

# *Democracia e Desobediência civil*

**Organizadores**  
Evandro Pontel  
Jair Tauchen  
Ricardo Luis Reiter



Editora Fundação Fênix



***Democracia e Desobediência civil***

(Organizadores)

Evandro Pontel  
Jair Tauchen  
Ricardo Luis Reiter



Editora Fundação Fênix

Porto Alegre – RS, 2019

Direção editorial: Agemir Bavaresco  
Diagramação: Editora Fundação Fênix  
Capa: Editora Fundação Fênix

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas e o conteúdo de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Essa obra é licenciada sob uma licença Creative Commons - Atribuição CC BY 4.0, sendo permitida a reprodução parcial ou total desde que mencionada a fonte. –  
[Http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Esta obra contou com o fomento do CDEA – Centro de Estudos Europeus e Alemães e da CAPES.



Série Filosofia – 01

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

PONTEL, Evandro; TAUCHEN, Jair; REITER, Ricardo Luis (Orgs.).  
Democracia e Desobediência civil, Vol 1 [recurso eletrônico] /Evandro Pontel; Jair Tauchen;  
Ricardo Luis Reiter (Orgs.), Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2019.

442p.

ISBN - 978- 65- 81110- 00 – 0

DOI: <https://doi.org/10.36592/978-65-81110-00-0>

Disponível em: <https://www.fundarfenix.com.br>

1. Filosofia política. 2. Política. 3. Ética. 4 Filosofia

Índice para catálogo sistemático – Filosofia e disciplinas relacionadas - CDD-100

### 3. A DESOBEDIÊNCIA CIVIL COMO MODO DE RESISTÊNCIA AO ESVAZIAMENTO DA ESFERA PÚBLICA: UMA ABORDAGEM ESTÉTICA

*Liana Netto Dolci*<sup>36</sup>

*Leandro Marchini Peixoto*<sup>37</sup>

*Amadeu de Oliveira Weinmann*<sup>38</sup>

#### **Resumo**

Este trabalho propõe-se a refletir sobre o que é possível realizar, sobretudo por meio da criação estética, em tempos politicamente violentos. Nesse sentido, sustentamos que a criação estética pode consistir, em si, em um ato de desobediência civil, além de poder suscitá-la em quem dela usufrui. Nossa hipótese é de que os efeitos de desobediência civil, eventualmente emanados da criação estética, têm o poder de revitalizar a esfera pública, isto é, de relançar a livre circulação da palavra, por meio da qual é possível pôr limites à violência política. A título de ilustração dessa hipótese, analisamos três obras: *On the road* (1957), de Jack Kerouac, *Easy rider* (1969), de Dennis Hopper e Peter Fonda, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Nessas análises, articulamos a teoria política de Hannah Arendt ao conceito de literatura menor de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: desobediência civil; esfera pública; estética.

Nosso trabalho visa refletir sobre o que é possível realizar, em tempos politicamente violentos. À luz da teoria política de Hannah Arendt, debruçamo-nos sobre o fracasso do pensamento ocidental em evitar o esvaziamento político das relações humanas. A filósofa propõe um debate e um modo de agir em que a pluralidade das comunidades não seja suplantada, sendo a esfera pública um lugar marcado pela multiplicidade.

Alemã de origem judaica, Hannah Arendt recusava-se a ser classificada como “filósofa” e também se distanciava do termo “filosofia política”; preferia que suas publicações fossem classificadas sob o tema “teoria política”. Preocupada com a desestabilização do mundo e com o progressivo desinteresse do homem moderno pela ação política, Arendt (2011, p. 6) propõe, desde o prólogo de *A*

---

<sup>36</sup> Graduanda em Psicologia UFRGS. E-mail: (lianadolci@hotmail.com).

<sup>37</sup> Graduando em Psicologia UFRGS. E-mail: leandromarchinipeixoto@hotmail.com

<sup>38</sup> Doutor em Educação UFRGS e Professor do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura UFRGS. E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com.br

*condição humana*, “refletir sobre o que estamos fazendo”. Como comenta Adriano Correia (2011), *Origens do totalitarismo* e *A condição humana* são obras que surgem para a compreensão, orientadas não pela tentativa de negar os eventos extremos do século XX, ao assimilá-los por meio de analogias e lugares-comuns, mas pela corajosa determinação em enfrentar a realidade, seja ela qual for.

Em sintonia com Arendt e à luz do conceito psicanalítico de que a livre circulação da palavra torna possível o laço social, entendemos que as relações estabelecidas no espaço público são intrínsecas à democracia. Arendt (1979, p. 243-244), em *Origens do totalitarismo*, afirma: “não nascemos iguais, tornamo-nos iguais como membros de um grupo por força da decisão de nos garantirmos direitos reciprocamente iguais”. Pensamos que a experiência política – e, nesse sentido, democrática – só existe quando o homem efetiva-se como membro reconhecido de uma dada comunidade. Isso só é possível em liberdade, isto é, quando os sujeitos estão em condição de igualdade, no que tange à possibilidade do discurso e da ação, na esfera pública. Essa igualdade é intrínseca à condição humana, condição essa que precisa ser socialmente construída e assegurada.

Em *A condição humana*, Arendt (2011) entende por vida ativa a atividade humana apresentada sob uma tríplice divisão: trabalho, obra e ação. A autora escolhe essas três atividades por entender serem as que melhor correspondem às condições básicas pela qual a vida humana é possível. Nos deteremos aqui na ação. A ação, no caso, é a ação propriamente política, porque é a única que, sem a mediação das coisas, coloca os homens em contato uns com os outros, sob o signo da pluralidade. Mais do que uma atividade meramente social, a ação nasce da nossa capacidade de fazermos algo novo. O sentido da política se encontra, portanto, na própria realização da ação, não em seus resultados. Para Arendt, o que se opõe à política não é a singularidade dos indivíduos, mas o incomunicável. O pensamento crítico é político porque é não-autoritário e resulta na destruição de noções pré-estabelecidas, conceitos tradicionais e padrões de pensamento, sendo o exercício de repensar, constantemente, um objeto no mundo. Dessa forma, ele abre espaço para uma reflexão sobre o particular, permitindo que se pense o novo. Isso possibilita ao sujeito criar algo a partir da sua singularidade e dos direitos assegurados pela comunidade.

Segundo a autora, o que difere os animais dos seres humanos é que estes vivenciam a sua condição por intermédio de modos de vida que podem ser distinguidos em *vita activa* e *vita contemplativa*. Quando Arendt (2000), no fim de sua vida, escreve *A vida do espírito*, ela reflete sobre a dificuldade humana de exercer a faculdade do juízo. Tal faculdade, relacionada à *vita contemplativa*, é condição de uma *vita activa*, isto é, a capacidade de refletir é indissociável da ação política. Nesse sentido, Eichmann consiste no caso paradigmático do que um homem comum pode fazer por seguir as regras, condicionado apenas pelos interesses funcionais. A isso, Arendt (1999) nomeou banalização do mal.

Arendt (2011) enfatiza que a ação atualiza a singularidade, porque é ela que estabelece vínculos entre os humanos e permite que eles se revelem uns aos outros, por meio do discurso. O sujeito público fala a partir de uma perspectiva exclusivamente sua, que leva a marca de sua singularidade aos demais, e é isso que difere essas relações de quaisquer outras que se possa estabelecer. Como esses vínculos são vários, simultâneos e se entremeiam, eles formam o que Arendt chama de teia de relações, isto é, o palco onde os humanos se apresentam aos demais e revelam suas posições.

A preocupação com a vida privada devasta a esfera pública. Nesse sentido, a ação política consistiria em uma atividade sem finalidade, isto é, ela transcende os interesses imediatos, com o intuito de constituir um espaço no qual os distintos interesses podem ser negociados. Não é apenas em momentos de crise que a autora identifica a tendência de eliminação da esfera do discurso e de justificação da violência, localizando esse problema também em situações de normalidade. Por exemplo, os valores modernos de segurança e bem-estar são valores privados que acabam fazendo com que o homem se preocupe em demasia com sua vida privada, o que enfraquece a esfera pública. O isolamento, como perda momentânea do mundo, pode, em determinadas circunstâncias, se tornar pulverização, sentimento de não pertencimento. Tal cenário antecede e prepara o terreno para governos totalitários, por meio de duas formas de controle: a ideologia e o terror (ARENDR, 1979).

A hipótese deste trabalho é de que a desobediência civil pode consistir em um antídoto ao esvaziamento da esfera pública, no sentido proposto por Hannah Arendt. Ao permitir ao sujeito singular enlaçar-se a outros, ela, “no centro da

própria engrenagem, inventa a contramola que resiste” (*Primavera nos dentes*, de Secos e molhados).

Articulado ao conceito de esvaziamento da esfera pública, a desobediência civil toma como base o princípio da não-violência e constitui-se como uma estratégia de resistência a um sistema injusto que se fundamenta na violência e na exploração. É nesse sentido que Henry David Thoreau, em 1846, recusou-se a pagar impostos a um Estado sedimentado na injustiça, que sanciona a utilização de mão de obra escrava e declara guerra contra o México. Após passar uma noite na prisão, o autor escreve o livro *A desobediência civil* que, mais tarde, influenciará movimentos liderados por Mahatma Gandhi e Martin Luther King, dentre outros. É em decorrência dessa ação, de rejeição e resistência, que outras são possíveis. Como comenta Woodcock (2014), em *A história das ideias e movimentos anarquistas*, ao relatar os movimentos de um anarquismo pacifista, ao qual vincula Thoreau, Gandhi e Tolstoi: sua principal estratégia política seria a de “propaganda pela ação”, aceitando o princípio da resistência e da ação revolucionária, mas rejeitando a estratégia da violência por considerar uma forma autoritária de exercício de poder – portanto, não anarquista.

Nesse sentido, interessa-nos investigar de que modo a criação estética pode manifestar-se como possibilidade de desobediência civil. Para essa discussão, demonstra-se muito rica a tripartição entre as possíveis produções de saber realizada por Deleuze & Guattari (1997). Os autores sustentam que podem ser definidos 3 planos irredutíveis de produção de saberes: o plano de imanência da filosofia, o plano de composição da arte e o plano de referência ou de coordenadas da ciência. O plano da filosofia relaciona-se à elaboração de conceitos que mediam nossa atuação no mundo; o plano da ciência possibilita a formulação de juízos e proposições; e, por fim, o plano artístico compõe “uma trama de singularidades sensíveis a provocar percepções e afetações possíveis” (Costa et al, 2016, p. 605). Eis a potência da criação artística: buscar novas possibilidades – subjetivas e, portanto, políticas –, por meio dos afetos. Mas para que haja a criação de novas possibilidades, é imprescindível que haja um tensionamento dos códigos instituídos e naturalizados.

A fim de examinar tal tensionamento, utilizamos o conceito de literatura menor desenvolvido pelos autores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014), para analisar e potencializar a obra de Franz Kafka. Em *Kafka: por uma*

*literatura menor*, de 1975, o conceito toma forma na análise da obra de um judeu periférico de Praga que, vítima de um processo de apagamento de sua cultura no contexto de um projeto nacionalista dos povos europeus, escrevia em alemão, mas um alemão de Praga. Nota-se, portanto, que a literatura menor não pertence a uma língua menor, mas a um uso menor de uma língua maior. Ou, ainda, consiste na reelaboração de uma língua maior por uma minoria. Nesse sentido, o conceito está articulado à ação de desterritorialização de uma língua canônica. Desterritorialização pensada como uma espécie de desejo que se ergue e se esquiva, abrindo a possibilidade de novas ligações. É o que faz Kafka, por exemplo, ao romper a impossibilidade de um judeu da Tchecoslováquia escrever na língua do grandioso Goethe. Consequentemente, ele a descaracteriza, culturalmente, provocando deslocamentos estéticos, extrapolando os códigos formais, criando algo novo e, sobretudo, revolucionário. As principais características das literaturas menores seriam, além do coeficiente de desterritorialização, que nelas tudo é político e assumem sempre um valor coletivo. Dito de outra forma, as questões singulares se ligam, imediatamente, às questões políticas, culminando em uma enunciação coletiva, pluralizando linhas de fuga que se conjugam a devires-minoritários. É o que escreve Kafka (1995), em seu diário, em 25 de dezembro de 1911: “a literatura é mais assunto do povo do que da história literária”.

Maria Cristina Batalha, em seu artigo *O que é uma literatura menor?*, comenta alguns critérios que podem apontar para a menoridade literária e que facilitam a compreensão desse complexo conceito. Destacamos os critérios estéticos, ligados à imperfeição e inadequação a um gênero; os critérios de excessiva marginalidade, que provocam estranhamento ou repulsa; os de tipo sociológico, ligados à discriminação cultural; ou, ainda, os critérios assumidos pelo escritor em situação de exilado, como se posiciona, por exemplo, Thoreau, em seu livro *Walden: a vida nos bosques*, exprimindo, nas palavras de Deleuze e Guattari, uma outra comunidade em potencial. Esses são alguns critérios que podem servir de referência, mas que não totalizam as possibilidades artísticas e políticas menores.

Entretanto, nossa hipótese de que a criação estética pode consistir em uma forma de desobediência civil não se refere apenas à obra, mas, também (e especialmente), a seus efeitos sobre quem dela usufrui. Dito de outra forma, um



filme depende, também, de seu espectador. Sendo assim, as criações atuam em outro registro, molecular, menor. Agem, por exemplo, em processos de singularização, na produção de subjetividade, que, conforme sustentamos acima, tem efeitos de revitalização da esfera pública. A fim de sustentar essa hipótese, propusemo-nos a analisar três obras. São elas: *On the road* (1957), de Jack Kerouac, *Easy rider* (1969), de Dennis Hopper e Peter Fonda, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

*On the road* é uma obra escrita, em sua versão original, em 1951, num rolo de papel para telex, em um total de quarenta metros ininterruptos de escrita sem parágrafos, por Jack Kerouac, um jovem norte-americano entorpecido por benzedrina e datilografando cerca de 12 mil palavras por dia. No entanto, o livro só pôde ser publicado em 1957, após diversos cortes e edições, com cerca de 120 páginas suprimidas. Trata-se de um livro, nas palavras do tradutor brasileiro Eduardo Bueno (2016),

que captura a sonoridade das ruas, das planícies e das estradas dos EUA, disposto a libertar a literatura norte-americana de determinadas amarras acadêmicas e de um certo servilismo a fórmulas europeias. Ao fazê-lo, introduz o som na prosa – antes e melhor do que qualquer outro romancista de sua geração (p. 11).

Ou, ainda, nas palavras de tons moralizantes da Revista Times: é um livro que “fundamenta a explosiva juventude que, de um canto ao outro do país, se agrupa em torno de jukeboxes e se envolve em arruaças sem motivo em plena madrugada” (p. 9).

A obra, de inspiração autobiográfica, conta as viagens do protagonista Sal Paradise e seu amigo Dean Moriarty pelos EUA e México, na década de 1940, em um fôlego narrativo intenso, decorrente do método que o autor denominou “prosa espontânea”: uma enxurrada de palavras desinibidas e desorganizadas com frescor acentuado e um ritmo jazzístico. Um excelente exemplo desse fôlego literário está presente na citação mais memorada do livro:

Eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda a minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos por falar, loucos pra serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode se ver um brilho azul e intenso até que todos “aaaaaaah!” (KEROUAC, 2016, p. 24-25).

É, portanto, do ponto de vista formal, estético, que a obra provoca desterritorializações no campo literário. Mas também irrompe em um movimento assumindo um valor coletivo e político. Trata-se de uma das principais obras da geração *beat*. Em meados da década de 1940, surge nos Estados Unidos um grupo de jovens escritores para os quais literatura e vida são indissociáveis de uma atitude de experimentação radical, rejeitando o modelo quadrado de vida imposto nos EUA, após a segunda guerra mundial; portanto, uma proposta de transbordamento entre vida e literatura. Romancistas e poetas que passam a tomar como base de suas obras suas próprias experiências, que envolviam drogas, viagens, loucura, prisão. Dentre eles, destacam-se Jack Kerouac, autor de *On the road*, William Burroughs, lembrado pelo uso excessivo de drogas e por uma escrita fragmentada, como em *Almoço nu*, e Allen Ginsberg, poeta judeu de versos longos e viscerais (Chaves Jr, 2013). *Beat* possui diversas traduções, podendo ser compreendido como batida musical, porrada, exaustão, cadência do verso, trilha, furo, aproveitador, botar o pé na estrada (*beat the way*), ou, ainda, o radical de beatitude. E é com essa intensidade que os jovens escritores dessa geração se multiplicam e influenciam artistas posteriores, como Bob Dylan, Jim Morrison, Lou Reed, Wim Wenders, Neil Young e todo o movimento que hoje conhecemos como contracultural, ao que se vincula a próxima obra.

*Easy rider* é um filme marco da geração “sexo, drogas e rock’n’roll” e exhibe a viagem de dois motoqueiros cabeludos pelo sul dos EUA, subvertendo *the american way of life*, com destino ao festival de *Mardi gras*, em New Orleans. A obra cinematográfica surge de uma ideia do produtor, Peter Fonda (como é contado no documentário *Easy rider: shaking the cage*), após ouvir o comentário de Jack Valenti, presidente da Motion Picture Association of America, de que Hollywood deveria parar de fazer filmes sobre motocicletas, sexo e drogas e fazer mais filmes como *Dr. Doolittle*. Ao chegar em seu hotel e fumar alguns baseados, teve a brilhante ideia de fazer mais um filme sobre motocicletas, sexo e drogas com dois caras cabeludos que são assassinados por homens brancos sulistas. Partindo dessa ideia, Fonda e Hopper, o diretor, organizam um elenco e um roteiro semiestruturado e começam a gravar antes mesmo do roteiro estar pronto. O período de gravação foi de apenas 7 semanas e custou cerca de 500 mil dólares, enquanto *Dr. Doolittle*, de 1967, custou 17 milhões de dólares.

Aberta ao improviso e aos deslocamentos, a obra expressa uma estética suja e amadora. Os autores extrapolam diversos critérios cinematográficos já naturalizados, usando pessoas comuns que encontravam no meio da viagem para atuar, improvisando a maior parte dos diálogos, gravando cenas fundamentais antes mesmo de o roteiro estar concluído, ignorando regras de continuidade ao gravar a mesma cena em um dia chuvoso e em outro ensolarado, não desprezando trechos com imperfeições técnicas, como fulgor na lente, entre outros aspectos que caracterizam o que Peter Fonda denominou “cinema verdade em termos alegóricos”. Percebe-se, novamente, uma ruptura entre o que separa vida e obra.

Uma cena que representa bem essa estética improvisada, encardida e confusa é a que se passa em um cemitério de New Orleans. Billy (Dennis Hopper) e Wyatt (Peter Fonda), logo após passarem a noite no festival de *Mardi gras* (terça-feira gorda), usam LSD, em um cemitério, com duas garotas que conheceram no caminho. A partir disso, uma estética convulsiva toma conta da tela. Planos muito diversos e deslocados no tempo são alternados de maneira psicodélica. A trilha sonora, em geral um rock'n'roll nítido, passa a ser de sinos fora do ritmo, orações e lamentações dos personagens. A câmera sem foco filma o sol nascendo por entre árvores sem vida, um homem de terno parece ler a *Bíblia*, silenciosamente, uma moça vestida de rosa passa com um guarda-chuva nas costas, vemos a imagem de Jesus crucificado. Os personagens aparecem agora se despindo entre dois túmulos num espaço apertado. Wyatt está sentado no colo de uma estátua de tons religiosos e encara a câmera com um olhar fixo e vazio. Aos poucos, começa a chorar e a conversar com a estátua, que agora faz o papel de sua mãe. Imagens do festival, referentes ao dia anterior, se intercalam com imagens religiosas do cemitério. São cerca de 143 planos, em uma cena de aproximadamente 4 minutos de duração.

O longa, instantaneamente, torna-se um símbolo dessa geração, ao basear sua trilha sonora, um dos pontos de maior destaque da obra, no rock'n'roll de Jimi Hendrix, Bob Dylan, Steppenwolf e The Byrds, ao representar o universo das drogas (maconha e LSD), a construção de comunidades alternativas e, sobretudo, os rebeldes que estavam sendo exterminados pela carece de Lyndon Johnson e Richard Nixon. Em outras palavras, a obra toma um valor coletivo desde sua produção, como relatam os autores no documentário de *making of*: ela foi

gravada de forma rápida, quase automática. Sentiam que não haviam sido os autores da obra, mas toda uma geração. Eles apenas seguravam as câmeras.

Sob outro aspecto, o filme também revoluciona a indústria cinematográfica, viabilizando, nas palavras de George Lucas, que os trabalhadores tomem os meios de produção. Peter Biskind, jornalista norte-americano, descreve, em *Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood*, o movimento que tornou possível o cinema autoral, nos EUA. Os grandes estúdios, representados pela figura do produtor, viviam uma crise avassaladora. Com o advento do neorealismo italiano e, posteriormente, da *nouvelle vague* francesa, os espectadores se voltaram, cada vez mais, para o cinema europeu. Isso abriu caminho para jovens diretores – como Francis Coppola, Martin Scorsese e Woody Allen – realizarem filmes inovadores, tornando possível o aparecimento de filmes independentes, em Hollywood. Os grandes produtores, antes figuras centrais da indústria cinematográfica, representantes dos interesses do mercado, perdem espaço para jovens diretores, que agora são legitimados com o conceito de autor. Dessa forma, as obras ganham maior liberdade para experimentações artísticas e políticas. Como comenta Steven Spielberg:

Os anos 70 foram a primeira vez que as restrições de idade foram abolidas, e jovens tinham permissão para tomar tudo de assalto com toda a sua ingenuidade e toda a sua sabedoria e todos os privilégios da juventude. Foi uma avalanche de ideias novas e ousadas e, por isso, os anos 70 tornaram-se um marco (BISKIND, 2009, p. 13).

Do outro lado do continente, em 1964, o popular presidente democrata João Goulart foi retirado do cargo por um golpe militar, que transformou o Brasil em uma ditadura, sob o governo do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. De acordo com Ismail Xavier (1983), o Cinema Novo brasileiro fez parte desse momento importante, sendo basicamente um movimento de cineastas que queria romper com os padrões hollywoodianos e, ao mesmo tempo, fazer uma crítica ao sistema político vigente. Os filmes procuraram enfrentar a angústia e a perplexidade dos brasileiros, a partir do encerramento político mencionado. Além da crítica à direita golpista, eles têm a característica de denúncia das ilusões populistas dos intelectuais de esquerda.

Os cineastas do Cinema Novo, além de buscar seus temas nas esferas marginalizadas da sociedade brasileira, demonstram laços estilísticos estreitos

com o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa (AUGUSTO, 2008). Tais influências vão ser sentidas em dois níveis, especialmente: o neorrealismo italiano serve como proposta de abordagem formal que pode ser aproveitada por sua simplicidade, baixo custo de produção, linguagem direta; e a *nouvelle vague* (especialmente para um cineasta como Glauber Rocha), como afirmação do “cinema de autor”, o que possibilita a consolidação de linguagens singulares dos principais expoentes do movimento. A partir desses elementos, emerge um conjunto de procedimentos mais ou menos comuns à maioria dos diretores brasileiros engajados na denúncia social. Por um lado, técnicas abertas e simples (em contraste com a sofisticação tecnológica do modelo hollywoodiano de estúdios); por outro, a veiculação de ideias complexas e revolucionárias, como a liberação terceiro mundista e as teorias do subdesenvolvimento.

Uma figura importantíssima desse movimento é Glauber Rocha. Em 1967, o autor lança o filme de maior polêmica política, até então, no Brasil: *Terra em transe*. O filme é, inicialmente, proibido em todo o território nacional, por ser subversivo e irreverente. *Terra em transe* leva a extremos o que vem a ser considerada a segunda fase do Cinema Novo brasileiro. Nesse filme, Glauber usa, primordialmente, uma linguagem alegórica para elaborar sua teoria da política terceiro mundista.

Eldorado – o país fictício da obra de Glauber – é atravessado pelas tensões entre uma esquerda populista e uma direita fascista. Sua estética delirante enclausura o espectador nesse universo, incitando-o a produzir saídas criativas ao fechamento político. Certas circunstâncias atuais tornam necessária a releitura do filme. *Terra em transe* é explosivo, no modo como articula arte e política. Foi lançado logo depois do golpe militar que depôs João Goulart – a quem, aliás, muito se assemelha o personagem Vieira, governador da província de Alecrim. Vieira não resiste ao golpe de estado de Diaz e, ao ganhar as eleições, solta os policiais contra os camponeses, seus eleitores, devido a suas ligações com latifundiários. Dessa forma, desmistifica a figura do líder populista, que salvará a todos. No meio disso tudo, temos nosso não-herói, Paulo, poeta e jornalista, que tem posições por ora controversas, demonstrando ingenuidade e hipocrisia em narrativas melancólicas que, por fim, resultam em uma náusea existencial, culminando em sua morte. Paulo fala (tanto no prólogo quanto no epílogo) sobre a perda de fé, revelada como impotente. A mensagem que transmite é a de que,

diante de determinados conflitos políticos – como golpes de Estado, por exemplo –, saídas fáceis não funcionam. A palavra líder reverbera, ironicamente, durante o filme todo, culminando no grito de Paulo, quando Vieira não resiste ao golpe: “está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder!”. O filme demonstra, mediante sua estilística, que os protagonistas políticos, tanto da direita quanto da esquerda, são muito parecidos; por meio de montagens paralelas, posições de câmera, vozes *off-screen*, ele liga os personagens Vieira e Diaz. *Terra em transe* mostra que atitudes românticas não têm mais lugar em um mundo sujeito a convulsões e encerramentos políticos violentos.

Mas, afinal, que estética *Terra em transe* evidencia ou obscurece? Glauber, por meio da narrativa convulsiva do filme, questiona os limites do que pode ser feito na arte e na política; desmistifica os processos políticos, na América Latina; aponta a falência utópica e a passividade da sociedade civil, diante do fascismo. *Terra em transe* fere as ideias prontas, conceitos sólidos da direita e alguns *slogans* imutáveis da esquerda. Glauber não resolve as questões de sua época, nem da nossa. Bombardeios de muita interrogação e muito desencanto. É uma obra-prima sobre a agonia da vida política. Ao convidar o espectador a refletir sobre a situação política do país, sem lhe dar respostas ou soluções, incita-o a criar algo novo. Essa criação só é possível em um espaço de liberdade, em que a circulação da palavra é assegurada pela esfera pública. No entanto, ela também é condição dessa liberdade, na medida em que os efeitos de desobediência civil, eventualmente suscitados pela criação estética, podem consistir em um modo de enfrentamento da violência política, ao relançar o discurso.

## Referências

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: o anti-semitismo, instrumento de poder – uma análise dialética*. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1979.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* [online], São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez, 2008. Acesso em: 23 de março de 2019, em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/artic le/download/173/166>.

BUENO, E. A longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, J. *On the road*. 1. Ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BATALHA, M. C. O que é uma literatura menor? In: *Cerrados*, Brasília, v.22, n.35, p. 115-134, 2014.

BISKIND, P. *Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

CHAVES JR., W. W. Geração Beat: uma arte de amigos. In: *Ponto-e-Vírgula*, São Paulo, n. 12, p. 219-238, 2013.

CORREIA, A. Apresentação à nova edição brasileira. In: ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

COSTA, L. A.; ZANELLA, A. V.; FONSECA, T. M. G. Psicologia social e arte: contribuições da revista psicologia & sociedade ao campo social. In: *Psicol. Soc.*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 604-615, dez, 2016. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid= S010271822016000300604&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid= S010271822016000300604&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08 de junho de 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. PRADO JR, B.; MUÑOZ, A. A. 2. Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: por uma literatura menor. Trad. SILVA, C. V. 1. Ed. São Paulo: Autêntica, 2014.

KAFKA, F. *Diários (1910-1923)*. Trad. FORMOSA, F. 1. Ed. Madrid: Tusquets Editores, 1995.

KEROUAC, J. *On the Road*. Trad. BUENO, E. 1. Ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

WOODCOCK, G. *História das ideias e movimentos anarquistas*. Trad. TETTAMANZY, J. 1. Ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.