze, *Nietzsche*).

1.

Terra em Transe (1967) influenciou não só a geração cinemanovista, mas igualmente um conjunto de amplo de artistas contemporâneos. De Hélio Oiticica a José Celso Martinez, passando por Caetano Veloso, todos possuem declarações atestando a surpresa com o filme, inclusive pela proximidade com o que viria ser o Tropicalismo.

Terra em Transe foi realizado no segundo semestre de 1966, ainda respirando os eflúvios diretos do golpe militar de 1964. Apesar dos primeiros longas do Cinema Novo serem mais intimistas (ver Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Cacá Diegues), tanto a produção ligada aos Centros Populares de Cultura da UNE de antes de 1964 (o longa de episódios *Cinco Vezes Favela* e também o inconcluso *Cabra Marcado para Morrer*), como o primeiro longa de Glauber (*Barravento*), ou *Os Fuzis* de Ruy Guerra, desenvolvem um universo ficcional no qual desponta como alteridade a figura do povo ou do ‘popular’.

Essa figura surge como um ‘outro’ que não é o ‘si mesmo’ (os cineastas, em sua grande maioria, são homens e socialmente ‘brancos’, com origem no ambiente da classe média brasileira). Olha-se para o outro-popular inicialmente com desconfiança e espanto, depois com exasperação e, finalmente, com deslumbramento. No conjunto do olhar, encontramos uma evolução histórica sobre a representação da alteridade ‘popular’ inédita, nesta forma, na cultura brasileira. Caminha da empatia com o outro social para uma pesada má-consciência, cisura que iremos encontrar também no período chamado de “Retomada” e na primeira década dos anos 2000.

Os contornos iniciais da representação do ‘popular’ surgem já no primeiro longa de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus*, de 1955, obra que marca, em seu modo de expressão, o novo cinema brasileiro da década de 1960. Nele respira-se ainda a representação do popular ‘naïf’, com naturalidade e sem culpa, numa abertura similar àquela que inaugura a presença de novos ritmos na canção e a própria noção de música popular brasileira.

A diferença central, para entendermos as particularidades da arte do cinema, é que na canção o outro-povo produz sua arte (a tradição do samba, por exemplo) influenciando o conjunto, enquanto no cinema a atividade artística do outro-

popular estará, até muito recentemente, ausente. Nunca houve, até a segunda década dos anos 2000, uma tradição mais forte de autoria popular no cinema brasileiro. Talvez por isso a fissura com a alteridade popular, e os dilemas de consciência que a envolvem, sejam agudos e sentidos com tanta intensidade.^[1]

Nos filmes da geração cinemanovista anteriores a 1964, a representação da alteridade popular ainda consegue possuir um saber sem má-consciência sobre o outro-popular. Há uma naturalidade na ascendência do discurso da classe média esclarecida sobre o outro-povo no qual a diferença é engolida sem exasperação. Serve, inclusive, para criticar a cultura popular em sua expressão próxima ao transe (no candomblé, no futebol, nos ritmos fortes do samba), conforme podemos verificar em obras como *Barravento*, *Os Fuzis*, nos cinco episódios de *Cinco Vezes Favela*, nos médias do grupo Farkas que mais tarde comporiam *Brasil Verdade* (*Viramundo*, *Subterrâneos do Futebol*, *Nossa Escola de Samba*, em menor grau *Memória do Cangaço*), no curta *Maioria Absoluta* de Leon Hirszman, entre outros.

Dos filmes anteriores à 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é aquele estoura de modo inédito a bolha da representação clássica e a posição de ascendência superior da voz narrativa pela qual o outro-popular é enunciado. Há uma posição de dubiedade na crítica da alienação do banditismo (cangaço) e do messianismo, característicos do agenciamento popular. *Vidas Secas*, que vem de uma tradição anterior ao Cinema Novo, num último suspiro mais seco do realismo lacrimoso do pós-guerra, também é recuado na intensidade das lições que quer ensinar, embora sem rompimento.

De toda maneira, a produção anterior à 1964, ou realizada logo a seguir ao golpe, possui um saber que pode (e deve) embutir, em sua enunciação, um conhecimento objetivo (dizia-se 'científico') sobre os mecanismos de alienação. O povo alienado recebe uma lição para pensar que sua consciência apenas reifica representações do valor social no trabalho. A narrativa fílmica encarna então a possibilidade, através de uma pedagogia artística (de corte brechtiano ou não, é um debate da época), de desvelar o universo no qual o fetiche da mercadoria impera.

2.

Existe, no entanto, um ponto que constitui o núcleo da desconfiança do cineasta de classe média com a cultura do outro-popular. Aparece como obstáculo para o pensamento da alienação. Faz uma barreira de intensidade ao discurso assertivo propositivo da práxis política que desvela o mapa da reificação pelo que chama de "ideologia". A potência da intensidade-barreira bate no pensamento e não há mapa, mas uma carta que ela mesma esgota quando constela. O obstáculo são os afetos que explodem 'de-dentro' em intensas relações diferenciais pré-individuais sem convergência, sensações que se multiplicam livremente na agência do popular e que aqui chamamos de 'transe'. Estados exaltados de expressão evoluem no modo de um devir inusitado, com furor. Sobrepujam a consciência pois dela fazem matéria desde seu lançamento. São linhas pulsionais livres, antes de se individurem, por assim dizer.

O transe passa ao largo das estratégias expositivas que buscam pensar, através de asserções e falas dramáticas propositivas, a posição alienada do sujeito da história. Os estados de transe – conforme presentes no transe religioso popular do candomblé; no transe do gol e na absorção pela fruição da expectativa no futebol; na fruição sensorial dos ritmos afro-brasileiros, entre outros – são abordados em recorte explicitamente negativo no primeiro encontro da geração cinemanovista com o popular.

A posição inferior do outro-popular justifica moralmente a negação da *persona* dessa alteridade e abre espaço para o pensamento como lição de uma pragmática. *Os Fuzis*, *Barravento*, *Maioria Absoluta*, *Zé da Cachorra* (*Cinco Vezes Favela*) seguem a posição que nega a potência da alteridade como devir e afirmam a cultura popular como síntese da alienação. Assim, a imanência linear da intensidade do transe no território da agência popular é fechada em catexia e pode partir para a figura do outro-popular pensada como negação. É também o caso dos episódios *Nossa Escola de Samba* (*Brasil Verdade*) e *Escola de Samba, Alegria de Viver* (*Cinco Vezes Favela*) (em ambos, alienação devida ao transe no samba); *Subterrâneos do Futebol* e *Garrincha Alegria do Povo* (alienação devida ao transe no futebol); *Viramundo* e *Barravento* (alienação devida ao transe na religião popular umbanda-candomblé).

Encontramos uma manifestação clara da ideologia desse primeiro instante num texto como o 'Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura' de Carlos Estevam Martins, ideólogo dos CPCs. Entre outros pontos (o texto não é simplista), caracteriza a arte popular como 'ingênua', local da multiplicidade heterogênea do campo do transe que deve ser evitado, seguindo-se o mapa objetivo da ideologia, fornecido pelo saber da alienação na reificação da mercadoria. Apesar de todos conflitos e proximidades entre CPC e Cinema Novo, o horizonte do discurso de Carlos Estevam Martins cala fundo nesses primeiros filmes dos jovens cineastas.

Quer clarificar o fetiche e fornece a bússola do engajamento pelo saber da racionalidade dialética do materialismo histórico. Sustenta-se da negação que chega com ' fórceps ' num estrato, o do transe popular, que, em si mesmo, é potência afirmativa - e como tal abre-se numa multiplicidade de impulsos não cristalizados e intensidades imanentes que fogem ao controle do saber enunciado.

3.

Terra em Transe quer romper de modo radical com essa camada da negação do popular, embora mostre que ainda a sente na carne. O que caracteriza a narrativa do filme, abrindo a raiz do movimento transvalorativo do Tropicalismo, é a retirada da gravidade no âmago do dilema. Glauber quer vencer a culpa e a alegria é a prova dos nove. Prova que não aceita canga e se rebela contra o suplemento da misericórdia e da empatia. *Terra em Transe* dá mais uma volta na primeira posição de conflito com a má-consciência - exacerbada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no Antônio das Mortes inicial - e retorna sobre si mais agudo, num movimento de parafuso que entra no paradigma da exasperação e se solta na contra-cultura. O 'irracionalismo', conceito muito caro à época, é verbalizado explicitamente em *Terra em Transe*.

Em 1967 o filme reflete a eclosão de uma crise ética que teve, em seus fundamentos, o esgotamento da ascendência professoral da práxis sobre a alienação que conseguia avançar sem ser cindida pela máconsciência. Inaugura uma fissura inédita no esclarecimento do outro-popular. É marca de um acontecimento, talvez grande, se quisermos falar da sintonia com uma nova *épistémè* (para utilizar conceito caro à filosofia que é contemporânea ao filme) que desembarca no Brasil e passa a dominar parcela da produção cinematográfica na segunda metade do século XX, até a primeira década do século XXI.

A ideia de uma cultura popular afirmando a intensidade livre desencapada deixa para trás a crítica do transe como motor da reificação, mas carrega consigo a má-consciência sobre o que se teve crença no momento anterior. A negação do povo alienado é o motivo central do arrependimento e habita com dilaceramento o novo território. Afinal, é duro viver com o fardo de que o saber heterogêneo sobre a alienação pôde, um dia, predominar. A abertura, no contexto do Tropicalismo, conseguirá deglutir não só o transe popular na alegria do deboche, mas também a própria cultura de massas e suas mercadorias culturais - desenvolvimento que foge aos limites desse ensaio.

4.

Existe, portanto, uma "crise ética" sentida em filmes chaves deste período, que é expressa em *Terra em transe* (1967), *O desafio* (Saraceni/1965) e *O bravo guerreiro* (Dahl/1968). Se *Terra em Transe*, à frente, inaugura a janela para a fragmentação tropicalista, enquanto ainda sente no rosto os ventos do 'passado' de 1964, *O Desafio* e *O Bravo Guerreiro* são obras que dialogam mais diretamente com a circunstância do golpe que vai ficando para trás. Teremos de esperar filmes como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade ou *Brasil Ano 2000* (1968) de Walter Lima Jr para, no cinema brasileiro, encontrarmos um diálogo frontal, e sem má consciência, com a sensibilidade tropicalista. *Terra em Transe*, *O Desafio*, *O Bravo Guerreiro*, compõe o quadro do que chamamos 'segunda trindade' do Cinema Novo,^[ii] obras que possuem, nos pés de barro, o peso de uma crise ética que as atormenta e que tem em seu núcleo a decepção com a crença na ação engajada do outro-popular.

São filmes que mostram o drama do rapaz de classe média enfrentando um contexto ideológico que lhe foi caro um dia e se esvai repentinamente no pós-1964. Possuem, como notou Jean-Claude Bernardet pioneiramente em seu livro contemporâneo a esta época, *Brasil em Tempo de Cinema* (1967), o diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que lhe cerca: jovens pós-púberes de classe média urbana, com suas dúvidas e dilemas. O personagem central não é mais o distante caminhoneiro (*Os Fuzis*), o retirante (*Vidas Secas*) ou o matador de cangaceiro (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), se exasperando diante da passividade e da alienação popular, mas o próprio jovem enfronhado nos dilemas existenciais que envolvem a práxis política que clama o agudo momento histórico.

O universo cultural do outro-povo é visto agora de prisma diverso. A crítica da alienação se desloca para um novo plano no qual o agir pode ter a experiência de uma individuação exacerbada e sem consolidação. Ser ou não ser 'engajado' vai ficando para trás como força motriz da crise de consciência que cerca os filmes, embora ainda vibre forte nesse segundo fôlego do Cinema Novo. *Terra em Transe* é a expressão maior do processo da nova ação cindida, momento quando as certezas pré-1964 estão cada vez mais distantes e a eclosão fragmentária de 1968 ("superbacanas estilhaços sobre Copacabana"), do tropicalismo, da luta armada, da contra-cultura, da curtição exasperada, despontam na sensibilidade do poeta. Num recorte que traz um último fôlego existencialista, debate-se a educação sentimental do jovem protagonista que se dilacera face a intensidade talhada na irremediável fissura da diferença.

Paulo Martins é uma espécie de Hamlet tropical. O que o move é a culpa e seu afeto correlato é a má-consciência. Não se trata, portanto, de ressentimento, como querem alguns que transferem para o cinema móveis históricos que aqui ficam deslocados. A classe média esclarecida que fez o Cinema Novo não tem, nem pode ter, ressentimento pela exploração do povo, na medida em que desta se beneficia como classe. O inverso poderia ser verdadeiro, mas o povo, as classes populares, não fizeram cinema na época (cinema é arte fortemente ligada a domínio tecnológico sofisticado e recursos financeiros). O afeto predominante na ficção (e também no documentário) do principal movimento da história do Cinema Brasileiro (e da produção nacional na segunda metade do século XX/início XXI) é, portanto, a má-consciência e a culpa e não o ressentimento.

5.

Em 1966, Glauber Rocha inicia a produção de *Terra em transe*, logo após haver filmado o curta *Maranhão 66*, sobre a eleição de José Sarney para o governo do Maranhão. O diretor declara ter gasto seis meses entre o início das filmagens de *Terra em transe* e a primeira cópia. O filme é narrado em *flashback* a partir da morte de Paulo Martins (Jardel Filho), que rememora em delírio sua existência passada. Poeta e militante político, Paulo hesita entre as forças políticas de Eldorado que disputam seu apoio. De um lado Porfírio Diaz (Paulo Autran), líder populista de direita com o qual Paulo esteve ligado na juventude; de outro, Felipe Vieira (José Lewgoy), líder com tonalidades esquerdistas para o qual Paulo é atraído por Sara (Glaube Rocha), militante comunista. Há também a figura do poder midiático, encarnado por Júlio Fuentes (Paulo Gracindo). Entre Vieira e Diaz, Martins deve lidar com lideranças populares e o povo propriamente, cuja manifestações fogem às suas expectativas e parecem ser um estorvo para suas certezas.

Na época de seu lançamento *Terra em Transe* foi criticado por não se situar de forma clara e didática em relação às forças sociais que figura, ao apresentar o movimento da história. O filme traz para si o embate com o outro-popular como expressão de um mal-estar. Nele se finca à seco, de modo direto, sem estabilizar um caminho de saída em modalidades redentoras como a catarse pela piedade.

Terra em Transe pode ser visto como obra síntese dos dilemas da geração cinemanovista. É seu grande instante, seu momento operístico, quando o fôlego tem densidade para atingir o tom de exaltação dramática no contato com a grande História e nela penetra com desenvoltura e naturalidade. Oscilações existenciais que antes engatinhavam adquirem densidade para um salto qualitativo e conseguem sua figuração em tragédia. O personagem Paulo Martins é a cristalização direta dessa ação, personagem raro em nossa filmografia pela facilidade com que ganha densidade para escapar do corriqueiro cotidiano para o instante extremo - 'o cosmos sangrento', como ele mesmo define.

a terra é redonda

Depois de *Terra transe*, outros tentarão imitar o trânsito, mas poucos farão o caminho com sucesso. Nos anos seguintes, o cinema brasileiro parece ser inundado de pequenos 'Paulo Martins' se debatendo para sair da vida e entrar na história, mas o pulo é frágil e fica aparente a artificialidade do movimento.

Paulo Martins tem um grande tormento, uma grande culpa que carrega nas costas e atravessa o filme como móvel: ele, no fundo, despreza o povo e sua passividade, sua servilidade, "seu sangue sem vigor", como diz a determinada altura. É um desprezo que surge em sequência do início, quando conflita um líder camponês recriminando-o de ser "tão covarde, tão servil" e define o 'outro-popular' como "gente fraca sempre, gente fraca e com medo".

A expressão do outro-popular como 'alienado' aqui não tem mais massa crítica e dilata-se amorfa, conforme vimos analisando. Abre a obra de Glauber Rocha num abismo e a situa em um novo patamar dramático, dentro qual avançará posteriormente em sua filmografia de maturidade. O dilema pelo desprezo do outro-popular, no filme, torna-se mais agudo pelo assassinato do camponês que havia provocado a náusea de Paulo Martins por sua fraqueza e passividade.

O protagonista sente-se culpado, mas não se dispõe a lidar com esse sentimento no modo do afeto passivo, para purgá-lo na compaixão. Ativamente cria, no contraditório, um clímax de exasperação. O resultado, no universo ficcional, é que Paulo Martins abandona Vieira, o líder populista de esquerda na província, e retorna para as noites de orgias e prazeres na capital urbana de Alecrim. Segue-se uma sequência-chave de *Terra em Transe*, em que o engajamento fracassado pela culpa e a náusea retornam.

A voz narrativa, fazendo-se de reportagem ou cine-jornal, é isolada do fluxo da diegese com o letreiro: "Encontro de um líder com o povo". O 'encontro' destacado serve para mostrar a relação do protagonista com um segundo homem do povo. O motivo da sequência é sintetizar o dilaceramento e o autoflagelamento de Paulo Martins que não mais consegue congrega, em sua experiência interior, o afeto da empatia com o 'outro-popular'. Empatia que sua consciência, e a sociedade que lhe cerca, demandam e que Glauber tem coragem para figurar em toda crueza como dúvida e negação.

Sara, militante comunista e companheira de Paulo Martins, quer escapar da visão do povo como agente alienado e provar que existe algo diferente. Dirige-se em desespero para o protagonista atormentado pelo mal-estar, querendo fisgá-lo das dúvidas e da náusea: "por que, por que você mergulha nessa desordem?", afirma ela nesse momento-chave do filme. Retira então um líder sindical do meio da confusão, Jerônimo (José Marinho), pedindo-lhe com insistência para que 'fale'. Um militante comunista, companheiro de Sara, abre espaço para o pronunciamento de Jerônimo metralhando os ares. Nesse ponto, o transe popular e a balburdia cessam. O silêncio se faz para escutar Jerônimo. A liderança popular autêntica, o 'outro-povo', o personagem popular, começa seu discurso: "[estou] na luta das classes [...] está tudo errado, eu não sei mesmo o que fazer, o melhor é aguardar a ordem do presidente".

A situação é constrangedora, a imagem do povo submisso e covarde, da qual Sara quis escapar ao dar a palavra a Jerônimo, se evidencia e se reafirma. A representação que o filme fornece do 'povo' sindicalizado é caricata. Os demônios interiores de Paulo Martins novamente afloram. Não suportando a exibição da submissão, ele avança em direção a Jerônimo e lhe tapa a boca com a mão. Olhando fixo para a câmera, dirige-se diretamente ao espectador (furando o universo da ficção), para pronunciar a frase-chave do filme que causou muito repercussão na época: "você estão vendo o que é o povo, um imbecil, um analfabeto, um despolitizado - já pensaram Jerônimo no poder?". Sua voz é pausada e grave, a última frase é pronunciada de maneira gutural.

Imediatamente o transe, com o batuque em alto som e o povo sambando, volta a todo volume e velocidade, cercando os personagens. Outra figura popular desponta, ascendendo numa montagem rápida que leva um segundo personagem popular de baixo para cima em três planos sucessivos. Um autêntico 'homem do povo' (interpretado por Flávio Migliaccio) consegue se afirmar na confusão e manifesta querer falar. Destapa a boca do líder sindical tirando a mão de Paulo Martins e pede a "licença dos doutores". Diz então, com rosto tímido, que "seu Jerônimo faz a política da gente, mas não é o povo, o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar".

Todos se calam para ouvir esse segundo ‘homem do povo’ na sequência, mas assim que ele termina a reação é imediata. É acusado de ‘extremista’ aos berros. O ‘homem do povo’ simples, que não é sindicalizado, mas tem carne, voz e corpo de povo, acaba morto logo em seguida, com um revólver figurado em sua boca e os olhos fechados. A reação à manifestação desse ‘homem do povo’ também humilde e passivo, leva a narrativa de volta a Paulo Martins, que se afunda noutro de seus “mergulhos na desordem” existencial, olhando exasperado para os lados. Questiona-se sobre o ‘transe dos místicos’ e é cercado pelos gritos agressivos dos militantes comunistas, próximos de Sara, que querem mais atitude de sua parte.

Os gritos de ‘sua irresponsabilidade política’ e ‘seu anarquismo’, ou ainda ‘suas teorias reacionárias’, são proferidos em sua direção. Figuram no filme como o discurso dos militantes políticos da esquerda engajada. Resumem o tipo de cobrança que dilacera a consciência de Paulo que perdeu a escala valorativa entre náusea, indiferença e má-consciência – síntese do contexto ideológico no qual agora está mergulhada toda uma geração. É a segunda morte de um homem do povo (além do camponês do início) que cai na conta de Paulo Martins, em sua culpa.

Existe nele, Paulo Martins, uma espécie de estranho recuo fenomenológico a partir do qual olha e no qual consegue se estabelecer sobre a balbúrdia, numa superfície que limita e congela sensações e afetos. Ele não consegue – nem quer – ultrapassar a distância que o mantém avesso ao universo cultural do outro-popular e seu modo de ser. Não os compreende, não vê desafio em querer compreendê-los, nem se permite um retorno egóico na satisfação da catarse na compaixão.

Quer exercer sua potência, sua vontade de ação, mas a passividade do outro-povo lhe trava a agência. Na mesma medida em que necessita do povo para ter sua demanda de ação satisfeita isto o envolve numa práxis impossível e por isso agoniza em rodopio. Também antevê a falácia dos dilemas mais simples das demandas da práxis, conforme cobrada pelos militantes políticos (aqueles que, na ficção, acusam sua ‘irresponsabilidade política’ e ‘seu anarquismo’).

No plano final do filme ainda aparecerá com armas em punho, se esvaecendo ao longe, com som de música épica. Mas é a memória que move a diegese e que o leva até lá, até as armas, não o encadeamento lógico ou consequente da ação engajada. As dúvidas existencialistas de Paulo Martins para fazer desabrochar a ação não se conflagram no modo fulgurante de uma práxis (como ainda vinga o final de *O Desafio*), e é isso o que causa espanto e polêmica na recepção do filme.

Há um certo ‘ennui’ ao fazer valer sua ‘liberdade’ na ‘situação’ das armas e da guerra. Assim, não repercutem as demandas de Sara e seus companheiros, abrindo-se espaço para a melancolia exasperada e, em outra chave, uma exaltação que beira o deboche. A impossibilidade do encontro num fechamento da unidade-povo também inaugura, historicamente, a larga avenida que desemboca na sensibilidade rápida, lisa e fragmentada do fluxo Tropicalista.

6.

A negação do povo por Paulo Martins tem um fundo de culpa equivalente àquela que nutre a negação cristã do filho ao Pai, na cruz. A negatividade compõe o vórtice de um rodamoinho existencial que, ao demandar uma síntese que não completa, impede a experiência da ação política. Não conseguindo escapar do autoflagelo da culpa por haver sustentado a cultura popular como alienada (futebol, samba, candomblé), também não se satisfaz com a recuperação do ego pela comiseração. A explosão libertária do tropicalismo se instaura nesta fresta, nesta decalagem, que subitamente faz da energia do afeto livre uma pulsão vibrando sem território.

No processo, a consciência não consegue ancorar um plano de organização. Da acusação de “irresponsabilidade política” e “irracionalidade” vem o passo seguinte que Glauber Rocha dá, em 1971, no caminho do manifesto conhecido como “Eztetyka do sonho”.^[iii] Nesse texto já temos o Glauber de uma fase posterior, que manda às favas as demandas de ‘responsabilidade’ que cercam a ideologia do saber da reificação, carregadas pela razão instrumental do engajamento esclarecido. Assume então sem remorsos a potência das pulsões ainda não individualizadas, na posição do agenciamento

que chama de “integração cósmica”, deslocando o pensamento da razão instrumental sobre a alienação popular: “(na) existência contínua da *arte revolucionária* no Terceiro Mundo [...] *O Povo é o mito da burguesia*. A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo” [\[iv\]](#)

O povo é o mito da burguesia quando essa converge a agência pela razão no discurso do engajamento. E é um bom chicote para nutrir a retroação da redenção na fôrma da catarse pela piedade. Há um ópio do si-mesmo que pede o flagelo e assim se abre na síntese estabilizadora da responsabilidade. Estamos aqui no núcleo das exasperações de Paulo Martins. Traz a impossibilidade de afirmar a potência ao carregar a culpa pelo Cristo dionisiaco-popular que, ele próprio Glauber, havia negado em *Barravento* e também, noutra medida, oscilado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Cruz que surge explícita em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e explode pela multiplicação dos Cristos de *Idade da Terra*, seguindo a máxima do Cristo nietzscheano de Zaratustra: “Dionísio crucificado” (e não mais “Dionísio contra o crucificado”).

Em *O Dragão da Maldade*, a crucificação na caatinga do cangaceiro popular, com sua morte lenta estendida, surge como figuração apropriada da purgação merecida por Antônio das Mortes. É ele, Antônio das Mortes, que atravessa o filme culpado e cabisbaixo por haver, de tal forma, regateado anteriormente a valorização da expressão popular. É também o motivo para o intelectual/professor (Othon Bastos) de *O Dragão da Maldade* (espécie de Paulo Martins resolvido), se inspirar e tomar uma atitude, tomar armas, o que acaba se efetivando embora sempre retorto. Estamos lidando com modos de individuação oscilantes e pulsões em linhas de fuga, movimento que se irradia plenamente na obra tardia glauberiana.

A trajetória traz agruras que querem ser, progressivamente, deixadas para trás. A formulação é clara e, já no Glauber de ‘Eztetyka do Sonho’, de 1971, a racionalidade não emerge no povo ou do povo, mas é só a forma engatada (o discurso articulado racionalista) da burguesia ao exercer seu poder sobre o povo. A valorização positiva da força pulsional do transe que encontramos em ‘Eztetyka’ é realçada nesse texto em si mesma, como não havia sido (nem poderia ter sido) em *Barravento*.

A visão negativa da cultura do transe no candomblé, conforme aparece nesse filme, mostra em perspectiva como evoluiu a sensibilidade dominante da obra glauberiana. É inútil querer aperfeiçoar o movimento da intensidade livre quando ele ainda não existe, mas corresponde ao desejo de transferência das convicções do analista. Apesar da valoração positiva hoje da imagem da potência livre das pulsões (os planos de dança e som de atabaques, por exemplo), essa não se configura no momento histórico e no modo do filme *Barravento*, que é composto no universo da razão assertiva convergindo e estabilizando afetos. É posição que Glauber respirará plenamente somente nos longas do exílio e, em particular, em seu último filme (*Idade da Terra*, 1980) e que surge esboçada em texto escrito nesse janeiro de 1971 quando, em visita a Universidade de Columbia/Nova York, faz a comunicação ‘Eztetyka do Sonho’.

A descrença com a falta de perspectivas da existência-engajamento tem, portanto, em *Terra em Transe* seu instante inaugural e sua figuração pioneira nas artes brasileiras. Será acompanhada em progressiva radicalidade nos anos seguintes, principalmente a partir de dezembro de 1968. É a época breve e extrema do Cinema Marginal (Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Luiz Rosenberg, Neville d’Almeida, Elizeu Visconti, Geraldo Veloso e outros) e do terceiro fôlego do Cinema Novo, que Glauber inaugura com *Câncer* seguido de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, além dos agudos *Os Deuses e os Mortos* (Guerra); *Os Herdeiros* (Diegues); *Pindorama* (Jabor); *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* (Hirszman); *Fome de Amor* (Nelson Pereira); *Quem é Beta?* (também Nelson), entre outros.

O horizonte agora está aberto para as experiências radicais que oscilam entre cortiço, desbunde e o deboche rabelaisiano, de um lado; e o berro de agonia, a representação do horror desmedido, o ‘se esculhambar’, as formas do animalesco, do escatológico e da abjeção, de outro. Na realidade, são duas faces de uma mesma moeda que apontam para um momento histórico terminal. Na pré-figuração abstrata do balbuceio infantil sem nexo da repetição, na potência desmedida do horror não humano, no devir animalesco, a radicalidade destas obras expressa a luta para furar a má-consciência, a violência fascista e a paranoia da tortura, enxergando, na imagem do fluxo que o ‘anjo nasceu’ (anjo barroco da cortiço e do horror). Poucos anos transcorreram desde as ilusões pré-1964, mas muita coisa se passou nessa época de

extremos.

***Fernão Pessoa Ramos** é professor titular do Instituto de Artes da Unicamp. É coautor, entre outros livros, de *Nova História do Cinema Brasileiro* (Ed. SESC).

Versão modificada de artigo postado em 2017 na [revista Fevereiro](#).

Notas

[i] Intuindo a proximidade do dilema, as contradições da presença do universo da música popular na alta cultura são um tema central do segundo longa de Nelson Pereira dos Santos, *Rio Zona Norte*/1957.

[ii] Ver Ramos, Fernão Pessoa. 'Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação' IN Ramos, Fernão Pessoa; Schvarzman Sheila. *Nova História do Cinema Brasileiro*. SP, Ed. Sesc, 2018 (ver)

[iii] Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. pp. 248-251.

[iv] *Idem*, "Eztetyka do sonho", *Revolução do Cinema Novo*, p. 249.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)