

NELSON RODRIGUES ASSISTE *TERRA EM TRANSE*: UMA ANÁLISE DO SILÊNCIO DO POVO À LUZ DE DUAS ÉTICAS-ESTÉTICAS CONTRASTANTES

Rafael Britto de Souza¹

Vicente Thiago Freire Brazil²

RESUMO: Partimos da premissa de que a tentativa de equacionar a tensa e múltipla relação de sentido estabelecida por Nelson Rodrigues ao deparar-se com a peça cinematográfica de Glauber Rocha, passa a produzir resultados interpretativos-conceituais mais enriquecedores a partir do momento em que a encaramos sob a perspectiva do conceito de síntese disjuntiva. Iniciamos com um cotejamento analítico-descritivo das posturas ético-estéticas dos dois autores referentes ao tema do silêncio do povo, que possibilita vislumbrar o verdadeiro acontecimento deste encontro. Um modelo de estudo comparativo é delineado se valendo do conceito de obra aberta, com o intuito de avançar uma leitura na qual as incompatibilidades e distâncias não sejam vistas de forma provisória e não-essencial. Argumentamos, a partir de Deleuze, que a tradição literária-filosófica, formada na lógica aristotélico-kantiana e regulada pelo princípio da não contradição, ou informada por uma ânsia de produzir sínteses, subaproveita o encontro de Nelson Rodrigues com Glauber Rocha. Concluimos defendendo que o que liga os dois artistas seria o reconhecimento de suas diferenças irreconciliáveis, aliado à intuição de Nelson Rodrigues de que os efeitos da obra não dependeriam de sua aproximação com as concepções do cineasta baiano. As unicidades do criador e espectador não são assim diluídas, mas antes potencializadas no reconhecimento de que esta disjunção é fundante de um encontro que precede as individualidades e ultrapassa as sínteses comparativas.

Palavras-chave: Estética; Ética; Síntese disjuntiva; Memórias; Silêncio.

ABSTRACT: The paper begins with the premise that it is hermeneutically and conceptually enriching to approach the paradoxical and multiple relationship between Nelson Rodrigues and the movie *Land in anguish* through the lenses of the Deleuzian concept of disjunctive synthesis. A comparison between the two ethical and esthetical conceptions embraced by the two theoreticians is presented. A model of comparative analysis is advanced to promote a more encompassing view of the philosophical importance and mutual influence of both authors. In contrast with an Aristotelian and Kantian logic, akin to find commonalities and avoid contradictions, the present discussion

¹ Doutor em Educação, Docente da Universidade Estadual do Ceará.

² Doutor em Filosofia, Docente da Universidade Estadual do Ceará.

aims to fertilize concepts and multiply interpretations. Comparative readings eager to produce all-encompassing synthesis tend erase their individualities and misconstrue their potent relationship. The paper concludes that the insights of Nelson Rodrigues relating to Glauber Rocha's Masterpiece should be understood in light of their political and esthetical differences and not despite them.

Key words: Esthetics; Ethics; Disjunctive synthesis; Memoirs; Silence.

INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues foi um dos grandes intelectuais do Brasil. Sem dúvidas era um autor cheio de contradições, que passavam por seus posicionamentos políticos orgulhosamente reacionários, e desembocava no seu gosto pelas polêmicas teatralizadas acerca de assuntos mais inócuos. Não podemos negar, entretanto, seu papel revolucionário na formação de uma consciência nacional para o povo brasileiro, ou, como ele mesmo costumava dizer, “...o brasileiro é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem” (RODRIGUES, 1995, p. 23). Através de suas crônicas, não só a literatura se fez popular, mas a literatura se fez cinema, e o cinema se fez nacional. A sua penetração social, reacionária na política, e muitas vezes nos costumes também, não deixou de se fazer incômoda ao regime militar, o que o levou a ser censurado inúmeras vezes, tanto no teatro quanto no cinema.

Glauber Rocha, por sua vez, era visto claramente como um subversivo pela ditadura militar que vigorava no Brasil, quando do lançamento de seus dois filmes de maior destaque: *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Esse posicionamento crítico em relação ao regime lhe obrigou a se exilar em Portugal a partir de 1971, com o endurecimento da ditadura. Porém, ambas as personalidades revolucionaram a cultura brasileira, Nelson Rodrigues no Teatro, e Glauber Rocha no Cinema. E, apesar do afastamento político ideológico, eles partilharam de ideais artísticos e culturais que os tornava, pelo menos em certa medida, parceiros de um projeto de transformação cultural do Brasil e da forma como o brasileiro pensa a si mesmo e a sua relação com a coletividade que o constitui e é constituída por ele.

O objetivo deste artigo é promover uma reflexão sobre a aproximação de Nelson Rodrigues com a produção áudio visual de Glauber Rocha, em especial, a sua leitura da obra cinematográfica *Terra em Transe*. Uma vez que Nelson Rodrigues era um crítico social e cultural de grande alcance na mídia escrita e televisiva de sua época, assim como um intelectual orgânico de grande envergadura (CASTRO, 2010), refletir sobre sua apreensão da obra de Glauber Rocha no momento em que esta é lançada pode iluminar a ética-estética vigente na sociedade brasileira de então e a epocalidade em que esta estava inserida.

Além disso, dado que Nelson Rodrigues era um autor declarada e orgulhosamente reacionário, o reconhecimento de sua parte da genialidade de Glauber Rocha, e o impacto que a exposição de *Terra em Transe* teve sobre ele nos ajuda a entender o caráter de obra aberta que o filme, obra prima do cinema nacional, traz consigo, uma vez que só uma obra que possibilitasse múltiplos olhares poderia agradar revolucionários e reacionários.

ABORDAGEM COMPARATIVA DE DUAS ÉTICAS-ESTÉTICAS CONTRASTANTES

O conceito de “obra aberta” foi proposto por Umberto Eco (1991) para dar conta da liberdade do receptor de arte frente à intenção do seu produtor, chamando atenção para o fato de que, uma vez produzida, a obra de artística tem uma certa autonomia em relação ao seu originador e passa a fazer parte do mundo exterior.

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de transito, ao invés, só pode ser encarado de uma maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é

também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição, a obra revive em numa perspectiva original. (ECO, 1991, p. 40).

A importância de enfatizarmos o caráter filosófico do conceito de *obra aberta* é fundamental ao compararmos o filme *Terra em Transe*, tal como este é canonicamente entendido, com a forma como o mesmo foi recebido por Nelson Rodrigues no calor da época. De saída é importante deixarmos claro que não se trata de substituir a interpretação canônica por aquela descrita e elaborada por Nelson Rodrigues, assim como também não se trata de mostrar alguma complementaridade entre as duas. Nosso interesse aqui é tão somente agregar e multiplicar perspectivas interpretativas ao explorar a leitura que Nelson Rodrigues fez desta obra. Esse exercício hermenêutico, tem semelhanças com a síntese disjuntiva da filosofia da diferença de Deleuze e Gatarri (1995) e com o conceito de redescrição linguística (RORTY, 20027), proposta pelo filósofo neopragmático Richard Rorty.

Apesar de partirmos da definição de *obra aberta*, é importante mencionarmos, que o conceito não legitima qualquer liberdade interpretativa por parte do receptor de uma produção artística. De fato, Umberto Eco ocupou-se em desfazer esse mal entendido em obras posteriores, das quais podemos citar *Interpretação e superinterpretação* (ECO, 1993) como um exemplo acessível. Os limites e vieses do polo receptivo de uma obra de arte ficam evidentes quando consideramos a leitura que Nelson Rodrigues, um autor declaradamente reacionário, faz da obra de Glauber Rocha, um autor comprometido com a transformação social.

Na realidade, os representantes do Cinema Novo, Glauber Rocha à frente, aprofundaram a opção de pensar politicamente a produção cinematográfica no Brasil, o que já vinha tomando forma desde o início dos anos cinquenta, conforme já relatamos anteriormente. A origem do movimento foi marcada pelas manifestações políticas e culturais do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, coincidindo com o período de intensa radicalização dos posicionamentos nacionalistas e desenvolvimentistas, que apregoavam a ruptura da dependência nacional e a realização das reformas de base. Ao se aprofundar o debate sobre a produção cinematográfica, sobre as suas condições e sua relação com o público, o Cinema Novo trouxe à discussão um aspecto

qualitativo: a estruturação do mercado de forma que se pudesse fazer frente ao produto estrangeiro, não mais como uma mera estratégia comercial, mas, principalmente, através do desenvolvimento de uma linguagem fílmica capaz de se sobrepor à importada, revelando os nossos problemas políticos e sociais, a nossa realidade cultural, a nossa desejada identidade nacional. A estética fílmica desenvolvida, portanto, tornou-se instrumento necessário à ocupação de espaços e à formação de consciências (MALAFAIA, 2012, p.42).

Temos aqui uma dimensão potencialmente problemática que complica a leitura de Nelson Rodrigues da obra *Terra em Transe*: a proposta cinematográfica de Glauber Rocha se insere em um movimento mais amplo, tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista das dimensões que pretende abarcar, do que a mera produção artística como *commodity* dos *mass media*. O cinema novo busca radicalizar a produção audiovisual e fazer frente à produção cinematográfica de Hollywood, não apenas produzindo um novo produto dentro do mesmo mercado, mas reconfigurando o mercado em si, alterando as consciências de nosso povo enquanto consumidores de obras de arte. Propõe produzir arte que dialogue, reflita e tematize nossa própria especificidade sócio histórica, em contraposição à arte que se importa como abstração contextualmente irrelevante, apesar de artisticamente sofisticada. Esse projeto do cinema novo, encarnado magistralmente no *Terra em Transe*, explicita as tensões entre a obra e os críticos de direita e esquerda do grande diretor Baiano, em especial as tensões que se armam entre sua obra e o impacto que esta produz em Nelson Rodrigues.

Por um lado, Nelson Rodrigues ocupava-se, desde pelo menos a década de 50 em desenvolver uma arte que dialogasse com o povo, falasse a língua do povo, permitisse ao povo dizer-se literariamente, em sua própria voz. A transparência e coloquialidade de seus textos e o esforço por torná-los fluidos e orais não deixa dúvida quanto ao seu projeto. O sucesso de suas crônicas jornalísticas publicadas sob o título “*A vida como ela é*” também demonstra esse esforço literário de dialogar com o grande público, ser entendido, apreciado, conhecido pelo homem da rua, do bar, do estádio de futebol, e não apenas nas academias literárias.

Esta era uma de suas maiores críticas à *intelligentsia* brasileira “E aí está um traço forte do brasileiro e repito: — o brasileiro não sabe ser inteligente com naturalidade”. Seu projeto, é anunciado indiretamente quando diz: “Uma lavadeira

parisiense é uma estilista, um cocheiro fala como um grã-fino de Racine. Ao passo que nós temos de recriar, dia após dia, a nossa língua e pensar em péssimo estilo” (RODRIGUES, 1993a, p.133).

Ora, é essa criação de uma língua para o cinema que caracteriza o projeto do cinema novo, mas temos aí uma cisão entre a intenção do diretor de *Terra em Transe*, e aquilo que Nelson Rodrigues vê no filme:

Saio do cinema e, antes de entrar no automóvel do Celso, faço este resumo crítico: — “Terra em transe é um texto chinês de cabeça para baixo”. A plateia não entendera nada, mas, coisa curiosa: — suportara as duas horas com uma paciência ou, mais do que isso, com um respeito e um silêncio totais (RODRIGUES, 1993, p.234).

Esta reação de Nelson Rodrigues é, ao mesmo tempo um elogio deslavado à obra e a seu autor e uma crítica impiedosa aos espectadores e aos brasileiros. Entender essa posição de Nelson Rodrigues em relação à *Terra em Transe* nos ajuda a compreender seu temperamento artístico e as diferenças entre seu reacionarismo e a postura revolucionária de Glauber Rocha. Ao mesmo tempo, ilumina duas concepções ou projetos diferentes de brasilidade: aquele delineado em *Terra em Transe*, tal como boa parte da esquerda da época o interpretou e, por outro lado, aquele visto na leitura bastante idiossincrática de Nelson Rodrigues. Vejamos cada uma destas posições.

Em primeiro lugar, o elogio deslavado que Nelson Rodrigues tece à obra. Para o entendermos, é preciso lembrarmos de sua concepção acerca do espectador. Este, segundo sua linha de raciocínio, seria o mais comprometido dos seres, por não estar só diante da obra de arte, como é o caso dos leitores. Esse partilhar do espaço com outros espectadores, o tornaria, em sua visão “o menos inteligente dos seres” (RODRIGUES, 1993, p.158). Avança ainda mais: “o espectador jamais consegue ser inteligente. Está inserido na multidão: é um contra os demais. Essa inferioridade numérica esmaga um gênio” (RODRIGUES, 1993, p.158). Na crônica, Nelson Rodrigues relata como sentiu-se ofendido na estreia de sua peça *A mulher sem pecado*, por todos os barulhos e movimentos que a plateia fazia durante a apresentação. Fica assim, mais do que óbvio, que para o autor, o silêncio da plateia diante da obra de Glauber Rocha, mesmo o filme sendo “Um

texto chinês de cabeça para baixo” (RODRIGUES, 1993, p.234), é uma prova inequívoca da genialidade do diretor baiano, e do quanto Nelson o admira pelo feito cinematográfico.

Por outro lado, e esta é uma constatação paradoxal, como muitas na produção literária de Nelson Rodrigues, o mesmo público que é desprezível por ser “o menos inteligente dos seres” (RODRIGUES, 1993, p.158) e ser incapaz de reconhecer a grandeza de uma grande obra, como *A senhora dos afogados*, acaba servindo como prova do contrário, quando suporta com paciência e respeito, mantendo um silêncio total diante de outra obra genial, no caso *Terra em Transe*. É claro, que o relato de Nelson Rodrigues não necessariamente revela uma postura refletida e consolidada, já que se refere à descrição de um evento pontual de sua biografia. Entretanto, outras passagens de suas memórias reforçam este desprezo ao público como agente qualificado a emitir juízos estéticos, religiosos ou mesmo políticos. E aqui temos um ponto importante referente à própria leitura que Nelson Rodrigues faz do filme *Terra em Transe*, uma vez que no filme, também temos uma reflexão sobre a capacidade do público de emitir juízos de valor sobre os caminhos de Eldorado, o país ficcional a beira de um colapso social.

Ao reconhecer a genialidade de Glauber Rocha, após a exibição de *Terra em Transe*, Nelson Rodrigues faz duas pressuposições. Em primeiro lugar, que o público não entendeu. E aqui ele extrapola para o país inteiro. Essa é parte de sua visão de país. Em segundo lugar, pressupõe que ele mesmo havia entendido, e que, portanto, havia sido capaz de captar a genialidade da obra que estava diante de si.

Durante as duas horas de projeção, não gostei de nada. Minto. Fiquei maravilhado com uma das cenas finais de *Terra em transe*. Refiro-me ao momento em que dão a palavra ao povo. Mandam o povo falar e este faz uma pausa ensurdecadora. E, de repente, o filme esfrega na cara da plateia esta verdade, mansa, translúcida, eterna: — o povo é débil mental. Eu e o filme dizemos isso sem nenhuma crueldade. Foi sempre assim e será assim, eternamente. O povo pare os gênios, e só. Depois de os parir, volta a babar na gravata. (RODRIGUES, 1993, p.234)

Em outra passagem de suas memórias Nelson Rodrigues não deixa dúvidas da genialidade de Glauber Rocha “Realmente, poucos são como o Glauber Rocha, um artista desvairado, ou como Gilberto Santeiro, muito mais jovem, e de uma apaixonada

sinceridade. Ou Jabor, que, na pior das hipóteses, é uma potencialidade” (RODRIGUES, 1993, p. 255). A sua visão elitista do gênio é complementar à uma visão que atribui pouco valor ao povo como agente de mudança estética, política ou social. Esta postura é fundamental em sua leitura política da realidade, postura esta que enxerga nos processos de pluralização a causa da perda de valores sociais, políticos, estéticos ou religiosos importantes. Nelson Rodrigues se considerava um reacionário, exatamente por ser uma reação às correntes de vanguarda (sobretudo políticas) que dominavam a cultura de sua época.

A SÍNTESE DISJUNTIVA: DUAS ÉTICAS-ESTÉTICAS EM TRANSE

Antes de assistir ao filme, Nelson Rodrigues relata um episódio no qual podemos enquadrar de que forma sua perspectiva política frente às vanguardas parece ter interferido na sua recepção da obra.

Na própria tarde de sexta-feira, perguntei a um conhecido: — “Bom o filme?”. E o sujeito, que é um legionário da esquerda idiota, respondeu: — “Fascista”. Insisti: — “Rapaz, não perguntei se era fascista. Perguntei se era bom”. (Singular geração esta que anda por aí. Imaginem rapazes e raparigas — digamos “raparigas”, como Júlio Diniz — que se fingem mais imbecis do que são. E assim desponta nas esquerdas brasileiras um tipo único, inédito, empolgante, de cretino. É o débil mental por simples pose ideológica; e o sujeito se põe a babar na gravata, achando que só assim serve ao socialismo.) Diga-se de passagem, que tivemos, eu e o desafeto de Terra em transe, uma discussão truculenta. Disse-lhe que, para meu gosto, tanto fazia o filme comunista, fascista, espírita, budista, macumbeiro ou jacobino. Eu queria, apenas, com minha feroz simplicidade, que fosse um bom filme e nada mais. (RODRIGUES, 1993, p. 232).

Temos assim, por um lado, Nelson Rodrigues reafirmando sua postura artística de defesa da “arte pela arte” em meio a um contexto no qual a arte engajada era a vanguarda política e cultural. Não lhe importaria o caráter fascista, revolucionário ou

burguês do filme, uma vez que na sua régua de valores estéticos, os alinhamentos ideológicos não eram (supostamente) relevantes. Porém, o cinema novo adota outra régua de valores estéticos, segundo a qual a realidade social não pode jamais ser ignorada. Assim, explica Glauber Rocha, em seu manifesto “*A estética da fome*” de 1965:

A técnica é *haute couture*, é frescura para burguesia se divertir. No Brasil, o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas, pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil (ROCHA apud REZENDE, 1986, p. 150-157).

O que é simplesmente “bom” para Nelson Rodrigues, seria uma dimensão da mera técnica para Glauber Rocha, ou seja, faria parte daquilo que ele chama, “frescura para burguesia se divertir”, “fotografismo”. O essencial na *estética da fome* seria exatamente aquilo sobre o qual Nelson Rodrigues nada quer saber a respeito quando pergunta sobre o filme, o “ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil”.

Assim, é patente o descompasso entre leitura a que Nelson Rodrigues faz do filme *Terra em Transe* e a proposta do cinema novo nele emblematicada. Nelson não se interessa pela crítica social em um filme cuja proposta é escancarar, mediante a *estética da fome*, exatamente as mazelas político-sociais de nosso país naquele espaço-tempo. Mas não é só a presença de crítica social que passa por cima do radar de Nelson Rodrigues. A forma de crítica social que o cronista-memorialista se dispõe a capturar no filme também não parece condizer com o sentido intencionado pela proposta do cinema novo.

Lembremos que Nelson Rodrigues fixa seu elogio no mutismo e idiotia do povo e considera esse fato um dado antropológico imutável, não apenas da população brasileira, mas “do povo” em geral, em todos os tempos e eternamente. Essa idiotia e mutismo seriam traços definidores da categoria “povo” para Nelson Rodrigues. Lembremos de sua afirmação: “Eu e o filme dizemos isso sem nenhuma crueldade. Foi

sempre assim e será assim, eternamente. O povo pare os gênios, e só. Depois de os parir, volta a babar na gravata” (RODRIGUES, 1993, p. 234). Porém, se *Terra em Transe* retrata o povo assim, em dado momento histórico, sua conclusão não é fatalista, e nesse sentido, ao contrário do que Nelson afirma, o filme não diz o mesmo que ele neste ponto, pois a *estética da fome* tem exatamente o objetivo de revolucionar as relações de opressão que lançam os povos em situações de submissão e apatia.

Uma evidência é a forte relação do manifesto *A estética da fome*, que Glauber Rocha escreveu em 1965 com o livro de Frantz Fanon, *Os condenados da terra* (FANON, 1979), exatamente no que tange ao vínculo existente entre arte e promoção da revolução social (BUENO, 2014). Glauber Rocha, ao falar sobre *Terra em Transe* afirma ser esse “uma parábola sobre a crise ideológica e política na América Latina, onde os valores se entrechocam sem encontrar o caminho válido e consequente: a luta revolucionária”. (ROCHA, s.d. 1967, apud Rocha, 1997, p. 274). Assim, a saída para o mutismo e a passividade popular proposta por Glauber Rocha é a luta revolucionária, não a constatação resignada que Nelson Rodrigues prognostica ao vaticinar que o povo sempre será passivo e sem voz.

Por outro lado, Nelson Rodrigues capturou corretamente a dimensão do “transe” desnudada no filme. O protagonista, Paulo Martins, é um jornalista idealista de classe média que se vê entre os compromissos de classe com os tecnocratas que aspiram ao domínio político e seus próprios ideais artísticos e sociais. O empresário das comunicações para o qual trabalha, expande seu poder econômico e o transforma em poder político. Isso o faz voltar para o compromisso social, ao vincular-se com Sara, uma intelectual engajada, que apoia um político popular, na tentativa de alinhar-se ao povo. Esse movimento, entretanto, mostra-se falho, uma vez que este político, uma vez eleito, mostra-se fraco, e trai o povo alinhando-se às forças econômicas locais.

Também em transe, é o retrato que se faz do povo no filme, patente nas manifestações religiosas, ou na força crua de suas experiências não mediadas, que acabam não se organizando politicamente. Este diagnóstico fica claro na cena do cortejo popular na qual Sara passa a palavra ao líder do povo. Todos fazem silêncio e este diz que “...eu não sei mesmo o que fazer, o melhor é aguardar as ordens do presidente”. A ambivaência

de Paulo diante do povo, para o qual não consegue realmente manifestar empatia, pois falta-lhe identificação, fica evidente na frase que marcou época “você estão vendo o que é o povo, um imbecil, um analfabeto, um despolitizado – já pensaram Jerônimo no poder?” Assim, percebe-se a semelhança com a definição de povo dada por Nelson Rodrigues mencionada anteriormente.

A oposição a esta postura é observada em diversos níveis. Na ambivalência do próprio personagem, visto que a tensão que o movimenta é direcionada ao povo que paradoxalmente despreza e pretende libertar; na sua relação com Sara, a intelectual engajada que representa a esquerda e seu afastamento dos poderosos; no seu apoio ao político supostamente progressista; no seu desapontamento com a fraqueza de Vieira que ao ser eleito não apoiou verdadeiramente o povo, etc. Ou seja, Nelson Rodrigues se identifica com o discurso do personagem principal a respeito do povo, mas esquece de mencionar em suas crônicas as ambivalências comportamentais do protagonista em relação a este mesmo povo que parece desprezar, mas que o mobiliza durante todo o filme a opor-se aos poderosos.

A tentativa de equacionar a tensa e múltipla relação de sentido estabelecida por Nelson Rodrigues ao deparar-se com a peça cinematográfica de Glauber Rocha, passa a produzir resultados interpretativos-conceituais mais enriquecedores a partir do momento em que a encaramos sob a perspectiva do conceito de síntese disjuntiva. Conceito fulcral "A síntese disjuntiva (ou disjunção inclusiva) é o operador principal da filosofia de Deleuze, o conceito assinado entre todos" (ZOURABICHVILI, 2004, p.57). Buscar um denominador comum, ou pontos de divergência entre os dois autores é tarefa de valor histórico e conceitual relevante, que nos ajuda a limpar o terreno semântico para possibilitar vislumbrar o verdadeiro acontecimento filosófico que nos parece mais relevante neste encontro.

Nelson Rodrigues nutria relações de afinidade, influência e amizade com os mais variados atores do cenário artístico de sua época. Muitos de seus melhores amigos, como Hélio Pellegrino por exemplo, eram intelectuais engajados e vocais em seus posicionamentos políticos. Seu próprio filho, Nelsinho foi preso e torturado pelo regime que Nelson chegou a defender antes de lutar pela anistia geral e irrestrita. Apesar das

diferenças irreconciliáveis com esses intercessores, que em nada faziam concessão para suas posturas reacionárias, em uma época de perseguição, prisão e tortura, Nelson Rodrigues também se mostrava aberto e capaz de habitar esse território de tensão-afeto no qual suas diferenças não precisavam ser reconciliadas para que os encontros pudessem produzir potências, para além da mera lógica dos denominadores comuns.

Para uma certa tradição literária filosófica, formada na lógica aristotélica-kantiana regulada pelo princípio da não contradição e do terceiro excluído, ou meramente informada por uma ânsia de converter em síntese superior os polos opostos de uma relação, o encontro de Nelson Rodrigues com Glauber Rocha acaba sendo jogado na vala comum do paradoxo, ou da insuficiência de um autor abarcar em uma síntese totalizante as lacunas (estéticos ou éticos) do outro, a depender de onde se inicie o processo dialético. Assim, é tentador cair na pecha de reacionário como explicação da impenetrabilidade da obra de Glauber por parte de Nelson. Ou, por outro lado, considerar o engajamento ético-político de Glauber Rocha como um limitante em sua relação de inteligibilidade com gênio dionisíaco de Nelson Rodrigues, irreduzível às convenções ético-políticas, quando se tratava de arte.

O que liga os dois artistas, neste recorte que aqui apresentamos, seria mais o reconhecimento de suas diferenças fundamentais e irreconciliáveis, aliado à consciência, ou no mínimo intuição por parte de Nelson Rodrigues, de que o efeito artístico, existencial, e mesmo político da obra não dependeria de uma aproximação com as concepções ideológicas do cineasta baiano. A compreensão dependeria antes de um habitar a genialidade da leitura de Glauber Rocha, e sua visão de Brasil, a partir de um perspectivismo no qual as unicidades do criador e espectador não são diluídas, mas sim potencializadas no reconhecimento de que esta disjunção é fundante de um encontro que precede as individualidades.

Não se trata mais, em absoluto de uma identidade dos contrários, como tal inseparável ainda de um movimento do negativo e da exclusão. Trata-se de uma distância positiva dos diferentes: não mais identificar dois contrários ao mesmo, mas afirmar sua distância como o que os relaciona um ao outro enquanto "diferentes". A ideia de uma distância positiva enquanto distancia (e não distancia anulada. ou vencida) parece-nos o essencial, porque ela permite medir os contrários por sua diferença finita em lugar de igualar a diferença a uma contrariedade desmedida e a contrariedade a uma identidade ela própria infinita. Não é a diferença que deve "ir até" a contradição, como pensa Hegel

no seu voto de acolher o negativo, é a contradição que deve revelar a natureza de sua diferença seguindo a distância que lhe corresponde. A ideia de distância positiva e topológica e de superfície exclui toda profundidade ou toda elevação que reuniriam o negativo com a identidade. (DELEUZE, 1974, p.178)

A diferença intuída e tematizada por Nelson Rodrigues na obra de Glauber Rocha não parece se orientar em direção à uma síntese excludente, a qual operaria uma conciliação entre suas divergências ético-estéticas, e no fim nos brindaria com uma unidade de sentido unívoca.

Toda a questão é saber em que condições a disjunção é uma verdadeira síntese, e não um procedimento de análise que se contenta em excluir os predicados de uma coisa em virtude da identidade de seu conceito (uso negativo, limitativo ou exclusivo da disjunção). A resposta é dada na medida em que a divergência ou o descentramento determinado pela disjunção tornam-se objetos de afirmação como tais. (DELEUZE, 1974, p.180)

Reter o conceito de síntese disjuntiva ao analisar o encontro de Nelson Rodrigues com a obra de Glauber Rocha, é, pois, resistir à tentação de encontrar falhas nas análises que aquele faz deste, como se essas faltas pudessem ser elevadas a modelo de explicação do acontecimento. A análise aqui apresentada não tem a função de ser um momento ou etapa da síntese destas duas concepções irreduzíveis, mas tão somente a afirmação das peculiaridades que fundam essa diferença potencializadora.

Uma disjunção que permanece disjuntiva, e que afirma, todavia, os termos disjuntos, que os afirma através de toda a sua distância, sem limitar um pelo outro nem excluir um do outro, talvez seja o maior paradoxo. ‘Ou... ou’ em vez de ‘ou então’. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 106)

Mas dizíamos que Nelson Rodrigues não havia deixado de perceber o caráter de “transe” contido no filme. Isso porque, se sua perspectiva política o levava cedo demais a alinhar-se aos aspectos do filme que apontavam as potenciais falhas de nossa intelectualidade engajada, em seu distanciamento do povo e do Brasil real, por outro lado, sua proximidade artística com as contradições de nosso caráter nacional e sua veia trágica e dramática não o tornaram insensível à força de nossas contradições, condensadas em imagem-som por Glauber Rocha.

Nós estávamos cegos, surdos e mudos para o óbvio. Terra em transe era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem-posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de Manchete. Pois Glauber Rocha nos dera um vômito triunfal. Os sertões, de Euclides, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil, precisa ser esta golfada hedionda. (RODRIGUES, 1993, p. 234).

Temos assim Nelson Rodrigues comparando *Os Sertões* de Euclides da Cunha (2006) ao filme *Terra em Transe*. Esta comparação é rica pois marca a profundidade do apreço, e, novamente os pontos cegos que a filiação política do autor o impõem na apreciação da obra de Glauber Rocha. Por um lado, reconhece que a obra é um “vômito triunfal”, ou seja, um retrato do Brasil que o país prefere não ver, uma regurgitação de materiais que nos formam, mas que preferimos fingir que não nos compõem. Essas contradições, essas matérias não digeridas, jogadas, lançadas, desorganizadas, expostas de forma caótica na tela, sem um direcionamento apolíneo, é o melhor retrato que podemos esperar de um país como o Brasil.

Aqui, Nelson reconhece as contradições e o “transe” da obra como um todo – não há sublimação possível ao se retratar o Brasil. Qualquer retrato de nosso país que pareça uma “mesa bem-posta”, uma “impressão de Manchete” não terá sentido no Brasil. Aqui é importante lembrar que Nelson Rodrigues foi um autor que teve suas obras censuradas inúmeras vezes pelo estado. E que essas obras apresentavam exatamente retratos muito crus, muito vomitativos, por assim dizer, de nossa sociedade e de nossos desejos, daí terem sido consideradas impróprias para os padrões moralistas das décadas de 40, 50, e 60.

Um elemento que é digno de nota referente à obra de Euclides da Cunha é o fato desta ser uma denúncia do poder estatal voltado contra o povo da república recém-criada. Euclides narra para o Brasil a situação de Canudos, as contradições da República que se volta contra o próprio povo, e assim toma claramente o partido do povo. Interessante observar que aqui também, tal como acontece com o protagonista de *Terra em Transe*, o autor de *Os Sertões*, também mostra uma clara ambivalência em relação ao povo. Há traços de eugenia discerníveis no texto (SANTOS, 1998), mas mesmo assim o livro toma

o partido do povo. É possível aventar o quanto desta ambivalência é captada por Nelson Rodrigues a respeito da Obra de Euclides da Cunha, já que esta sutileza interpretativa parece não ter lhe ocorrido no que se refere à leitura do personagem principal de *Terra em Transe*. Walnice Nogueira Galvão, ao falar de *Os Sertões* afirma que a obra “...desde o começo coloca-se como narrativa, mas narrativa de um conflito, de uma guerra – portanto, entremeada de recursos do gênero dramático. Euclides, por sua vez, está fazendo o papel de tribuno da plebe, tomando partido numa guerra (GALVÃO, 2002, p. 386-7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Terra em Transe* marcou a história do cinema brasileiro e também de nossa cultura letrada em geral. As memórias e reflexões de Nelson Rodrigues, disparadas pelo seu encontro com a obra de Glauber Rocha ensejaram ocasião para refletirmos acerca das contradições, complementaridades e potencialidades destes dois luminares de nossa identidade artístico-teórica nacional. Ao partir da concepção de obra aberta, avançamos a análise de pontos específicos de convergência-divergência e zonas de incompreensão foram tematizados.

Em um nível mais descritivo de análise, o projeto de constituição de uma “estética da fome” parece ter sido intuído por Nelson Rodrigues no que tange à sua dimensão estética de mobilizar afetos violentos, contraditórios e trágicos, porém este não dá sinais de ter capturado a dimensão propriamente político-transformadora da obra. Apesar de contextualmente limitadas à produção memorialista de Nelson Rodrigues, essas análises ainda são relevantes, dado seu alcance junto ao grande público da época e à manutenção de sua repercussão nos leitores atuais de Nelson Rodrigues.

Em contrapartida, a ênfase que Nelson Rodrigues confere às contradições indicadas por Glauber Rocha nos nossos movimentos políticos de busca de reforma social são relevantes e se mantêm atuais. Especialmente pertinente parece ser a crítica de Nelson

Rodrigues à apatia e mutismo popular, cuja origem o autor remete a fatores constitutivos, ao passo que Glauber Rocha os caracteriza de forma histórica-social.

Através do conceito de síntese disjuntiva, entretanto, propomos um exemplo exploratório e tentativo de um formato de estudo comparativo no qual as incompatibilidades e distâncias entre os autores não sejam vistas de forma provisória, não-essencial. Assim, as diferenças identificadas na análise descritiva não são apenas mais uma etapa a ser vencida teoricamente, antes que possamos alcançar uma síntese na qual as singularidades irreduzíveis inevitavelmente são anuladas. "... elas só se comunicam por sua diferença ou sua distância, e o livre jogo do sentido e de sua produção reside precisamente no percurso dessas múltiplas distâncias, ou "síntese disjuntiva" (DELEUZE, 1974, p. 178).

REFERÊNCIAS

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **Narrar e reinventar a história por meio das imagens: Glauber Rocha e o seu discurso fílmico dos anos de 1960**. ANTITese, v. 7, n. 14, p. 492-515, jul. - dez. 2014.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva; Ed. da USP, 1974.

DELEUZE, Gilles; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles., & GUATTARI, Felix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo, SP: 34, 2010.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GALVÃO, Walnice Nogueira et al. **Cadernos de literatura brasileira: Euclides da Cunha**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Tese (doutorado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. 316 f, 2012.

REZENDE, Sidney. **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo / Glauber Rocha**. [Org. Ivana Bentes.] São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela: memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson; CASTRO, Ruy (sel.) **O óbvio ululante: primeiras confissões: crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

RODRIGUES, Nelson; CASTRO, Ruy (sel.) **A cabra vadia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo, SP: Martins, 2007.

SANTOS, Ricardo Ventura. **A obra de Euclides da Cunha e os debates sobre mestiçagem no Brasil no início do século xx: Os sertões e a medicina- antropologia do Museu Nacional**. Hist. cienc. saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 5, supl. p. 237-253, jul. 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459701998000400013&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 14 set. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000400013>.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Gilles Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.