

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

UM DIÁLOGO ENTRE GLAUBER ROCHA E GEORGES DIDI-HUBERMAN¹

Pedro Hussak van Velthen Ramos²

Resumo:

Partindo da maneira pela qual o curador Georges Didi-Huberman agenciou a cena de lamentação pela morte de um camponês no filme do realizador brasileiro “Terra em Transe” (1967) exposição “Nouvelles histoires de fantômes” (2014), este artigo pretende discutir a forma como essa cena foi articulada em um esquema lamentação/levante. O modelo é aquele de “O Encouraçado Potemkin” de Serguei Eisenstein, no qual à morte do marinheiro segue-se uma revolta popular. Pretende-se mostrar que o esquema proposto por Didi-Huberman, caso a cena seja contextualizada na economia dramática do filme, não funciona, pois ela se insere em um contexto muito mais complexo no qual o realizador Glauber Rocha pretende discutir os impasses da esquerda do Brasil e na América Latina nos anos 1960. Por fim, sustenta-se que a cena da lamentação no filme pode ser entendida dentro de uma concepção maior presente nos filmes de Glauber Rocha de um “Cristo do Terceiro Mundo”.

Palavras-chave: Didi-Huberman; Glauber Rocha; Estética contemporânea.

Abstract:

Setting out from the way in which the curator Georges Didi-Huberman manages, in the Exhibition “Nouvelles Histoires de Fantômes” (2014), the scene of lamentation for the death of a peasant in the film of the Brazilian movie director Glauber Rocha “Terra em transe” (1967), this article intends to discuss the way in which this scene was articulated in that exhibition in a lamentation/uprising scheme. The model is that of Sergei Eisenstein's “Battleship Potemkin” in which a popular uprising broke out immediately after the death of the sailor. The article intends to show that the scheme proposed by Didi-Huberman, if the scene is contextualized in the dramatic economy of the film, does not work, because it falls into a much more complex context in which the Director Glauber Rocha discusses the deadlocks of Brazilian and Latin American Left in the years 1960. Finally, the article sustains that the scene of the lamentation in the film can be understood within a larger conception, present in the films of Glauber Rocha, of a “Third World's Christ”.

Keywords: Didi-Huberman; Glauber Rocha; Contemporary Aesthetics

¹ A dialogue between Glauber Rocha and Georges Didi-Huberman

² Mini-bio. Endereço de email:

A conferência “Quelle emotion! Quelle emotion?”, pronunciada no teatro de Montreuil em Paris, em abril de 2013, constitui o marco de uma pesquisa sobre a questão da lamentação na arte que Georges Didi-Huberman conduziu nos anos subsequentes.³ Tal pesquisa foi o mote para a curadoria da exposição, realizada em parceria com o fotógrafo Arno Ginsburg, intitulada “Nouvelles histoires de fantômes”, inspirada na prancha 42 do “Atlas Mnemosine”, de Aby Warburg.⁴ Essa prancha é uma boa expressão do que o historiador da arte alemão chamou de *fórmula de páthos*, ou seja, a repetição do tema lamentação na história da arte e da cultura.⁵ O “Atlas Mnemosine” consiste em colocar sobre uma prancha preta várias imagens em torno de uma temática, articulando anacronicamente diferentes períodos e lugares. A exposição que faz referência ao *Atlas* warburguíano foi montada no *Palais de Tokio* em Paris, em 2014, e reproduz a disposição das imagens da prancha original. Mas, em vez de pendurá-las sobre um fundo preto, o curador coloca-as no chão, possibilitando que o espectador literalmente entre na prancha e passeie por entre as imagens. Em uma releitura das imagens originalmente propostas pelo historiador da arte alemão, Didi-Huberman seleciona imagens do cinema: “Medeia” e o “Evangelho segundo São Mateus”, de Pasolini; “Joana D’arc”, de Dreyer; o “Encouraçado Potemkin”, de Eisenstein e “Terra em Transe”, de Glauber Rocha.

Neste artigo, gostaria de expor aspectos da reflexão sobre a lamentação do historiador da arte francês, nomeadamente o pensamento de que o *páthos* não é algo passivo, mas *ativo*. O curador quer pensar uma dimensão da lamentação não como uma impotência passiva. Trata-se de mostrar que ao ato de lamentar, segue-se o de levantar-se contra o poder e a ordem repressiva que levaram à morte injusta. Por isso, a exposição “Soulèvements”,⁶ que ocorreu no *Jeu de Pomme* em 2016, deve ser entendida como a continuação da exposição “Nouvelles histoires de fantômes”. Deter-me-ei particularmente na cena de “Terra em transe”, que consta na exposição de 2014, para elaborar uma crítica ao modo como Didi-Huberman articula a cena, haja vista que, como pretendo mostrar, em Glauber o esquema lamentação/levante não funciona, pois o filme, ao contrário, é toda uma reflexão sobre o porquê de o povo não se levantar.

³ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Trad: Cecília Ciscato. São Paulo: 34, 2016.

⁴ Sobre essa exposição, cf. <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/georges-didi-huberman-et-arno-gisinger>

Acesso em: 10/06/2018

⁵ Sobre o tema da *fórmula de páthos*, cf. WARBURG, Aby. “Dürer e a antiguidade italiana”. Trad: Cláudia Valadão. In: BERBARA, Maria (org.). **Renascimento italiano: ensaios e traduções**. Rio de Janeiro: NAU, 2010.

⁶ Sobre “Soulèvements”, cf. <http://soulevements.jeudepaume.org/> Acesso em: 10/06/2018. Essa exposição foi montada em São Paulo, no SESC-PINHEIROS, com o nome de “Levantes”. O curador misturou algumas obras da exposição original parisiense com obras brasileiras. Entre elas estava o cartaz de “Terra em Transe”, cf. https://www.sescsp.org.br/programacao/134834_LEVANTES Acesso em: 10/06/2018.

POVOS EM LÁGRIMAS, POVOS EM ARMAS

O cerne da argumentação de Didi-Huberman consiste em questionar o modo como historicamente a arte lida com a questão do *páthos*. Nesse sentido, é emblemático o quadro “O Julgamento dos Horácios” (1784) de Davi que, no contexto republicano francês do século XVIII, recupera uma temática romana em que a virilidade masculina é glorificada no momento em que o pai, entregando as armas aos filhos, encaminha-os para a guerra, ao passo que, no lado oposto do quadro, mulheres frágeis que choram e lamentam a perda momentânea dos maridos.

O que se verifica ali é claramente uma hierarquia na qual a passividade é vista como algo negativo a ser superado pela ação. Esta dimensão passiva do *páthos* foi, como sabemos, enfatizada por Aristóteles, que tomava o termo no duplo sentido da palavra sofrer, ou seja, padecer de uma dor ou receber, levar. Assim, dá-se a oposição entre *fazer* uma ação e *submeter-se* a uma paixão. Como diria Didi-Huberman na conferência “Quelle émotion! Quelle émotion?”: “A partir disso entendemos melhor que o fenômeno da emoção esteja ligado ao *páthos*, quer dizer à ‘paixão’, à passividade, ou à impossibilidade de agir, como num episódio famoso da guerra de Troia quando Laocoonte e seus filhos foram impedidos de agir – até a morte – por serpentes enviadas por Atena”.⁷

Segundo o filósofo Gilles Deleuze, a inversão, do ponto de vista filosófico, da concepção do *páthos* como passividade para uma dimensão ativa de afetar e ser afetado deveu-se a Espinoza e Nietzsche. Nessa linha, Didi-Huberman considera que o gesto da lamentação, diferente da versão de Davi, poderia ser tomado de uma maneira ativa, caso seja interpretado por um viés político: à lamentação pela morte injusta pode seguir-se outro gesto, o do levante. O *páthos*, assim, deixa de ser visto como algo puramente passivo, já que se torna um disparador para a ação política.

Assim, o historiador da arte francês vai propor uma leitura original do “Encouraçado Potenkim”, de Serguei Eisenstein: o que dispara a revolta, que será na sequência duramente reprimida, é o enterro do marinheiro morto no motim no navio. Com isso, Didi-Huberman visa a rebater a ideia de que em Eisenstein subjaz uma visão extremamente mecanicista – expressa em uma dialética na qual a história avança na contradição entre a revolta popular e a repressão policial – de uma massa sem corporeidade e sensibilidade.

Ora, é então sintomático que na exposição no *Palais de Tokio* a cena do “Encouraçado” esteja relacionada a uma cena de lamentação de “Terra em Transe”, na qual vemos a lamentação da esposa e do povo diante do corpo de um camponês, morto por um fazendeiro. Militantes juntam-se ao povo e com os punhos fechados, o gesto característico do levante, exortam o povo a protestar contra o governador Vieira, tido como o responsável pelo assassinato.

No entanto, embora a descrição reflita o esquema lamentação/levante, esse esquema não funciona exatamente assim. Caso a cena seja contextualizada na

⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. Op. cit., p. 21.

economia dramática do filme, será preciso entendê-la em um plano mais complexo, o que pode colocar a pergunta sobre se podemos fazer um paralelo imediato entre o filme brasileiro e o filme russo.

TERRA EM TRANSE

Eisenstein é uma estrela importante na constelação cinematográfica de Glauber – da qual também fazem parte Godard, Brecht, John Ford e Straub & Huillet – não apenas porque é possível verificar uma influência direta em várias sequências de seus filmes, como é o caso, por exemplo, da cena da destruição do Monte Santo por Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo* – que remonta à famosa cena da escadaria no Encouraçado –, como também porque toda a sua concepção de montagem deriva diretamente do russo. No caso específico de “Terra em Transe”, o crítico Barthélemy Amengual vê, além da influência de “Cidadão Kane” de Orson Wells, vários elementos relacionados aos filmes de Eisenstein.⁸

Assim, embora eu não tenha encontrado nenhuma referência direta a esse respeito, é possível que a cena de “Terra em Transe” seja uma leitura daquela do filme de Eisenstein. No entanto, se o filme russo expressa a confiança no processo revolucionário no contexto dos primeiros anos após a tomada de poder de 1917, o filme brasileiro, por outro lado, consiste na exposição do processo político brasileiro que veio a desembocar no golpe militar de 1964, propondo, com isso, um debate sobre as opções da esquerda, sua relação com o povo e as razões de sua derrota.

É nesse contexto que se insere a cena da lamentação evocada por Didi-Huberman. Relembremos o filme. No país imaginário Eldorado, o jornalista Paulo Martins, filho da classe dominante, decide romper com seu padrinho político Porfírio Diaz e parte para a província de Alecrim, onde descobre e indigna-se com a miséria do povo. Juntamente com Sara, militante disciplinada, constroem a candidatura de

⁸ Cf. AMENGUAL, Barthélemy. “Glauber Rocha ou les chemins de la liberté”. In: **Études cinématographiques**. n. 97/98/99, Paris, 1973, pp.58-67. Em seu livro “Glauber: um olhar europeu”, Claudio Valentineti faz uma boa síntese das comparações feitas pelo crítico neste texto: “Amengual inclui em sua tese também o cinema soviético dos anos 20, como ‘exemplo de violência político-revolucionária’: é o caso das cenas de ‘Outubro’, de Eisenstein, acusadas de formalismo por certa crítica que as considera distantes, depreendidas do contexto em exame, às quais corresponderia em Glauber, por exemplo, o desembarque de Diaz ‘conquistador-libertador’, usadas para desmistificar certos elementos ou certas ideologias (Konilov e Diaz têm o mesmo slogan, ‘Por Deus e pela Pátria’); e da morte de Paulo Martins, que é ‘uma prodigiosa peça de montagem das atrações’; e do valor do circo, do *Music hall* (vejam-se a orgia do cabaré de Eldorado e aquele de ‘Greve’, em que os anões dançam sobre a mesa). O comentário estende-se também à montagem, onde encontramos até mesmo os pequenos óculos do médico do *Potemkin* (na festa popular no palácio de Vieira, quando é assassinado o camponês sem teto e com sete filhos, é o senador que põe seus pequenos óculos em uma tipificação bastante soviética)”. VALENTINETTI, Claudio. **Glauber: um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 82.

Vieira, oligarca local, para governador da província com a esperança de que a “candidatura popular” pudesse ser ocasião para a realização dos anseios do povo.⁹

Os ares festivos da cena da campanha de Vieira, que se comunica com o povo com os gestos típicos dos políticos demagógicos, antecipam o carnaval no palácio do governo que vai acontecer em um momento posterior do filme por ocasião da outra campanha de Vieira, desta vez para presidente. Assim, ao mostrá-lo fazendo campanha como um bufão ao som de uma música circense, Glauber usa o recurso tipicamente brechtiano de usar o *grotesco* como elemento crítico, colocando o governante como ridículo.¹⁰ Em sua composição, a personagem Vieira faz uma referência ao político brasileiro José Sarney para quem Glauber fizera, um ano antes, um filme chamado “Maranhão 66” (do qual alguns extratos serão aproveitados em “Terra em transe”), de propaganda a propósito de sua posse como governador do estado do Maranhão. Valendo-se da montagem dialética, Glauber problematiza o caráter propagandístico do filme ao intercalar cenas do comício da posse com cenas da miséria do povo daquele estado.

A cena da lamentação que interessa a este trabalho virá logo na sequência da campanha vitoriosa de Vieira para governador de Alecrim. Paulo Martins logo percebe as contradições entre o oligarca e os interesses do povo que o elegeu, mas não se furta a defender o governador por ocasião da tensão surgida pelo fato de que os mesmos camponeses que antes estavam juntos a Vieira na campanha agora dependiam dele para enfrentar os fazendeiros que queriam expulsá-los das terras onde viviam. No lugar de apoiá-los, Vieira recebe-os com uma intensa presença policial. Nesse contexto, Paulo Martins agride um camponês, Felício, chamando-o de fraco, miserável, falador e covarde. Sempre preocupado em mostrar as contradições da personagem principal, Glauber mostra-o na cena seguinte arrependido e culpado, exclamando à personagem Sara que não suporta a covardia e o caráter servil do povo, expresso no fato de Felício se referir a Vieira como “Senhor”.

Em seguida, a cena que interessa a esta reflexão. Ao som de uma reza, de sons de tiro (que indicam o assassinato), e um toque de marcha fúnebre os camponeses carregam o corpo de Felício que fora assassinado pelo Coronel Moreira, como

⁹ O caráter ambíguo da personagem principal foi analisado com precisão no texto, considerado canônico no que se refere aos estudos sobre Glauber, “Terra em Transe: alegoria e agonia” de Ismail Xavier. O texto, que tem a virtude de ser uma análise interna ao filme – fugindo das abordagens sociológicas tão frequentes quando se trata de Glauber –, argumenta, a partir da análise da montagem paralela no final filme, quando Porfirio Diaz é “coroadado” presidente de Eldorado, como o desejo recalcado de Paulo Martins de estar ali, o que conduz às contradições referentes ao intelectual latinoamericano que vai da direita para a esquerda e da esquerda para a direita. Cf. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 65-125.

¹⁰ Esta estratégia também foi usada por Chaplin em “O grande ditador”. Mais tarde Glauber vai retomar o grotesco quando caracteriza os colonizadores no seu filme africano “Der leone have sept cabezas”.

saberemos mais tarde. O corpo é colocado em um monte, onde sua esposa vai chorar a morte e narrar como se deu o assassinato.

Se a campanha de Vieira é apresentada no registro cômico, verifica-se aqui uma inversão para o sentido do trágico na morte de Felício. Há ali vários elementos gregos: o assassinato propriamente dito não é encenado, vemos apenas o corpo já morto; a lamentação junto ao corpo e o grito da esposa. Trata-se, pois, de uma importante inversão da perspectiva Aristotélica que, ao definir a tragédia como destinada aos “homens livres” e a comédia ao “povo”, define também uma partilha social das funções e ocupações. Em Glauber, ao contrário, o poder é ridículo e o povo é trágico.

Diante do corpo, insinua-se então o levante popular. Ao lado do repórter, um homem começa a fazer um discurso contra Vieira, chamando- de assassino e traidor. O gesto dos punhos cerrados parece remeter imediatamente ao levante.

Nas duas sequências seguintes, há a informação, por meio da conversa de Vieira com um militar, de que há “grande agitação nas ruas” e da necessidade de prender o assassino, o Coronel Moreira. Ao conversar com Paulo, ele repete o que havia dito ao militar: que embora dependa das bases eleitorais, precisa honrar os “compromissos”, ou seja, o acordo com os oligarcas locais que financiaram a campanha. Paulo decide demitir-se quando Vieira diz que a solução para o impasse é a repressão policial. O retorno da cena da camponesa gritando “a culpa é sua Dr. Paulo” é uma lembrança que indica o remorso da personagem em relação à sua traição ao povo que apoiou Vieira.

Dois aspectos chamam a atenção: em primeiro lugar, o fato de que os dois homens que convocam a manifestação contra Vieira não são os camponeses, companheiros do homem morto, mas dois militantes que estão ali fazendo agitação política. Em outras palavras, não é o próprio povo que faz o gesto de levante, mas, por assim dizer, a esquerda organizada buscando a “conscientização das massas”. Glauber está atento ao fato de que tal “conscientização” vinda de fora, dos intelectuais, dos militantes profissionais, não significa a emancipação que deveria nascer do próprio povo.

Em segundo lugar, salta aos olhos o fato de que a mobilização popular seguida da repressão, embora seja anunciada nos diálogos de Vieira com o militar e com Paulo, simplesmente não aparece no filme. O que é o ápice do “Encouraçado”, a revolta pelo assassinato do marinheiro, é tornada invisível no filme brasileiro. Coloca-se então uma questão diferente: por que, afinal, o povo não se levanta? Nesse sentido, o filme parece realmente assimilar uma das angústias centrais de Paulo Martins.

É sintomático, a esse respeito, que quando Sara vai procurar Paulo, depois que ele retornara a Eldorado e entregou-se, por causa da decepção com o trabalho com Vieira, a uma vida hedonista – expressa na cena da orgia no Cabaré e no reencontro com Silvia, amante da época em que ele era ainda ligado a Diaz –, ela esteja acompanhada justamente dos dois militantes que outrora haviam convocado o povo a protestar por causa da morte do camponês. Os três procuram o poeta para convencê-lo a juntar-se novamente a Vieira, em que pese o que acontecera no passado, para alcançar um objetivo político maior: enfrentar Porfírio Diaz que está

prestes a dar um golpe de estado com o apoio da EXPLINT, a *Compañia de explotaciones Internacionales*.

Persuadido pelos militantes, Paulo então vai procurar o apoio de Julio Fuentes, industrial nacional, para combater a influência estrangeira, cujos interesses são representados por Diaz. Após fazer uma reportagem na rede de televisão de Fuentes atacando o antigo padrinho político, Paulo lança a campanha da “candidatura popular” de Vieira em um comício que, na realidade, é uma grande festa que mistura política com carnaval. A camponesa, que antes chorara a morte de Felício, aparece novamente ao lado de Vieira, aliado do algoz de seu marido.

A aposta da esquerda na associação entre a burguesia nacionalista e as oligarquias regionais, através de uma candidatura que tem apelo popular, mas que não abre mão dos “compromissos”, foi a estratégia do Partido Comunista à época, cuja representação no filme é Sara – o “único caráter coerente do filme”, segundo Glauber – com sua militância disciplinada. Seguindo a concepção marxista de que “o desenvolvimento das forças produtivas vai explodir as relações de produção”, o PCB, em uma visão “etapista” da História, acreditava que seria preciso apoiar a burguesia nacional para, contrapondo-se ao imperialismo, criar, por um lado, uma ideia de soberania nacional e, por outro, a classe que iria ser a vanguarda da revolução no futuro.

Durante o carnaval no palácio de Vieira, a insatisfação de Paulo com o espetáculo de alienação é visível. O protagonista incomoda-se com a passividade e a subserviência do povo, e é nesse contexto que acontece a cena emblemática do filme que expõe todas as contradições da personagem. Sara, após discutir com Paulo, diz: o povo é Gerônimo! E pede para que ele fale. Gerônimo diz que é um homem pobre, um operário, presidente do sindicato e que, dada a crise no país, espera as ordens do presidente. Usando uma técnica de distanciamento brechtiano, Glauber faz Paulo tapar a boca de Gerônimo e dizer: “estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”.

O fato de a maior parte das análises em torno de “Terra em Transe” centrar-se na figura de Paulo deve-se em grande parte ao próprio Glauber, que adota a personagem como elemento preferencial quando comenta o filme. Talvez por isso sejam poucas as tentativas de análise a partir do enfoque dos outros personagens. Assim, a força da cena com Gerônimo talvez obscureça a cena seguinte que, na realidade, é tão importante quanto a anterior. Um camponês que sai se acotovelando na multidão, ao som da batucada e domina a cena gritando: “um momento, um momento minha gente” e diz que vai falar. Tal como na cena anterior, corta-se a música e inicia-se a fala: Gerônimo faz a política da gente, mas Gerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar”. Na sequência, são os próprios seguidores de Vieira que, aos gritos de “extremista, extremista” vão atacar e depois matar o camponês, um segundo momento no filme em que os aliados de Vieira, o “candidato popular”, são responsáveis pelo assassinato de um membro do povo.

No desenlace do filme, o industrial nacional Fuentes trai Paulo e Vieira e alia-se a Diaz e aos interesses da EXPLINT, abrindo o caminho para o golpe de estado perpetrado pelo último. O filme retorna ao início – na verdade trata-se de um *flashback* – com a cena no palácio de Vieira, onde ele toma a decisão de render-se, contrariando a exortação de Paulo para que resistisse.

Com a cena de Paulo sendo assassinado com uma arma, Glauber antecipa o fracasso da luta armada que logo se iniciaria no Brasil. A crença de que uma vez disparado o processo revolucionário o povo o acompanharia foi uma ilusão e, com isso, os grupos de esquerda acabaram sendo derrotados.

O filme aponta, pois, as duas derrotas da esquerda: em primeiro lugar, a estratégia “etapista” da aliança com as oligarquias regionais e com o empresariado nacional como contraposição ao imperialismo; em segundo, a de partir para o processo revolucionário, processo esse que não foi seguido pelo povo.

Assim, embora a cena evocada por Didi-Huberman possa sugerir o processo do levante a que se segue uma lamentação, uma análise um pouco mais detalhada do filme leva-nos a um outro questionamento: por que o povo não se levanta?

UM CRISTO DO TERCEIRO MUNDO

Seria Glauber um “melancólico”? De fato, “Terra em Transe” discute as opções da esquerda nos anos 60, diagnosticando a derrota sem que se aponte, por outro lado, nenhuma direção política.

Contudo, o aparente pessimismo de Glauber com os rumos da esquerda e com a possibilidade de revolta do povo pode ser revisto, caso consideremos o filme por um outro ângulo.

Muito tempo depois, em seu último filme “A idade da terra”, de 1981, Glauber apresenta quatro “Cristos” que, de alguma forma, refletem a esperança do Terceiro Mundo. Em um dado momento, começa uma narração em *off* do próprio Glauber, na qual ele afirma que teve a ideia de um “Cristo do Terceiro Mundo” diante do corpo de Pier Paolo Pasolini, assassinado em Roma em 1975, época em que vivia na Itália. A referência é “O Evangelho segundo São Mateus”, de 1964, filme que é a expressão de toda uma linha política voltada aos pobres e adotada por parte da igreja católica nos anos 1960. Em 1967, embora não tivesse ainda formulado a ideia de um “Cristo”, como depreende-se da narração de “A idade da terra”, Glauber certamente era influenciado pelo filme de Pasolini.

Como bem mostra o historiador italiano Enzo Traverso, em seu livro “*Mélancolie de gauche*” (2016), muito do imaginário da esquerda advém do cristianismo. A foto, que é uma referência da “cultura de esquerda”, do corpo de Che Guevara sobre uma mesa, remonta imediatamente a uma iconografia do Cristo morto.¹¹ A isso

¹¹ TRAVERSO, Enzo. **Mélancolie de gauche: la force d'une tradition caché (XIXe.-XXIe. siècle)**. Paris: La Découverte, 2016, pp. 52-53.

soma-se o fato de que a melancolia, por causa da série de derrotas sofrida pela esquerda nos séculos XIX e XX, era sempre contornada por uma confiança na vitória final: a derrota de hoje pode significar a vitória amanhã. Para Traverso, essa confiança no futuro transformou-se depois de 1989 e a melancolia de esquerda ganhou outra face com a ideia de que a queda do muro de Berlim seria uma derrota definitiva, o que teria sufocado de uma vez por todas as aspirações de uma sociedade justa e igualitária. Nesse sentido, cabe perguntar: o que um filme que reflete a conjuntura brasileira em um momento específico tem a nos dizer hoje?

A contrariedade de Glauber com o fato de João Goulart ter decidido não resistir ao golpe militar de 1964 reside justamente na ideia de que o povo só poderá levantar-se caso sofra uma violência. Como bem afirma Ismail Xavier: “Em ‘Terra em transe’, o elogio da violência se reafirma, agora, num momento de decepção em que esta é um possível adiado (a exasperação vem deste adiamento)”¹². Por isso, “Terra em transe” não deve ser entendido como um filme de agitação política no sentido de buscar uma consciência para a ação política no contexto de 1967. Ele revela, antes muito mais, uma visão messiânica de um Cristo secularizado, que aponta não apenas para o presente, mas sobretudo para o futuro. Nesse sentido, o filme supera a melancolia de esquerda na medida em que continua a nos falar ainda hoje, apontando as contradições da esquerda e as esperanças que a luta política pode fornecer.

Contraopondo-se a certo iluminismo que acharia melhor exterminar os mitos, Glauber vê na religião popular uma possibilidade de emancipação. Notadamente, ele não se interessa pelo aspecto de transcendência das religiões, mas em toda sua dimensão *poética*, que pode ser o lugar onde o povo pode se agarrar. O mito ganha então uma dimensão política e por isso não é de se estranhar que figura do Cristo seja uma constante em seus filmes. Sob este aspecto, embora seja verdade que à morte do camponês Felício não se seguiu o levante popular, talvez seja possível entender que esta mesma morte dá a ideia de um *Cristo ressuscitado*. Glauber, assim, adota uma visão messiânica da História: o sacrifício do povo pode remeter à esperança de uma vida nova futura.

CONCLUSÃO

Minha intenção era a de fazer uma crítica a Didi-Huberman no que se refere à associação da cena de lamentação em “Terra em transe” e no “Encouraçado Potenkim”. O historiador da arte pretende opor-se à concepção tradicional do *páthos* como passividade, trazendo a dimensão política do levante contra a morte injusta. Mostrei que o esquema que funciona em Eisenstein não funciona em Glauber, que faz, com seu filme “Terra em transe”, um diagnóstico das contradições e ambiguidades da esquerda e sua consequente derrota. O filme não poupa nenhum personagem, nem mesmo o povo, que é taxado de servil e despolitizado pela personagem principal, Paulo Martins.

¹² XAVIER, Ismail. “Terra em transe: alegoria e agonia”. In: _____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. Op. cit., p. 121.

Contudo, ao evocar a figura deste Cristo secularizado em Glauber, acabei reencontrando-me, por outros caminhos, com as teses de Didi-Huberman: a lamentação como possibilidade de disparar a luta política. Por outro lado, o percurso realizado foi importante a fim de evitar certas simplificações que a leitura do historiador da arte poderia sugerir. Como afirmei acima, a tendência de ver os filmes do realizador brasileiro como “agitação política” e como diagnóstico da conjuntura da época em que foram feitos, é desfeita na medida em que percebemos ali uma visão messiânica da história, o que leva seus filmes a falar não apenas para os seus contemporâneos mas, sobretudo, para as gerações futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMENGUAL, Barthélemy. “Glauber Rocha ou les chemins de la liberté”. In: **Études cinématographiques**. n. 97/98/99, Paris, 1973, pp.58-67
- BERBARA, Maria (org.). **Renascimento italiano: ensaios e traduções**. Rio de Janeiro: NAU, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Trad: Cecília Ciscato. São Paulo: 34, 2016.
- TRAVERSO, Enzo. **Mélancolie de gauche: la force d’une tradition caché (XIXe.-XXIe. siècle)**. Paris: La Découverte, 2016.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VALENTINETTI, Claudio. **Glauber: um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.

Artigo recebido em: 16/05/2018 e aceito em: 30/09/2018