

ESTÉTICA E POLÍTICA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: TERRA EM TRANSE E MARANHÃO 66 REVISITADOS¹

AESTHETICS AND POLITICS IN CONTEMPORARY BRAZIL: TERRA
EM TRANSE AND MARANHÃO 66 REVISITED

ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ²
(UFSC/CNPq/Brasil)

RESUMO

O artigo revisita os filmes *Terra em Transe* e *Maranhão 66*, de Glauber Rocha, documentos estético-políticos dos anos 1960 no Brasil, que ganham novas cores com o desenrolar histórico. Para tanto, considera a tradição dialética, representada aqui por Theodor W. Adorno, entre forma social e expressão estética. Em relação a isso, analisa opções construtivas, narrativas e técnicas dos filmes, observando-os como obras que amadurecem com o tempo, apontando, retrospectivamente, os impasses nacionais. Ao mesmo tempo, traça, em composição com os filmes, o contexto histórico que foi se desenrolando nas décadas seguintes a eles. O atual ambiente antidemocrático, bem como a ascensão de Luís Inácio Lula da Silva ao cenário nacional, e o percurso emblemático de José Sarney, oferecem a encarnação social do que os filmes, expressivamente, apresentam. Conclui apontando o impasse e a necessidade do encontro de uma iluminação estética que seja capaz de estar à altura das agruras do presente.

Palavras-chave: Adorno, Theodor W.; Cinema novo; Rocha, Glauber; Brasil; Estética e política.

ABSTRACT

This paper revisits the films *Terra em Transe* and *Maranhão 66*, by Glauber Rocha. They are aesthetic-political documents from the 1960s in Brazil, which get new colors in the present days. Therefore, it considers the dialectical tradition, represented here by Theodor W. Adorno, between social form and aesthetic expression. Regarding to this, it analyzes constructive options, narratives and techniques of the films, observing them as Oeuvres that mature over time, pointing, retrospectively, to national impasses. At the same time, it traces, in composition with the films, the historical context that unfolded in the decades following them. The current anti-democratic environment, as well as the rise of Luís Inácio Lula da Silva as national iconic figure, and the emblematic trajectory of José Sarney, offer the social incarnation of what the films expressively present. It concludes by pointing out the impasse and the need to find an aesthetic lighting that is capable of meeting the hardships of the present.

Keywords: Adorno, Theodor W.; Cinema novo; Rocha, Glauber; Brazil; Aesthetics and politics.

No aeroporto

Em 23 de julho de 2019, o Presidente da República Federativa do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, cumprindo ainda o seu primeiro ano do mandato para o qual fora eleito em novembro do ano anterior, inaugurou o Aeroporto Glauber Rocha, na cidade de Vitória da Conquista, interior do estado da Bahia. As instalações levam o nome do cineasta respeitado internacionalmente como expoente maior do Cinema Novo, movimento que fez par com outras iniciativas mundo afora no Pós-guerra: *Neues Kino* alemão, Neorrealismo italiano, *Nouvelle Vague* francesa, Novo Cinema Japonês, *Nová Vlna* tcheca, entre outros impulsos estético-políticos que encontraram no cinema seu desiderato.

O Cinema Novo proporcionou ao país um lugar no diálogo mais avançado da estética cinematográfica nos anos 1960, ao colocar-se ombro a ombro com outros movimentos artísticos, dentro e fora do cinema, sendo a Tropicália – na literatura, mas principalmente na música popular– o exemplo mais eloquente deste último caso. Fez isso na produção de uma expressividade entranhada no Brasil profundo, escolhendo locações e evitando o estúdio, investindo em um conjunto de técnicas de fotografia com luz natural e de captação de som direto. Propunha com isso um contraponto a movimentos que lhe foram anteriores na cinematografia nacional, como as chanchadas e as produções no estilo Vera Cruz, estúdio e produtora localizado em São Bernardo do Campo, cujo trabalho mais importante foi *O Pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1962, única até hoje conquistada por filme brasileiro.

As posições de uma geração artística nem sempre são unificadas, sendo mais comum o contrário. Elas aparecem amiúde nos manifestos ou declarações de alguns de seus membros que assumem a posição de porta-vozes, tanto pela notoriedade de suas realizações, quanto por se ocuparem da crítica e do debate de ideias. Este foi o caso de Glauber Rocha, cujo enfrentamento se deu, além dos acima citados, com o cinema marginal dos anos 1960 e 1970, de Rogério Sganzerla e outros, assim como com aquele de marca existencialista, a exemplo do de Walter Hugo Khouri. Sobre este, e em que pese toda admiração por ele, o diretor baiano, que também era contumaz crítico de cinema, escreveu o seguinte em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003):

Walter Hugo Khouri é um artista equivocado e vítima de equívocos. O primeiro crime foi o endeusamento de uma crítica idealista. O segundo foi a intolerância de outra facção

crítica. Acuado pelos dois lados, está cada vez mais ilhado; não tem o sentimento do mundo, como diria Drummond; tem o sentimento do cinema total. É um cineasta tomado do mito do cinema total. (...) Não se projeta para a frente: recua sempre. (...) O que Walter Hugo Khouri precisa compreender, na obstinada força que faz à razão (e se opõe romanticamente), é que sua condição de artista nada tem de maldita; antes, já o compromete como criador de seus próprios fantasmas. Enquanto fizer filmes de evasão, filmes autobiográficos, filmes, portanto, velhos e acadêmicos; enquanto julgar a moral do mundo através do moralismo ingênuo; enquanto se puser na perigosa condição de "alienado consciente de sua alienação", estará se convertendo num intelectual servil a qualquer estado de mentira, de injustiça. (...) É necessário que Khouri reaja antes que seja tarde: seu talento, seu amor ao cinema, sua capacidade de trabalho, exigem que assim o faça (119-120).

A citação mostra com clareza sua visão do papel que o cinema deve exercer no Brasil, ao mesmo tempo em que ecoa sua crítica a Ingmar Bergman, cineasta visto como burguês e elitista (ROCHA, 2006), cuja obra em muito influenciou a de Khouri.

Chama a atenção que a arte com mais alto potencial revolucionário do século vinte – se seguirmos Walter Benjamin (2017) –, ao colocar à disposição da política seus recursos técnicos e estéticos avançados, tenha encontrado na maior nação sul-americana o desenvolvimento de uma *estética da fome* e o Sertão como um de seus sets privilegiados. Mais que isso, ao vincar seu potencial estético à possibilidade de condensar os rumos da transformação de uma sociedade, encontra no então chamado Terceiro Mundo (estávamos em plena Guerra Fria) um lugar privilegiado de criação. Não por acaso, o livro que reúne os roteiros escritos por Glauber Rocha (1985), às vezes em mais de uma de suas versões, seja intitulado *Roteiros do Terceiro Mundo*. Talvez valha para o Cinema Novo o que Theodor W. Adorno (1969) escreveu em relação ao caráter expressivo do cinema, eventualmente potencializado exatamente quando realizado aquém das possibilidades técnicas que lhe são disponíveis.

Que o nome de seu maior cineasta seja concedido ao aeroporto de sua cidade natal, não é de impressionar. Afinal, voar em aeronaves é, assim como o cinema, marca inequívoca da condição moderna mais contemporânea³. A honraria ao cineasta demarca ainda um aparente paradoxo, já que Glauber era filho de caixeiro-viajante, e quando criança singrou com o pai, chamado Adamastor, o interior do Nordeste em

caminhão. Vendia-se, entre tantos produtos, aqueles que remetiam ao sonho de outras paragens aonde não era possível chegar com facilidade, como o centro do país, mas também a Europa, representados pelos perfumes, talcos e cortes de fazenda.

No festejo de inauguração do aeroporto, Bolsonaro não mencionou o nome do homenageado, o que mostra, em boa medida, o tom do discurso do atual ocupante da cadeira presidencial: preconceituoso e desinformado. Para além do personagem que se apraz em bravatas, declarações e ações anti-intelectualistas, esteticamente regressivas e politicamente reacionárias, expressa-se um fenômeno ainda não de todo compreendido, que é o reticente potencial antidemocrático da sociedade brasileira, de quando em quando atualizado em torno de figuras autoritárias e patriarcais, as quais evocam a ordem perdida correspondente a um passado que surge em imagens idealizadas.

Há certo consenso entre analistas – consenso *ex-post facto*, bem entendido – que Bolsonaro tornou-se candidato viável à presidência como resultado de um processo, que é o colapso da Nova República, período iniciado em 1985, com a eleição indireta do primeiro presidente civil, Tancredo Neves, depois de vinte anos de dominação militar no Planalto. A inesperada enfermidade do candidato vitorioso levou seu vice, José Sarney, a assumir o cargo, posse que se tornou definitiva com a morte de Tancredo. A Nova República foi um período que começou com uma transição sem ruptura entre o último governo ditatorial, liderado pelo General João Baptista de Oliveira Figueiredo, e uma coalizão formada por setores de centro, de esquerda, e por uma dissidência do partido governista (PDS – Partido Democrático Social, hoje, depois de várias denominações –, Partido Popular, PP), chamada Frente Liberal (depois transformada em PFL – Partido da Frente Liberal, hoje Democratas, DEM).

Meses antes das eleições no Congresso Nacional, e com grande mobilização popular, a campanha pela volta de eleições diretas para a presidência da República tomou o país de forma crescente, culminando nos grandes comícios, em São Paulo, na Praça da Sé, e no Rio de Janeiro, na Candelária, pouco antes da votação pela emenda constitucional que permitiria o sufrágio popular. Das manifestações tomaram parte líderes políticos de diferentes matizes, bem como personagens frequentemente vistos nos meios de comunicação e entretenimento. Derrotada a emenda no Congresso, o Partido dos Trabalhadores (PT) recusou o pleito indireto e proibiu seus deputados de participarem daquela eleição, expulsando na sequência dois deles, Aírton Soares e Bete Mendes, que descumpriram a determinação partidária. Em 1988, em ação que lembraria a de 1985, os deputados do PT votaram contra o texto da nova Carta Constitucional

brasileira, embora tenham todos, inclusive seu líder máximo, Lula, composto a Assembleia Constituinte. Uma vez aprovada, a Constituição foi, enfim, assinada pelo partido.

Nas próximas páginas faço um comentário sobre a obra de Glauber Rocha. O que justifica esse movimento – que se vê espreitado pelo anacronismo – é que a radicalidade do presente tem revelado, retrospectivamente, a força de um cinema realizado há mais de quatro décadas. Recorro em especial a um breve documentário e a uma película ficcional de Glauber. São elas *Maranhão 66* (1966) e *Terra em Transe* (1967), o primeiro entendido como projeto-piloto para a obra-prima que o sucederia. Ambos oferecem, por meio de sua força expressiva, modelos críticos para a compreensão dos processos sociais no Brasil que ainda hoje vivemos e talvez nos possam ajudar a interpretar o quadro que tornou possível que chegássemos à eleição para Presidente da República de um candidato avesso à democracia.

Suponho aqui, portanto, que a arte é expressão do inconsciente do tempo, amalgamando a experiência histórica em forma social, tal como ensina a tradição dialética que passa por Georg Luckács, Walter Benjamin e, principalmente, por Theodor W. Adorno. O texto se desdobra em mais quatro partes. As duas próximas se ocupam das tentativas de conciliação sem ruptura, cada uma demarcada por uma face da experiência histórica recente. As rupturas estético-políticas e sua atualização no presente são tema das duas últimas.

Força da conciliação– José Sarney como caso exemplar

Em 1º de janeiro de 2011, Luiz Inácio Lula da Silva passou a faixa presidencial para Dilma Rousseff, candidata não apenas apoiada por ele, mas construída como tal, já que se tratava da primeira disputa eleitoral que, em qualquer tempo, ela tomara parte. A nova presidente seria, na interpretação de Ab'Saber (2015), o resultado do encantamento de si mesmo por parte de Lula, a fantasia segundo a qual tudo seria possível de acordo com a vontade daquele que foi nosso mandatário entre 2003 e 2010. O corpo político de Dilma seria visto, segundo outra interpretação (PETRY, 2013), como construção simbólica oriunda do de Lula, movimento notório em expressões gráficas de humor em circulação à época da campanha eleitoral que levou a ex-Ministra Chefe da Casa Civil da Presidência da República e “Mãe” do Programa de Aceleração do Crescimento, em 2009 e 2010, ao seu primeiro cargo eletivo.

Logo após as cerimônias em Brasília, já na condição de ex-presidente, Lula retornou a São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, onde, por

assim dizer, tudo começara. Ao final dos anos 1970, como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, ele liderou um conjunto de greves que enfrentou não apenas as grandes montadoras de automóveis e as metalúrgicas menores que fabricavam peças para elas – como a Villares, onde ele trabalhara como torneiro-mecânico –, mas a própria ditadura civil-militar que governava o país desde 1964. O regime vivia seu momento de distensão sob o controle dos Generais Ernesto Geisel e João Baptista de Oliveira Figueiredo, feitos Presidentes da República por seus pares militares, ambos inspirados nas análises e orientações traçadas pelo Coronel Golbery do Couto e Silva, chefe de gabinete dos dois governantes e estrategista político de então, conhecido também pela peculiar alcunha de “O Bruxo”.

O regresso ao ABC tem valor simbólico não desprezível, mostrando a finalização de um ciclo e a delimitação de um território que, longe de se esgotar nas cidades de tradição operária, alargava-se para o mundo, dada a capilaridade política que o ex-presidente alcançara. Lula relembrou com tal movimento as origens e os impulsos de sua história que culminariam no período que se inicia, após quatro tentativas, na vitoriosa corrida eleitoral de 2002. No ano seguinte começariam oito anos de muito êxito político e administrativo na liderança do país, experiência reconhecida pelo forte percentual de aprovação ao final do governo, tanto quanto pela reputação de liderança no cenário internacional. No final da tarde daquele primeiro dia de 2011, o voo que levou o ex-presidente para casa foi feito em companhia do ex-presidente da República José Sarney, então Senador da República pelo estado do Amapá, proprietário da aeronave. Aliado do Planalto enquanto o ex-líder metalúrgico ocupou a cadeira presidencial, Sarney esteve em 2009 sob risco de cassação de mandato. Na ocasião Lula emprestou-lhe a força política (que outrora o maranhense lhe havia concedido) e simbólica, afirmando que o ex-presidente seria “um homem incomum”. Anos antes, ainda liderando um partido democrático-popular em ascensão, o PT, a visão de Lula não era tão positiva, quando então Sarney era classificado como “grileiro no Maranhão” e “ladrão”⁴. Sarney foi presidente do Senado Federal e aliado político importante dos governos de Lula, principalmente do segundo, entre 2007 e 2010.

Os mandatos de Lula se caracterizaram, entre outros aspectos, pela tentativa constante de conciliação de classes, no sentido de viabilizar uma agenda de crescimento econômico combinado com reformas sem ruptura social. Isso desde a campanha de 2002 ficou claro, fosse no apoio de vários representantes do capital industrial e financeiro ao projeto, ou na escolha do candidato a vice-presidente, que recaiu sobre um empresário que chegara a presidente da Federação das Indústrias do Estado de Minas

Gerais, José Alencar da Silva. Esse processo de conciliação também alcançou o espectro político da base de apoio, tanto no parlamento quanto fora dele, de maneira que ao lado de militantes dos movimentos sociais (como o Movimento Sem Terra), figuravam políticos tradicionais do Partido Liberal (Roberto Jeferson, Waldemar Costa Neto, entre tantos), além de, no segundo mandato, representantes do neopentecostalismo.

Quatro décadas antes, em 1966, o baiano Glauber Rocha, realizou um breve documentário sobre a posse do governo estadual do Maranhão por um jovem político que ganhara a confiança do regime de exceção que já vigorava no país, vencendo as eleições locais no ano anterior. Era José Sarney, que começava efetivamente – fora antes deputado suplente com curta participação na Câmara Federal – a carreira política que o levaria, por força das surpreendentes circunstâncias, a ser presidente do Brasil em 1985.

Glauber já era um cineasta importante quando realizou *Maranhão 66*. Dois anos antes aparecera seu primeiro trabalho de expressão internacional, o longa-metragem *Deus e diabo na terra do sol*, alegoria das lutas do Sertão como formação do Brasil moderno, lutas entre vaqueiros e latifundiários, cangaceiros e matadores, fé e razão. Se a miséria, a seca e a religiosidade popular governam a narrativa, a esperança de que o sertão virasse mar era a utopia que se abria para o imprevisível, mas também para o sem lacunas ou barreiras, para o desesperado infinito. Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, aparecerá novamente cinco anos depois, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (que no exterior foi projetado sob o título, precisamente, de *Antônio das Mortes*). Entre ambos, e depois de *Maranhão 66*, a obra-prima de Glauber, que se deixa assistir em 1967, *Terra em Transe*.

No decorrer desta reflexão voltarei a *Terra em Transe*, obra que de forma premonitória anuncia os impasses e o acirrar do círculo da política brasileira contemporânea, cujos inícios são capturados em *Maranhão 66*. A película documental, que pouco ultrapassa os dez minutos de duração, pode ser vista como espécie de estudo-piloto para o longa-metragem do ano seguinte. Planos, personagens e motivos que nela aparecem voltam de forma ficcional, estendidos como peças narrativas para o longa. É notável a sequência da posse de Porfírio Diaz, em *Terra em Transe*, por sua semelhança com José Sarney em *Maranhão 66*: estão lá, sobre o terraço do palácio (ou sobre o palanque montado no centro de São Luiz), o governador eleito (do Maranhão e de Eldorado, o país fictício de Glauber), o Bispo, as autoridades militares, um sem-número de engravatados (políticos, empresários).

Rodado em preto-e-branco e sob encomenda do próprio Sarney, *Maranhão 66* de fato retrata a posse do governador recém-eleito que vinha da União Democrática Nacional (UDN), mas que agora integrava a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), um dos dois partidos criados pela ditadura, uma vez extintos todos os outros. A ARENA respondia pela situação e, portanto, pelo apoio ao governo de exceção, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) aglutinava os que, no interior da política institucional, faziam oposição ao regime, quadros democráticos (ou nem tanto) que não haviam sido cassados, exilados ou assassinados.

A tela escura que vemos ao iniciar a projeção do filme vem acompanhada do som de batuques e cantorias – os mesmos que ouviremos na abertura de *Terra em Transe* no ano seguinte – para a ela logo vir a somar-se o título da obra e parte dos seus créditos. Lê-se *MARANHÃO 66 – posse do governador José Sarney*. As primeiras cenas apresentam o poder e seus artífices. A fanfarras militar entoam uma canção, soldados estão perfilados, Sarney vai deixando a Assembleia Legislativa, onde fizera seu juramento, cercado de políticos, homens brancos vestidos a rigor. Estes logo estarão com o governador no palanque montado no Centro de São Luiz, frente ao qual se aglomera um público que parece numeroso. Também junto ao orador estarão o Bispo local, representante da Igreja Católica, de um lado, e o Comandante da Polícia Militar, no outro. O poder econômico, embora o filme não o identifique de forma explícita, povoa o palanque.

Enquanto Sarney discursa tentando legitimar-se como representante da mudança, ponto de virada na política e na vida do estado, representando o movimento que fará uma terra com tanto potencial encontrar seu destino de justiça e prosperidade – já que o desejado progresso, até então fora obliterado – as imagens que vemos são dissonantes para com o discurso. O orador é às vezes mostrado, mas o áudio de seu discurso permanece ao longo de uma série de imagens, todas retratando abandono, miséria e sofrimento. Assistimos na tela estruturas arquitetônicas rudimentares e alquebradas. A seguir, os enquadramentos, até então desabitados, mostrarão o mesmo desamparo, mas agora em pessoas filmadas na zona rural, são planos médios e closes. Em sua *Teoria Estética*, Adorno (1989) escreve que no cinema comercial “todo close-up galhofeia a aura porque explora, mediante a circunscrição da proximidade do que é distante, cindida da obra e sua integridade. A aura se vê devorada pelos estímulos sensoriais, à maneira do molho sempre-igual que a indústria cultural joga sobre todos os seus produtos” (p. 482). Pois é na direção contrária que opera a câmera em *Maranhão 66*, ao buscar, detendo-se em rostos e corpos socialmente excluídos, a densidade do sofrimento. Os enquadramentos mostram homens, um deles lembrando o governador recém-eleito, principalmente

pelo bigode, mas não pelos cabelos crespos, tão diferentes dos fios engomados do jovem político. A assepsia do corpo deve reforçar a distinção – condição que, como lembra Pierre Bourdieu (1979), só existe quando há flagrante desigualdade – afastando, essencialmente, qualquer sinal de pobreza ou origem que não seja europeia.

Enquanto Sarney segue com seu discurso otimista e triunfalista, somos levados a visitar um hospital em precárias condições e a nele ouvir a queixa em voz trêmula de um jovem paciente tão abandonado quanto o prédio que habita, além das trabalhadoras que reivindicam direitos não contemplados. O último terço do curta-metragem começa com um plano aberto sobre um depósito de lixo repleto de esvoaçantes urubus. Logo, floresta e pela primeira vez sorrisos se deixam ver. São jovens cuja pele escura ganha contornos sociais marcantes, já que no palanque da capital, o novo governador não se vê acompanhado por negros ou mestiços, a não ser que estejam fardados com o uniforme da polícia militar. No mais, trabalho manual duro, um velho acende o cachimbo, dá de beber a uma criança e para isso usa uma lata originalmente destinada a um produto alimentício. A montagem dialética, inspirada do cinema revolucionário de Serguei Eisenstein, faz alternar, em marcantes contrastes, uma e outra realidade, os trajés alinhados da posse e os andrajos que cobrem corpos desvalidos. Agradecimento, aplausos, criança no colo de mãe, casa de pau-a-pique.

Talvez seja o efeito dos mais de cinquenta anos que nos separam da realização do filme, mas as promessas do governador em superar a miséria contrastadas com as imagens de miséria e penúria extremas, desconcertam. Nada sugere que aquilo será superado pela gestão do político que inicia, já de maneira reacionária, uma trajetória que ainda não se sabia que seria tão longa. Ao mesmo tempo em que o filme tem fotografia primorosa, feita com luz natural, a contraposição entre o discurso grandiloquente de Sarney e as imagens das condições sub-humanas dos maranhenses pobres faz lembrar as sugestões de Theodor W. Adorno e Hans Eisler (2007) sobre o papel da música no cinema, o de compor a obra segundo seus próprios critérios estéticos, e não por aqueles que, sob os auspícios dos esquemas da indústria cultural, podem torná-la mais palatável ou adequada aos sentidos já degradados dos consumidores. Adequar-se aos espectadores, nos termos da relação entre oferta e procura, é, diz Adorno (1969), não mais que submetê-los a técnicas de exploração.

Na penúltima sequência de *Maranhão 66* aparece o mar e sua grandeza, o mesmo que, de outro ângulo, fechara *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e abriria *Terra em Transe*. A seguir, ouvimos novamente a batucada e a cantoria, mas agora vemos o cortejo, já de noite, se deslocando. Junto

a ele, uma faixa em homenagem a José Sarney. Já não temos o governado recém-empossado, que não se mistura no corpo-a-corpo com os que ficam do lado de fora e abaixo do palanque, sobrando, no entanto, o estandarte que, abstratamente, o representa.

Força da conciliação – reforma sem ruptura

Alexander Kluge foi um dos principais realizadores do Novo Cinema Alemão. A obra mais representativa do diretor é *Despedida do passado* (*Abschied von Gestern*), de 1966, em que brilha a jovem atriz Alexandra Kluge, sua irmã. O mal-estar do presente, cujos ecos eram os do passado nazista, vai sendo colocado em jogo em empreendimento estético, talvez a forma possível de representar o irrepresentável. Em carreira de múltiplas manifestações – o que inclui ficção, ensaio, debate e produção de TV – e que segue ativa com o realizador chegando à nona década de vida, Kluge realizou durante décadas programas para a televisão alemã, em especial documentários e entrevistas, em que a cada vez se produzia, em cada peça televisiva, um artefato visual de pensamento.

Kluge foi um dos signatários do Manifesto de Oberhausen, lançado em 1962 no festival de mesmo nome, no qual jovens cineastas fazem uma dura crítica ao *Papas Kino*, como chamaram a produção comercial do cinema alemão no pós-guerra, ao mesmo tempo em que reivindicavam para si a responsabilidade por um novo cinema. Este deveria corresponder ao esforço de rememoração e elaboração do recente passado alemão, marcado pelo nacional-socialismo que destroçara o cinema de autor feito na Alemanha nas primeiras décadas do século vinte. Compunha essa pretensão a feitura de uma arte à altura das grandes questões de seu tempo, capaz, nas palavras de Adorno (1969), de ser expressão do espírito objetivo do próprio tempo histórico, na mesma medida em que seja capaz de transcendê-lo. Entre aqueles que se exilaram em fuga frente às ameaças e à perseguição nazista, estava Fritz Lang, chamado por Detlev Claussen (2003) de “o amigo americano” com o qual, entre outros, Adorno desbravou Hollywood e sua cultura, durante os anos vividos na Califórnia. O próprio Glauber assim se referiu ao grande cineasta do expressionismo alemão:

O caráter de Fritz Lang, criador do *Dr. Mabuse, der Spieler* [*Dr. Mabuse, o jogador*, 1922] e mestre do cinema alemão e do cinema americano, se define nesta história que ele conta:
- Um dia o Dr. Goebbels mandou me chamar para oferecer a direção do cinema nazista. Disse que ia pensar. Durante a noite arrumei minhas coisas e fugi para Paris. Fritz Lang não conta que para recusar a direção do Instituto de Cinema

Nazista, teve que brigar com a esposa que lá ficou, em companhia de outros cineastas alemães (ROCHA, 2006, 44).⁵

No mesmo ano do lançamento de *Abschied von Gestern* (1966), Adorno (1969) publicou seu principal ensaio sobre cinema, em que começa, exatamente, com um elogio ao Manifesto de Oberhausen. Em *Transparências sobre o filme* lança uma série de reflexões desconcertantes sobre o cinema e sua potência como arte. O contexto analítico do filósofo se inscreve, em boa medida, no esforço de combater os impulsos do radicalismo de direita presentes na sociedade alemã, assim como a crítica à indústria cultural e a formulação do que deveria ser sua *suma* sobre arte, *Teoria Estética*, que viria a ser apenas postumamente publicada, em 1970. Algumas das expectativas de Adorno frente ao cinema serão encontradas no Cinema Novo e na obra de Glauber Rocha, como se mostrará. Importa neste momento é, no entanto, destacar outra questão.

Em 1979, em um programa de televisão no Brasil estrelava seu principal cineasta, que um ano depois da obra-prima de Kluge estreara a sua, *Terra em Transe*, em que se destacava a jovem atriz Glauce Rocha, sua irmã. O programa se chamava *Abertura*, e nele Glauber Rocha também fazia entrevistas, muito mais anárquicas que as de seu colega alemão, atuando para a câmera, dominando-a, em movimento que, como sugerido por Benjamin (2013), insere no cinema na ordem da estética revolucionária. Considerando a dificilmente comparável centralidade da televisão como veículo de informação e entretenimento nos anos 1970 e 1980, a presença do cineasta, que morreria pouco tempo depois, em 1981, aos 42 anos, não deixa de ser notável.

Em março de 1981, o ex-líder sindical Luiz Inácio da Silva, o Lula (apelido que seria depois incorporado ao nome), já na condição de presidente do recém-criado Partido dos Trabalhadores, concede uma entrevista ao *Abertura*, mas a um interlocutor oculto, em cenário despojado e clean. O entrevistado fuma, parece desconfiado e é pragmático nas respostas. Em uma delas, critica os comunistas, denunciando-os por sua atuação sindical, vista como irresponsável e contraproducente. A atração seguinte é uma entrevista que Glauber faz na rua com um menino que trabalha nas redondezas de uma rua da Zona Sul do Rio de Janeiro. O garoto se chama Brizola, sobrenome de um dos políticos mais importantes da oposição à ditadura, exilado durante uma década e meia, e que regressara ao país em 1979, depois de promulgada a Lei da Anistia. Em 1982 ele seria eleito governador do Rio de Janeiro. Lá pelas tantas, o cineasta pergunta se o menino Brizola conhece Lula, e ele diz que já ouvira falar do sindicalista.

Vinte e um anos depois da pergunta ao garoto Brizola, Lula venceu, depois de três tentativas frustradas, as eleições para presidente da república. Com alianças antes impensáveis, e com uma estratégia de propaganda bem articulada por profissional reconhecido no marketing político, a vitória veio em segundo turno e com margem de mais de vinte pontos percentuais em relação a José Serra, candidato situacionista que fora ministro da saúde do governo de então, liderado por Fernando Henrique Cardoso.

Como dito mais acima, a aliança entre trabalho e capital em chave desenvolvimentista e de crescimento econômico se mostrava já na composição da chapa que concorreria à presidência, formada pelo ex-sindicalista e por José Alencar da Silva, empresário da indústria têxtil, controlador da Coteminas. *A carta aos brasileiros*, documento que naquele mesmo ano sinalizava aos grandes empresários e financistas que um eventual governo liderado pelo Partido dos Trabalhadores não romperia com os compromissos contraídos pelo país, já mostrava o movimento em direção à conciliação de classes empreendido pelo ex-líder metalúrgico.

O processo de conciliação de classes, *por cima*, expressando um reformismo fraco, foi chamado, inicialmente por André Singer (2012), de *Lulismo*. Como movimento, o Lulismo sobreviveu ao forte ataque que o governo e o Partido dos Trabalhadores sofreram por ocasião do escândalo do *mensalão*, a partir de 2005, um ano antes da tentativa de reeleição. Tratava-se naquele momento da acusação de que se distribuía propina para parlamentares para garantir a base de apoio no Congresso Nacional. A chapa governista venceu a corrida para um novo mandato, desta vez contra Geraldo Alckmin, que governara o estado de São Paulo, mais ou menos com a mesma proporção de quatro anos antes.

Engana-se, no entanto, quem pensa que os eleitores de Lula foram os mesmos em 2002 e em 2006. A análise de Singer (2012) mostra que enquanto setores das camadas médias historicamente simpáticos ao PT abandonaram o apoio à reeleição motivados pela crítica à corrupção, um expressivo contingente do subproletariado, progressivamente incorporado ao mercado formal de trabalho, retirado da pobreza tanto por conta disso quanto pelas políticas sociais de inclusão (crédito habitacional, bolsa família, ações afirmativas no ensino superior, expansão da Universidade etc.), passou a ter no candidato de centro-esquerda sua preferência.

Tradicionalmente votante em opções conservadoras – foram os que decididamente concederam seu voto a Fernando Collor de Mello, em 1989 contra Lula, assim como em grande medida em 2002 escolheram José Serra – os muito pobres foram decisivos para a reeleição do petista. O processo de adesão do subproletariado se mantém na eleição de Dilma Rousseff –

que, como destacado, nunca houvera disputado uma eleição, fosse ao cargo que fosse –, para quem Lula conseguiu transferir o elevado capital eleitoral acumulado até 2010, quando termina seu segundo mandato com 87% de aprovação popular.

A conciliação do Lulismo se apoiou nas políticas sociais e na economia ortodoxa, mas o que garantiu sua continuidade foi o *corpo transferencial de Lula* (AB'SABER, 2010), corpo que fora odiado na campanha de 1989, contra Collor de Mello, corpo visto como incompleto pela falta do dedo perdido em acidente no chão de fábrica. O corpo de Lula, antes de tornar-se transferencial para um extenso contingente de brasileiros, foi alvo de um dos efeitos do que Horkheimer e Adorno (1997) chamaram de ódio-amor pelo corpo, sentimento contraditório em várias das esferas da cultura ocidental. Ao líder popular coube o ódio destinado aos corpos abjetos pela posição de classe, movimento que culmina com a criação de sua caricatura em forma de boneco (o "pixuleco"), objeto a ser golpeado nas manifestações catárticas de seus opositores a partir de 2015. Corpo, portanto, cujo ódio a ele destinado volta a emergir nos velhos ressentimentos sedimentados de camadas médias e superiores que se veem ameaçadas de destituição de parte de suas características distintivas.

O modelo conciliatório do Lulismo chegou ao esgotamento provavelmente pelos próprios limites que o capitalismo impõe a qualquer relação menos desarmônica entre classes, processo que sobrevive, como exceção, apenas em países em que o Estado garante seguridade social de longo alcance, o que não é o caso do Brasil. Ademais, a falta de base política de Dilma Rousseff, agravada pelos efeitos algo tardios da crise econômica de 2008, dificultou a manutenção do pacto social que sustentava a precária tentativa de conciliação.

O transe – ou, o curto-circuito

Terra em Transe é uma alegoria sobre os impasses políticos vividos pelo Brasil nos anos 1960, impasses que talvez tenham se mantido durante o período sob ditadura e na Nova República, mas que ganharam contornos mais fortes novamente nos últimos anos. A narrativa opõe um político populista, que acaba de vencer as eleições em Eldorado, país fictício da América Latina, Felipe Vieira (José Lewgoy), a outro conservador, Porfírio Diaz (Paulo Autran), que mesmo vendo-se derrotado, segue como ator importante, nem que seja como um outro próximo-distante, uma espécie de *infamiliar* (*Unheimlich*), permitindo-me aqui o emprego livre da expressão consagrada por Sigmund Freud (2019).

Enquanto Vieira arregimenta apoios diversos, processo que encontra no Candomblé sua expressão mágico-espiritual, Diaz tem no catolicismo tradicional a pedra de toque que o faz representante de elites econômicas, conservadoras e reacionárias. Ademais, ao primeiro se ligam os representantes da cultura, entre eles Paulo (Jardel Filho), o jornalista e poeta que oferece verniz intelectual e de rebeldia artística ao governo. É por meio de suas recordações, muitas delas narradas para sua companheira Sara (Glauce Rocha), que ficamos sabendo das angústias e contradições que o acometem e que o levarão, ao final, à entrega do próprio corpo em sacrifício, de maneira a honorificar as próprias frustrações. A morte do jornalista e poeta que fala da revolução – mas que é incapaz de convencer aos outros que peguem em armas – evoca *Acossado (À bout de souffle)*, de Jean-Luc Godard (1960), e será inspiração para *Pra frente Brasil*, de Roberto Faria (1982), um dos importantes filmes a tratar da tortura durante a ditadura civil-militar. A trama toda remete ao golpe de 1964 e aos recuos de João Goulart em relação à resistência a ele.

O personagem Paulo evoca, por afinidade eletiva, o jornalista e escritor Giovanni Pontano, jornalista e escritor vivido por Marcello Mastroianni em *A noite (La notte, 1961)*, de Michelangelo Antonioni. Enquanto o primeiro se ocupa dos impasses e das frustrações da política sob a disputa entre populistas e reacionários, o último vê-se entregue à inadequação em meio à alta burguesia que dele precisa para ornamentar a própria vulgaridade.

Logo no início da película de Antonioni vemos uma visita de Giovanni e Lidia (Jeanne Moreau), sua companheira, a um amigo hospitalizado em estado terminal, quando somos surpreendidos pelo comentário do visitante ao paciente: ele teria lido um interessante artigo do Professor Adorno. O filósofo, por sua vez, considera que *A noite* é uma obra capaz de reter, em negatividade, a "concentração em objetos em movimento", técnica por excelência do cinema, como ensina Kracauer, promovendo uma estaticidade que superaria as pretensões óbvias dessa forma artística, já que "a anticinematografia deste filme concede-lhe a força de expressar, como que com olhos ociosos, o tempo esvaziado de conteúdo" (ADORNO, 1969, 81).

Não é surpreendente, então, que o próprio Glauber se refira a Antonioni como alguém capaz de levar a potência dialética da arte aos limites, transcendendo-os ao elevar o cinema à forma de conhecimento:

No século passado, Michelangelo seria filósofo como Hegel e talvez tivesse a mesma importância para o mundo de então como teve o filósofo. Hoje, substituindo a linguagem escrita pela imagem & som, Michelangelo usa o cinema como

instrumento de especulação ao mesmo tempo que funda, no filme, o estilo da sua moral. Michelangelo, compreendendo a importância comunicativa do cinema, não o escolheu como a maioria de outros diretores, atraídos por uma nova arte. Para Michelangelo, como em poucos outros casos (Godard, Rossellini, aliás, uma mesma família) o cinema é mesmo sua língua, a consciência de um artista que, ao invés do suicídio geral da arte moderna, busca desvendar os dados que a cada momento surgem nesta realidade. O cinema, para Michelangelo, sendo sua consciência, não é redução: é a partir desta fundação que Michelangelo estabelece o que chama de *dialética da alienação* (...). O cinema de Michelangelo é desconcertante, pelo tempo e pelo quadro, um *cinema real*, não documentário periférico da realidade, não conotação discursiva da realidade, não instrumento para exercer a dialética, mas ele mesmo *histórico*, ele mesmo *dialético*. É a partir daí que a alienação de Michelangelo está dialeticamente relacionada com a alienação do espectador. Estas relações são as mesmas de Michelangelo diante deste mundo no qual a ciência evolui mais do que a moral, um mundo que aliena a cada instante e que, pela *teoria* ou pela *prática*, supera os estágios da alienação, fundando outros (ROCHA, 2006, 248-249).

As memórias de Paulo nos levam pelos labirintos da política materializados nos atos, hesitações e frustrações do jornalista. Um deles faz chegar a uma insólita cena em que duela com Vieira, primeiro verbalmente, quando este lhe questiona sobre posições políticas adotadas e pelo desprezo e falta de reconhecimento ao apoio que lhe concedera na juventude; logo os veremos entre pilastras palacianas, o velho político de revólver em punho, Paulo esquivando-se, como se fossem personagens de um *western*. A cena tende ao farsesco, em coreografia protagonizada pelos oponentes que mimetiza o drama político, ele mesmo vivido como farsa.

O gênero cinematográfico *western* é uma referência importante para o Cinema Novo, em especial para Glauber, cuja admiração por John Ford se deixa ver com clareza na cena inicial de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que remete a *Rastros de ódio* (*The Searcher*, 1956), obra-prima do diretor estadunidense. A experiência sensorial do enquadramento do árido Texas de 1868 é evocada no Sertão da Bahia, onde a morte é onipresente. Nessa direção Glauber (2006, 82) escreve que "No *western*, fundado por John Ford, dominou o ritmo lento, marcado, revelador da nostalgia e da paisagem inexplorada do Oeste. As caravanas marchavam pelas pradarias em grandes planos acompanhados pela música triste: assim o cavaleiro

vinha ou ia indeciso, sem caminho certo, levando seu drama". Para então, completar, como se sobre o Brasil e o Cinema Novo escrevesse:

O *western*, primeira e única cristalização estético-social do cinema americano, tem na figura de John Ford o grande responsável pela sua evolução e posterior amadurecimento. O *western* gênero regional dos Estados Unidos, depoimento, relatório dramatizado da grande marcha da colonização desenvolvida rumo ao interior do grande país e posteriormente da fixação social desses desbravadores, de sua adaptação humana, da sua luta contra um feudalismo que se forma rapidamente - já então uma força de domínio que encontra o combate de uma consciência que surge com os pequenos lavradores se unindo para a defesa de seus bens afirmou-se, primeiramente, pelo significado poético, intensidade mítica em concentração no legendário herói do bem na luta contra o mal, ética espontânea de homens rústicos (ROCHA, 2006, 115-116).

A mescla de referências sintetizada em chave que corresponde à experiência nacional coloca a expressão política representada pelo Cinema Novo nos termos da simultaneidade global (CLAUSSEN, 2005), saindo a reflexão da chave do atraso, mesmo considerando o atraso terceiro-mundista. Esse movimento foi bem sintetizado por Roberto Schwarz (2014a), ao comentar o contexto de produção ao qual sua chanchada política *A lata de lixo da história* foi concebida:

Com perdão da brevidade, ele, o atraso, deixava de ser visto inocentemente, como um resquício de tempos remotos, que dizia respeito só aos brasileiros. Tornava-se parte funcional — além de significativa — da ordem mundial moderna, que progredia e se reproduzia através dele, e não levava à sua superação. Em vez de se extinguir, a distância entre atrasados e adiantados se reafirmava em novos patamares, ensinando uma visão menos crédula, ou mais sarcástica e aguerrida do progresso. (...) Assim, as figuras pitorescas ou vexaminosas que alimentavam o nosso complexo de ex-colônia, tais como a miséria popular, o zé-ninguém sem eira nem beira, desprovido de quaisquer garantias civis, o político populista malandro, a dominação pessoal direta, o mau gosto calamitoso das classes dominantes, o general-ditador de óculos escuros etc., trocavam de contexto, para ganhar novo alcance. Saltavam fora de seu confinamento provinciano e se inseriam no presente problemático do mundo, de cujos

desequilíbrios internacionais e de classe passavam a ser indícios polêmicos, esteticamente valiosos. Muito dialeticamente, as matérias do atraso terceiro-mundista, chavões inclusive, facultavam uma transfiguração de ponta, na qual se reconhecia a atualidade em sentido pleno, planetário, gerando um tipo particular de vanguardismo (2014, 05).

Especificamente no caso de Glauber, isso só é possível pelas opções estéticas do diretor, entre elas a ousada montagem dialética. A não linearidade da narrativa, a alternância de planos e ritmos, a contradição entre o que se vê e o que se ouve, a repetição em série de alguns takes, tudo isso desarma e desafia o cinema convencional. Neste, como afirma Adorno (1989), a montagem, cujo ápice, seguindo Benjamin, teria sido alcançado no surrealismo, seria atenuada, tornando palatável e apaziguadora a recepção do filme. Em uma obra com outro tipo de pretensão, no entanto:

A montagem irrompe com os elementos da realidade do incontestável e saudável entendimento humano, para impor-lhes uma tendência modificada, ou, no melhor dos casos, despertar sua linguagem latente. Ela permanece impotente, no entanto, ao não fazer explodir seus próprios elementos. Poder-se-ia, a propósito, acusá-la de [manter] um resto de irracionalismo complacente, de adaptação ao material vindo do que é exterior à construção da obra (ADORNO, 1989, 90).

Não há condescendência com o espectador que assiste *Terra em Transe*, mesmo com os riscos do “irracionalismo complacente” mencionado por Adorno, marca de sua resistência em tomar o cinema como, em absoluto, forma artística legítima. O tempo que nos separa da produção glauberiana aumenta o efeito de estranhamento, o que potencializa a radicalidade formal da obra. Nos mesmos anos 1960, escrevendo sobre Antonioni, Beckett, Burroughs e outros artistas que lhes eram contemporâneos, Susan Sontag (2020) destaca que “Ter nosso aparato sensorial forçado ou contestado dói. A nova música séria dói nos ouvidos, a nova pintura não recompensa generosamente a visão, os novos filmes e as raras novas obras em prosa interessantes não descem com facilidade” (380). Não seria diferente se escrevesse sobre Glauber Rocha.

Fora da chave do atraso

De lá para cá, muita coisa mudou, mas nem tudo. (Roberto Schwarz).

Glauber Rocha foi premiado como melhor diretor do Festival de Cinema de Cannes, em 1967, com *Terra em Transe*. Enquanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol* termina, ao som de Sérgio Ricardo, com o deslocamento do olhar do Sertão para o mar, é do mar para a cidade que corre lentamente a câmera em imagem aérea que abre *Terra em Transe*. Ela encontra, como já destacado, o fictício país Eldorado, no qual, chave alegórica, coloca-se a disputa entre um político reacionário e outro populista, ficando ao redor deles toda sorte de personagens: mulheres (o poder é aqui masculino), o bispo, os homens do dinheiro, simpatizantes, o povo, os acólitos militares e paramilitares, o intelectual. Demarcação das contradições do tempo seria a:

[...] salada [que] está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em blue jeans (SCHWARZ, 2014b, 128).

É tormentosa a mente do poeta Paulo, o intelectual que se alia e se distancia dos polos de poder e do próprio poder. As imagens vão se sucedendo, cada vez mais amargas, em recordações compartilhadas com Sara. O momento é o da morte, aquele que Benjamin (2015) afirma ser o legitimador de toda narrativa, e ela acontecerá, como já mencionado, evocando a cena final de *Acosado* (1960), de Godard: com armas nas mãos, as mesmas da canção que dá sentido para a última sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), nos belos versos de Sérgio Ricardo em *Perseguição: Se entrega, Corisco! /- Eu não me entrego, não! / Não me entrego ao tenente / Não me entrego ao capitão/ Eu me entrego só na morte /De parabelo na mão. Ao final, ademais o grito: Mais forte são os poderes do povo!*

Terra em Transe é expressão estética do momento político pós 1964 e é o caso de trazê-lo à interpretação porque fora sua condição de clássico – e, portanto, de resistência ao desbotamento do tempo – faz lembrar o discurso de Jair Bolsonaro na sessão da Câmara dos Deputados que permitiu a abertura do processo de impedimento da presidente Dilma Rousseff: “Ganhamos em 64, ganhamos novamente agora”. Se o então deputado tinha, ironicamente, alguma razão, era porque a democracia se

vira, novamente, violentamente atacada. O transe de 2016, que começara com a ambiguidade de 2013, remetia aos anos 1960, e se mantém, perversamente, hoje.

De sua complexa trama, uma cena de *Terra em Transe* é lembrada com mais frequência que outras, a exemplo do compositor e cantor, personagem central da cultura popular brasileira contemporânea, Caetano Veloso. No livro em que reconstrói a memória do movimento tropicalista, do qual foi protagonista e cuja relação com o Cinema Novo é notória, Caetano a destaca como nada menos que a representação enfática da “morte do populismo”:

O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde ele era exibido comercialmente. (...) O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino (1997, 76-77).

A cena a que me refiro e que Caetano toma como referência central para sua reflexão, é o encontro de Paulo com o *povo*, tanto aquele sindicalizado – trabalhadores organizados coletivamente e, como tal, atuantes na política – quanto, logo após, com o que hoje tem sido chamado de subproletariado, grupos sociais marginalizados, apagados e calados à força. Como podemos ver no filme, e também ler em seu roteiro, escrito pelo próprio Glauber, o intelectual e jornalista acompanha políticos em visita a uma área muito pobre de Eldorado:

Primeiro é Jerônimo, o líder sindical que, incitado pelo Senador, proclama: “Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta de classes. Eu acho que tá tudo errado, que um país tá numa grande crise e eu num sei mesmo o que fazer e acho que o melhor é esperar a ordem do Presidente...” Ao tapar a boca de Jerônimo e olhar para a câmera, Paulo dispara: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram o Jerônimo no poder? (ROCHA, 1985, 313).

A seguir temos o homem do povo, que destapa a boca do sindicalista e diz a Paulo e a todos que Jerônimo não é o povo, senão ele mesmo, com sete filhos, desempregado e sem teto. Insultado como extremista e comunista, é agredido por um segurança que, além de golpeá-lo, coloca-lhe uma corda no pescoço. Um Senador tira do bolso do paletó um papel e começa a leitura de um discurso:

Meus amigos, meus amigos! A fome e o analfabetismo são propagandas extremistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água, a moral. Em Eldorado não existe fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiura. Nós somos um povo belo, forte e viril como os nossos índios..." (ROCHA, 1985, 313).

Se Eldorado é o Brasil de então, ainda resta ao presente a força expressiva de dizer algo sobre o filme. E vice-versa. Apesar da evidente analogia que se pode fazer entre o Senador do filme e o atual Presidente da República (a negação da realidade empírica, a acusação de que os problemas nacionais são propaganda mentirosa da esquerda, o anticomunismo canhestro etc.), exploro outro caminho. Interessa-me a desilusão de Paulo com o povo e a de Caetano com o que ele chama de populismo.

Reconhecendo os muitos méritos do livro de *Verdade Tropical*, e assinalando a grandeza de seus comentários sobre *Terra em Transe*, Roberto Schwarz (2012) não deixa de assinalar:

[...] que 'populismo' aqui não está na acepção sociológica usual, latino-americana, de liderança personalista exercida sobre massas urbanas pouco integradas. No sentido que lhe dá Caetano, o termo designa algo de outra ordem. Trata-se do papel especial reservado ao povo trabalhador nas concepções e esperanças da esquerda, que reconhecem nele a vítima da injustiça social e, por isso mesmo, o sujeito e aliado necessário a uma política libertadora (1006).

Para Schwarz (2012), eleger a esquerda daqueles anos como adversária seria um tributo que Caetano Veloso pagaria em função de uma das características da Tropicália, a fusão, mesmo que em chave esteticamente elaborada, entre arte e mercado. Com isso, mantém-se o caráter crítico e formalmente complexo não apenas de *Terra em Transe*,

mas de todo um movimento que faz encontrar dinâmica social e forma estética, do qual o próprio Tropicalismo é parte irrenunciável.

Assim como Vieira pode ser comparado a João Goulart, Lula seria o nosso Jerônimo? Provavelmente não, mas se no fervor dos anos 1960 não se podia imaginar um operário na presidência, o século vinte e um nos reservou um ex-metalúrgico que buscou a conciliação de classes, por cima, em chave populista. A força expressiva de *Terra em Transe*, assim como acontecera em *Maranhão 66*, sugere o impossível desse passo.

Se o contemporâneo e suas mazelas reiluminam *Terra e Transe* e *Maranhão 66*, liberando potências antes obliteradas pela experiência histórica – o que não deixa de ter seu aspecto melancólico – coloca-se, então, o impasse, aquele que foi apresentado pelo trabalho mais desconcertante de Glauber, *A Idade da Terra* (1980). O Cristo do Terceiro Mundo aparece ressuscitado em quatro feições, como os Cavaleiros do Apocalipse, como os quatro Evangelhos: Cristo-pescador, Cristo-negro, Cristo-conquistador Dom Sebastião, Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião. Sem síntese possível, em curto-circuito de forças que se fragmentam, é o Brasil à beira do fim da ditadura, a começar a Nova República. A época que a sucede é a do impasse.

Benjamin (2016, 12) escreveu que “[...] o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atíçar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isso: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer”. É preciso voltar a Glauber Rocha para alcançar, com grandeza, a miséria de nosso tempo.

Notas

¹ Leram e comentaram diferentes versões deste texto Natan Schmitz Kremer e Mariana Toledo Borges, a quem agradeço. Sem responsabilidades. Em forma diversa este trabalho compôs uma tese para o concurso de Professor Titular, defendida na UFSC em 18.02.2021, sob o título de *Esboços para uma Teoria Crítica do Presente: cultura, política, educação*. Ele é resultado parcial do Programa de Pesquisas Teoria Crítica, Racionalidades e Educação, que conta com apoio do CNPq, na forma de uma bolsa de produtividade em pesquisa (Proc. 310115/2017-5) e de um auxílio pesquisa (Proc. 423773/2018-6).

² Professor da Universidade Federal de Santa Catarina; Pesquisador CNPq.

³ Ítalo Calvino (2006, 30-31) assim comparou as viagens em navio com a aviação, em um diário do final dos anos 1950, quando se deslocava da Itália para os Estados Unidos da América, onde desfrutaria de uma bolsa para jovens escritores: "O tédio para mim já tem a imagem deste transatlântico. O que foi que eu fiz ao não tomar um avião? Teria chegado à América imbuído do ritmo do mundo dos grandes negócios e da grande política, mas, ao contrário, chegarei já onerado por uma forte dose de tédio americano, de velhice americana, de pobreza de recursos vitais americana. Por sorte me falta passar apenas uma noite no vapor, depois de quatro noites de um tédio desesperador. O gosto de belle époque dos transatlânticos já não consegue ressuscitar nenhuma imagem. As parcas lembranças do tempo passado que podemos recuperar de Montecarlo ou de San Pellegrino Terme aqui não existem, porque o transatlântico é novo, uma coisa antiquada construída, afetadamente, agora, e povoada por gente antiquada, velha e feia. A única coisa a tirar disso tudo é uma definição do tédio como uma defasagem em relação à história, um sentir-se excluído com a consciência de que tudo mais se move: o tédio de Recanati assim como aquele de As três irmãs não é diferente do tédio de uma viagem de transatlântico. Viva o Socialismo. Viva a Aviação".

⁴ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1806200903.htm>

⁵ Conforme nota (44-45) do editor de *O século do cinema*, a informação de Glauber não é exata. Baseado em depoimento autobiográfico do próprio Lang, o cineasta teria sido identificado por Adolf Hitler, logo depois de ter assistido *Metrópolis* (1927), como aquele que poderia criar a cinematografia nazista. O diretor teria, então, deixado a Alemanha. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (2011), a grandiloquência do filme de Lang teria encantado tanto àquele que se tornaria o *Führer*, quanto o então futuro ministro da propaganda e esclarecimento do povo, Joseph Goebbels. Eles, no entanto, encontrariam em Leni Riefenstahl a realizadora capaz de traduzir esteticamente o nacional-socialismo.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Ohne Leitbild*. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. 194 p.
- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Organização de Gretel Adorno e Rolf Tiedmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 569 p.
- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007.
- AB'SABER, Thales. *Lulismo: carisma pop e cultura anticrítica*. São Paulo: Hedra, 2010. 80 p.
- AB'SABER, Thales. *Dilma Rousseff e o ódio político*. Hedra, 2015. 76 p.
- BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam, 2013. 117 p. (Organização de Burkhardt Lindner).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Estética e sociologia da arte*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 298 p.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Pris: Edition de Minuit, 1979.
- CALVINO, Ítalo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CLAUSSEN, Detlev. *Theodor W. Adorno: ein letztes Genie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003
- CLAUSSEN, Detlev. Globale Gleichzeitigkeit, gesellschaftliche Differenz. In: CLAUSSEN, Detlev; NEGTE, Oskar; WERZ, Michael (Org.). *Hannoversche Schriften 6*. Frankfurt a Main: Neue Kritik, 2005.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. Tradução de Ernani Chaves, Rogério Freitas, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 288 p.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 148 p.

PETRY, Michele Bete. *O corpo nas expressões gráficas de humor: Dilma Rousseff e a política brasileira contemporânea*. Curitiba: Editora CRV, 2013.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceyro mundo*. Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. 466 p.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 240 p.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 416 p.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. [E-book].

SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da história: chanchada política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a. 120 p.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b. [E-book].

SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 280 p.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 389 p.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 456 p.

Received/Recebido: 01/07/21
Approved/Aprovado: 27/09/21