

# Corpo e transe

TALES AB'SÁBER

PROFESSOR DE FILOSOFIA DA PSICANÁLISE NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UNIFESP.

Como é sabido, ao realizar *Terra em Transe*, entre 1965 e 1967, Glauber Rocha tentou esquadrihar em profundidade as ambivalências e os erros da esquerda derrotada, em conjunto com o que entendia como a natureza histórica mais profunda do golpe militar de 1964. Para além da contingência da catástrofe histórica, pelo qual ganhou reconhecimento imediato, o filme tentava mesmo desenhar uma tese de grande porte *sobre a forma do andamento da história* em um país periférico, de origem colonial e escravista como o Brasil. Nos múltiplos quadros de seu alegorismo, de sua tentativa de dar imagem à ruína própria de sua hipermodernidade falhada, se destacava *a alegoria que se confundia com o próprio sentido da história*, a alegoria negativa de uma novidade ainda impensada, de uma história vivida como circularidade e suspensão.

Com efeito, o filme foi muito longe na ideia de articular grandes mazelas do presente em uma grande curva do passado, de modo e pensar *o aqui e agora* como *o lá e antes de tudo*. Não por acaso, é frequente estarmos à volta com o significante, a imagem ou a ideia da *terra em transe*, para definirmos algo que nos aparece como indefinível, absurdo, fantástico e terrível, que por vezes e de tempos em tempos se configura entre nós. Este *algo* que, apesar da intensidade própria da confusão histórica, se abre e se apresenta como realidade concreta, de valor político e de expressão social real, que reconhecemos como índice íntimo de um dado nacional. Qual é a natureza deste *transe* Brasil, desta *tropicália* ruínosa e mortífera, de uma modernidade e um modernismo que se resolve em barbárie irrefreável, que é

tanto uma forma histórica situada no tempo, um fato social, quanto *uma forma da história*, entendimento do processo, foi o grande problema do filme radical. Ao compreendê-lo, a vocação profética do autor, com longos ecos populares e católicos no Brasil do passado, com raízes no profetismo milenarista das origens do amplo espaço colonial americano, enuncia mesmo, em meio ao seu carnaval da melancolia encenado em múltiplas camadas de som e de imagem, que estaríamos instalados nesse tipo específico de mal histórico, a partir do golpe militar, *por mais de cem anos...*

Quero lembrar aqui duas passagens do filme, as que enfeixam o destino da forma circular e repetitiva da história brasileira, tal qual a obra a concebe, na agonia final (inicial) de Paulo Martins, e a do discurso civilizatório autoritário da tomada do poder por Díaz, paralelo à cena anterior, o agente vitorioso do golpe conservador em Eldorado, país alegórico do filme que, todo mundo sabe, também é o Brasil. Em meio ao comentário, discutirei um pouco um filme contemporâneo brasileiro, que parece aprofundar e internaliza estes problemas ao modo de hoje, passados 50 anos da profecia original, sob a forma da vida má tornada normal.

A morte ritual de Paulo Martins – o ambíguo intelectual de esquerda, jornalista, militante, funcionário de governo e poeta do filme –, seu suicídio com dimensão sacrificial, mas de sacrifício para o nada, expresso imageticamente como espécie de queda infinita em um vazio indeterminado, em uma das imagens mais rarefeitas da história do cinema, enfeixa o começo e o final do filme. Essa circularidade, fechada e aberta a um tempo, que projeta um falso *flash back* do ponto de vista do personagem, que está morrendo, mas está preso na própria história, faz com que a narrativa contingente do golpe acontecido em Eldorado seja uma espécie de rememoração infinita, voltando no interior desta mesma cena, de começo e de fim, e configurando a forma mesmo de *uma estrutura essencialmente melancólica, do ponto de vista da morte*, para a narrativa histórica que o filme desdobrará. É a sua celebre construção *em abismo*, em que a história aberta, do país e do personagem, se resolve como forma circular, espécie própria, histórica, de eterno retorno. Assim tal imagem de um sujeito e da história não se esgota nunca, não passa nunca, como a suspensão e queda infinita do personagem no branco e no vazio, no filme, também nunca acaba.

A história, vista do ponto de vista do mais alto, como voo de condor de onde o filme parte, e pensada entre o aqui e o mais remoto, que interessa mais do que o

homem que é muito interessante, está referida então a este lugar suspenso, lugar de descontinuidade radical, limite impreciso e informe, marcado sob o signo da morte, ou de sua suspensão, espaço indeterminado, mas também *superdeterminado* como estranha necessidade histórica, história *estranha e familiar*, onde Paulo Martins se instala, para a morte, mas, de fato, para a morte em vida. Este é o ponto do filme, entre tantos outros, que nos interessa aqui.

Glauber Rocha, concebendo em profundidade, e com conhecimento de causa de quem esteve lá, vivo, os erros históricos concretos e materiais da esquerda nacional em 1964, mira em um ponto de descontinuidade e desrealização forte do *espaço histórico*, e subjetivo – pois Paulo Martins encarna a história tanto quanto ela, no filme, foi feita concretamente por seus homens e suas limitações – em uma história *que não avança*, ou uma que *não tem início, como* o personagem enuncia explicitamente e pretende no sistema ideológico apresentado no filme. Porém, não há começo, ou presa em seu início mesmo, uma história nacional, periférica e latino-americana que, portadora de outra lógica, gira em falso o seu sistema infinito de repetições, o seu circuito infernal *de compulsão ao mesmo*. Deste modo, desrealizando um sujeito, e uma possibilidade real de um salto, de alguma diferença, de uma marca orientadora que a poria no ritmo produtivo da modernidade do mundo, que no entanto está ali, quase ao alcance da mão, orientada *para frente*, com a marca simbólica necessária *de um início* que passa a medir tudo, mede passado e mede futuro – uma Revolução Francesa, por exemplo... –, marca ordenadora e material para fora do sistema infernal. A história aqui, segundo o filme, parece girar em falso. Desta forma, ela estaria suspensa na areia do nada, muito no alto, além, ou sempre caindo, aquém, tanto faz, *para fora da história*. A modernidade outra do país periférico, de origem colonial e escravista, não confirma, de nenhum modo o sistema ideológico da vida em progressão, de qualquer coisa como uma história que avança, pela força da própria luta social, modo profundo e próprio da vida central da modernidade capitalista.

O corpo e o espírito da história em suspenso de Paulo Martins, ao final de tudo, nem vivo nem morto, em sua suspensão limite, no limite de tudo, no final ou na origem de todo processo nacional que deságua outra vez no sempre o mesmo, são a realização em forma e em pensamento do nosso déficit de marcas simbólicas de diferenciação em nossa história particular da barbárie mais profunda, *este nosso*

*outro ocidente*. Como o filme de fato aponta e expressa, em sua alegoria negativa e de princípio, a localização precisa ser dada na origem nacional profunda da diferença moderna significativa de um *capitalismo mercantil colonial escravista*. Os longos problemas da intuição do atraso, e a força de sua repetição, já percebidos anteriormente no Brasil, de Joaquim Nabuco a Sérgio Buarque de Holanda, pensados por modernistas e por romancistas realistas dos anos 1930, não como um estágio, mas talvez como a natureza reveladora da própria falência, periférica – ou mundial? – da própria impossibilidade de algum progresso real, racional, naquele mundo, naquela ordem, que faz parte do mundo mais amplo da modernidade.

Glauber Rocha reconhece a descontinuidade do adensamento de “forças mutativas” na história de uma nação periférica que instaura, mesmo que de tempos em tempos, o seu circuito do sempre o mesmo: o corpo do sujeito melancólico “caindo para sempre”, como dizia Donald Winnicott a respeito de ansiedades impensáveis humanas, que é também a expulsão, a desrealização, do significante, da marca no tempo, do acontecimento: do real tiro no relógio, que faria a diferença e permitiria que a história ganhasse outro movimento, tivesse finalmente *início*, ou o fim *daquela forma*, não se instaurasse como circularidade, repetição.<sup>1</sup> O começo da história, da história como *razão na história*, não se dá, e ela se enrola sobre si mesma, emana como dor, loucura e o mal do sempre o mesmo: história como transe, banalização da morte sem sentido.

\*\*\*

Poderíamos neste ponto, em um salto de 40 anos, nesta nossa história que muda mas continua a mesma, comentarmos o filme relativamente recente *Corpo* (2007), de Rosana Foglia e Rubens Rewald. *Corpo* parece dar prosseguimento, sem nenhuma épica, Brecht ou grandes esperanças, ao destino da história repetitiva de *Terra em Transe*, atualizando-a, tentando reconhecer as suas últimas marcas

---

<sup>1</sup>Ver, a respeito, a análise de Ismail Xavier do filme em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, e principalmente, o movimento de radicalização de um discurso antiteológico e sem esperanças a respeito do espaço nacional que foi o movimento do cinema alegórico e marginal brasileiro dos anos de 1967 a 1970, os anos de radicalização da ditadura, e que é o movimento geral do grande ensaio que representa o livro. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

no presente, após tudo *já ter passado* há um bom tempo, e a democracia brasileira ter alcançado a sua estranha estabilização de hoje.

No filme dos anos 2000 – tempo das grandes esperanças lulo-petistas – o jornalista intelectual e militante Paulo Martins, representante da consciência moderna de uma necessidade de adentrar uma história progressista, não repetitiva do mal, *se transformou* em Artur, um médico legista do IML de São Paulo, funcionário público comum, bem explorado e visivelmente deprimido, com vida degradada e menor em país que não encontra saída, vida sem perspectiva e sem dimensão, próprias a muito da classe média brasileira do tempo. Com esforço, a natureza de sua consciência seria irônica a respeito de si e do mundo, se não fosse abertamente melancólica e instalada na impotência, definindo algo do caráter doentio do filme, dimensão patológica formal, que contamina o foco narrativo da obra. Aliás, outras obras brasileiras da mesma época, com ênfase na literatura, se constituíam com clareza sob o signo de uma *patologia política*, uma doença mesmo, que diz respeito ao todo, que recobre o espaço ficcional, e que atinge o foco narrativo, de um modo ou de outro, doença referida sempre ao passado não elaborado em nós: os trabalhos de Ricardo Lísias, os de Beatriz Bracher e mesmo a crise de degradação generalizada e violência banalizada da classe média grosseira de um Marcelo Mirisola – Márcia Denser é outra potência, feminista, por assim dizer, no mesmo cenário. Todos falam do valor político e coletivo de nossa psicopatologia geral, tornada simplesmente *cotidiano*. Do mesmo modo, *Corpo* também articula política e psicopatologia, neurose e sociedade, como modo verdadeiro de pensar as coisas daqui.

*Se Terra em Transe era um filme trágico, barroco moderno, no limite da morte em vida, Corpo* é um filme doente, de um homem muito comum, socialmente doente, expressão nítida do estado da vida, de um tempo e de um progresso que de fato aconteceu *sem acontecer*. *Se Terra em Transe* ainda pensava a história, como grande forma melancólica, *Corpo faz um último esforço*, antes de ser sugado para o campo impotente do cotidiano sem dimensão, única realidade das coisas, degradado como se sabe.

Sua fabulação, simples e diretamente reveladora, é a seguinte: aparece durante o expediente do médico, no IML de São Paulo, *um corpo de mulher, morta em 1973...* Um corpo do passado que, por algum milagre comum, político, permanece intacto, *inteiramente preservado*, com as marcas da tortura política sofrida ainda

frescas, uma múmia brasileira conservada *in natura*, sem que se saiba o porquê... O filme, que parte deste dado fantástico, mas opaco, sem brilho nem foguetes, é a tentativa fracassada do médico, homem comum, de vida danificada, de apenas nomear e contar minimamente a *história* daquele corpo abatido, daquela mulher enigma, destruída pela história – corpo sem nome, sem referência, sem história e, por isso, simplesmente *Corpo*.

O médico legista tenta ao longo do filme reconstruir a história que deixou de existir naquele corpo, que virou coisa, história perdida como matéria, pedra no meio do caminho da normalidade do mal, bem brasileiro. Ele busca revelar e conceber algum passado, talvez reabrir a crítica do presente, passado que deixou aquelas marcas de terror e violência, em uma figuração de uma necessária psicanálise social da recomposição dos corpos perdidos, como história e como luto. O que seria o equivalente – na alegoria bem apoiada na história do filme – a contar o não contado de nossa história geral. Artur tenta desvendar o mistério do corpo, como médico detetive legista, e o filme ganha traços godardianos de irônico *film noir* pós-tudo, com a ajuda de uma jovem mulher, Fernanda, uma mulher do presente, bonita, liberada, *fashionista*, inteligente e inconsequente, rica e antissocial ao modo de agora, que encena a consciência cínica dos protegidos e inseridos de mercado de nosso tempo, uma garota *moderna*, no sentido moderno da intimidade com o mundo como consumo, tornada personalidade, ambivalente, que quer e que não quer saber a história do corpo violentado.

Porque logo ficamos sabendo que a espantosa semelhança entre ela e a morta do passado não era em nada acaso: de fato, o corpo sem história mas com todas as marcas da história, era o de sua mãe. Por que sua mãe de hoje, por assim dizer, é uma professora universitária bem-sucedida – da nossa famigerada e marcada FFLCH da Universidade de São Paulo... – que, bem mais preocupada com seu namoro com um jovem orientando bonito, também não quer contar aquela *outra história*: uma história de cujo destino trágico ela é cúmplice e beneficiária, pois *herdou* a filha da guerrilheira morta dos anos 1970, sua amiga. Bem como *herdou* as novas mínimas estruturas de privilégios econômicos e simbólicos, que ainda restaram após a ditadura militar, da Universidade pública brasileira.

Por fim, aquele corpo sem identificação, que todo mundo sabe quem é, mas ninguém quer reconhecer, carregado de história sem nome, solto em seu próprio vazio de toda humanidade – um pouco como o sacrifício ritual que cai no vazio, de

Paulo Martins ao final de *Terra em Transe* –, corpo que representa uma história negativa presente no fundo inconsciente das vidas banalizadas brasileiras, de mercado e violentas entre si, que aparecem no filme, *corpo de todos*, do que falta ou falha na consciência histórica de todos, volta a ser enterrado, bem esquecido como fora; sem identificação, sem ao menos uma inscrição, nenhuma Antígona para reclamá-lo, *sem direito ao luto*, marca fundante e *antiga* do que se pensava ser uma ordem civilizatória. Mas, tudo bem.

O filme confirma então *a não inscrição de um corpo humano, uma forma da história*, entre nós. E, terrível e preciso, generaliza por quase todos os personagens da trama, menos o médico – funcionário público que há muito deixou de ser poeta –, a ordem que pode ser pensada como protofascista brasileira, de vantagens particulares funcionando sobre a violência organizada mais geral: um horror que nos é próprio, que faz coincidir a metáfora com a coisa.

Logo no início da fábula de *Corpo*, um jovem negro reconhece *um outro corpo sem história*, de um outro jovem negro no IML de Artur, indicando o tipo de extermínio permanente e em profundidade de que o filme tenta nos dar a intuição das implicações. Todos os que existem naquele mundo, de fato nossa vida contemporânea, inclusive os ligados e interessados naquela história – como o falso intelectual de esquerda representado pela professora bem posta em suas pequenas e imensas vantagens históricas e de classe, ou a moça moderna e animada, pronta para a última excitação do mercado das imagens, mas doente, com a existência desenhada pelo consumo – não têm de fato nenhum interesse no horror que os cerca, que vem de longe e que criou o seu mundo; mas que, por vezes, bate sintomaticamente em alguma porta, para ser esquecido de novo. O que espanta e incomoda no filme é a explicitude de como se insiste que o mal deve ser enterrado, sem conhecimento de causa, direito humano que o valha, nem justiça. Não é por acaso, deste modo, que no Brasil tenha se tentado trocar o universal, *a justiça*, por interesses particulares e pontuais, ao se comprar com reparações financeiras as vítimas do crime de Estado passado, que não deve ser reconhecido: o clientelismo de mercado, que privatiza o universal, deve se sobrepor ao valor público que alterasse *a natureza do poder* entre nós, o levasse a julgamento. Assim, não se marca a história, que gira em falso como passado sem nome, por baixo de todo progresso. Até que ela reapareça como *corpo*, coisa em si, que insiste, morto, em outra história.

*Corpo* está preso na circularidade pesada de nosso mal – sintoma melancólico, medicado como depressão, que insiste e deve ser substituído pela força maníaca da vida comum, do gozo do destino individual, da força acordada do recalque, do esquecimento, que é uma reificação. Mais uma vez está excluído o corpo desumanizado e violentado da história brasileira, em um sistema simbólico geral que diz muito da natureza da vida no país, que garante sempre uma violência *real* sobre suas partes, os seus corpos: de fato, na grande ordem social, sobre a maior de suas partes, seus corpos esquecidos.

Por fim, um comentário sobre aquilo que nos impõe tal princípio, de um corpo excluído, massacrado e recusado à memória, tão próprio à forma da história entre nós, que ensaia *começar* e sempre pode *se dissolver*. A lógica de força do poder no Brasil é aquela enunciada muito precisamente por Diáz – o ditador vitorioso da crise de transformação – que se torna repetição ao final de *Terra em Transe*: a força enunciada de desenhar a consciência nacional ao seu próprio modo, ao modo direto da própria força: “aprenderão, aprenderão, hei de fazer deste lugar uma civilização, pela força, pela força, pelo poder universal dos infernos...”

Em um processo, algo nietzschiano ou de biopolítica explícita, auto-idealizado para si e com toda a liberdade de dispor de um corpo alheio como *minha coisa*, modo de desenhar a consciência e a lei pública pelas marcas do lembrável e do esquecível, promovidas pela força, o Exército brasileiro e o poder civil endinheirado a ele agregado em 1964 configuraram uma sociedade autoritária e violenta na raiz, que exclui de si, como em sua origem, o sentido da dignidade humana, do reconhecimento ou da democracia.

Aquele sentido já foi evocado um dia por Joaquim Nabuco como busca e como trabalho necessário em plena escravidão nacional, e já foi recusado abertamente por muito do Brasil, até hoje.

## Referência

XAVIER, Ismail. *Algorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



RESUMO: *Terra em transe*, obra prima de Glauber Rocha de 1967, ao refletir sobre os limites históricos da ação política das esquerdas brasileiras no contexto do golpe de 1964 realizou, com sua própria estrutura formal, uma teoria da história em que países periféricos de formação colonial viveriam em regime de repetição e circularidade, melancolia do fim e descontinuidade do não início, em relação ao processo formativo moderno, marcado por horizonte de realização positivo social e subjetivo. Ao invés de progresso e integração social, repetição da violência e profecia negativa: o filme como sortilégio, em que ainda estaríamos instalados.

PALAVRAS-CHAVE: *Terra em transe*; Lugar do Brasil no mundo; Filosofia da história; Profecia e história; Redemocratização.

ABSTRACT: *Entranced earth*, masterpiece by Glauber Rocha from 1967, reflecting on the historical limits of the political action of the Brazilian left in the context of the 1964 coup d'État, created, with its formal structure, a theory of history in which peripheral countries with colonial formation would live in a regime of repetition and circularity, melancholy of the end and discontinuity of the non-beginning, in relation to the modern formative process, marked by a positive social and subjective horizon. Instead of progress and social integration, repetition of violence and negative prophecy: the film as a spell, in which we would still be installed.

KEYWORDS: *Entranced Earth*; Brazil's place in the world; Philosophy of history; Prophecy and history; Redemocratization.